

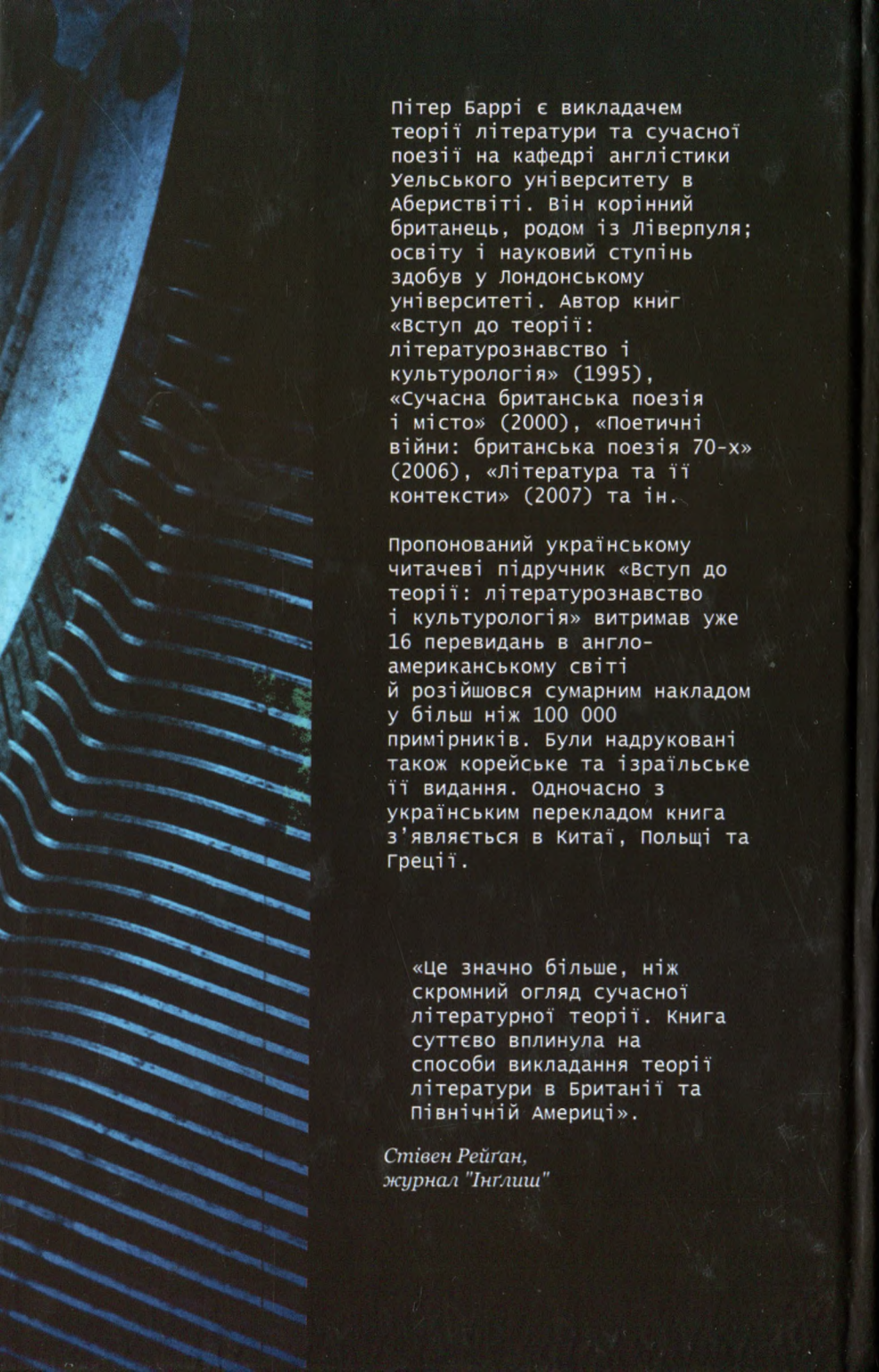
Пітер Баррі

Вступ до теорії:
літературознавство
і культурологія

призначені

а *С*

«СМОЛОСКИП»



Пітер Баррі є викладачем теорії літератури та сучасної поезії на кафедрі англістики Уельського університету в Абериствіті. Він корінний британець, родом із Ліверпуля; освіту і науковий ступінь здобув у Лондонському університеті. Автор книг «Вступ до теорії: літературознавство і культурологія» (1995), «Сучасна британська поезія і місто» (2000), «Поетичні війни: британська поезія 70-х» (2006), «Література та її контексти» (2007) та ін.

Пропонований українському читачеві підручник «Вступ до теорії: літературознавство і культурологія» витримав уже 16 перевидань в англо-американському світі й розійшовся сумарним накладом у більш ніж 100 000 примірників. Були надруковані також корейське та ізраїльське її видання. Одночасно з українським перекладом книга з'являється в Китаї, Польщі та Греції.

«Це значно більше, ніж скромний огляд сучасної літературної теорії. Книга суттєво вплинула на способи викладання теорії літератури в Британії та Північній Америці».

*Стівен Рейган,
журнал "Інглиш"*

Пітер Баррі

**Вступ до теорії:
літературознавство та культурологія**

Peter Barry

BEGINNING THEORY

**An introduction to literary
and cultural theory**

Manchester University Press

Серія «Пролегомени»

Пітер Баррі

ВСТУП ДО ТЕОРІЇ

Літературознавство та культурологія

Переклад з англійської
Ольги Погинайко

Київ
«Смолоскип»
2008

ББК 83

Б25

Книга «Вступ до теорії: літературознавство та культурологія» — це своєрідний компас, котрий дасть змогу студентам-гуманітаріям зорієнтуватися серед різноманіття інтерпретаційних методик ХХ сторіччя. Пітер Баррі, викладач англістики Уельського університету, запрошує розібратися у головних постулатах літературних теорій: від ліберального гуманізму та структуралізму до новітніх «модних» методів на кшталт гей-лесбійських студій чи екокритики. Автор фокусує увагу на найбільш каверзних моментах теорії, пропонує конкретні приклади аналізу текстів за допомогою того чи іншого методу, надає анотовані бібліографії. Цей блискучий і доступний підручник — прекрасна нагода як уперше підступити до осмислення сучасних теорій гуманітаристики, так і впорядкувати вже наявні знання з культурології та літературознавства.

Науковий редактор *Ростислав Семків*
Художнє оформлення *Миколи Леоновича*

First edition published 1995 by Manchester University Press.

Reprinted nine times.

Translated from edition published 2002

**by Manchester University Press, Oxford Road, Manchester M13 9NR, UK
and Room 400, 175 Fifth Avenue, New York, NY 10010, USA**

www.manchesteruniversitypress.co.uk

Видання підтримали Британська Рада
та Міжнародний фонд "Відродження"

 **BRITISH COUNCIL**
Ukraine



www.britishcouncil.org/ukraine

www.irf.kiev.ua

Насолоджуйтесь добрими книжками доброю мовою!

ISBN 978-966-8499-86-9 (укр.)

ISBN 0 7190 6268 3 (англ.)

Copyright © Peter Barry 1995, 2002

© «Смолоскип», 2008

© Ольга Погинайко, переклад, 2008

Подяки

Якщо хочеш летіти —
Униз не дивись.

Так сказав великий Бі Бі Кінг. Це чудова порада — саме вона й допомогла мені закінчити книжку. Крім того, я вельми вдячний Аніті Рой, редактору гуманітаристики «Видавництва Манчестерського університету», за високий професіоналізм і слушні поради. Енні Іглтон прислужилася як добрий випусковий редактор, а Елісон Абель надала неоціненну допомогу в читанні коректури.

Багато розділів засновані на матеріалах, які я використовував у курсах «Вступ до літературознавства» та «Концепції критики» в Лондонському університеті. Перший з них викладає команда моїх колег, яким я особливо вдячний за коментарі й поради кількох останніх років. Зокрема, складаю подяку Джілліан Скіннер за читання рукопису й надзвичайно корисні пропозиції, кожен з яких я врахував. Ніколя Кінг запропонувала таблицю «Що роблять феміністичні критики», і я застосував цю ідею до всіх розділів. Звичайно, цілковиту відповідальність за всі огріхи, які залишилися в цій книжці, несучу я.

Стів Дорні врятував мене, коли постали певні технічні проблеми з друком тексту із моїх (як я думав) добре налаштованих дисків. Меріан і Том уможливили написання цієї книжки, надаючи мені часті дослідницькі відпустки від супермаркетів та розважальних центрів. Книжку я присвячую моїй мамі та пам'яті мого тата, Френсіса Баррі.

Мені дуже хотілося б почути відгуки кожного читача цієї книжки, який виявить бажання написати мені (чи через

«Видавництво Манчестерського університету», чи просто сюди: English Department, UCW, Aberystwyth, Dyfed SY23 3DY, Wales, UK; ptb@aber.ac.uk). Коли будь-що в цій книжці видасться вам незрозумілим, зайвим, неправильно потрактованим, помилково випущеним або ж невідповідним джерелу, я постараюся вдосконалити чи виправити це в кожному наступному виданні.

Частини третього розділу з'являлися раніше друком (в де-що іншій формі) у журналах «Юз оф інгліш» та «Інгліш ревью».

*Пітер Баррі,
Лондонський університет.
Квітень 1995*

Вступ

Про цю книгу

1980-ті роки стали, напевно, найвищим піком розвитку літературної теорії. Це десятиліття було «моментом» теорії, коли вона була модною й дискутованою. Проте в 1990-ті роки з'явився потужний струмінь книжок і статей з назвами на зразок «Після теорії» (Томас Дочерті, 1990 р.) чи «Пост-теорія» (Ніколас Тределл у «Critical Decade», 1993). Як свідчать ці назви, «момент теорії», напевно, минув. То чому ж так пізно з'являється ще один «буквар теорії»?

Відповідь проста: після моменту теорії неминуче настає «час» теорії, коли вона перестає бути справою винятково утаємниченої меншості та входить до програми як її визначний елемент. На цьому рівні її чари в'януть, харизма перетворюється на рутину, і вона стає щоденною справою багатьох людей, котрі вивчають або викладають цей предмет (або і те, й інше). Виникають очевидні загрози надмірного спрощення речей, створюючи у студентів, які вперше стикаються зі складнощами проблеми, помилкове враження про неї. І тим не менше, головним завданням кожного, хто береться за книгу на кшталт цієї, є зрозуміле пояснення та виклад. Якби таке завдання було нездійсненним, а гора теорії корилася лише експертам, то ціла справа введення її в університетські курси виявилася б помилкою.

Книга наголошено практична, тобто це збірник завдань, а не лише підручник. Під заголовком «ЗУПІНИСЬ і ПОДУМАЙ» містяться орієнтовні завдання, котрі мають на меті продемонструвати вам певний практичний досвід

літературної теорії та її проблем. Ви не тільки читатимете про теорію, зводячи її до певного «глядацького» спорту, яким захоплюються суперзірки, а й спробуєте практикувати її самостійно. Це допоможе вам виробити *певне* власне відчуття теорії і, я сподіваюся, надасть вам впевненості, навіть якщо ви вважатимете, що ваші практичні спроби були до певної міри примітивними. Вправи із рубрики «ЗУПИНИСЬ і ПОДУМАЙ» можуть також стати вихідним пунктом початкового семінарського обговорення, якщо цю книжку використовуватимуть у навчальному курсі з теорії літератури.

Всі описані у цій книжці критичні підходи є реакцією на ті, які їм передували, тому витокami цього знання не слід легковажити. Зважаючи на це, я розпочну розгляд з «ліберального гуманізму», в опозиції до якого, власне кажучи, постулюють себе всі новітні критичні підходи. Подібно всі сучасні варіанти марксистської, феміністичної, психоаналітичної та лінгвістичної критики визначають себе стосовно ранніх версій кожної з них, і тому в кожному випадку я намагаюся спочатку пояснити першу версію. На мою думку, значна частина труднощів, на які студенти наражаються у теорії, з'являється через спроби пропустити цей рівень. Мій підхід — спершу навчити вас плавати на мілководді. Теоретично це болісніше, аніж бути викинутим відразу на глибину — техніка, яку використовують у більшості студентських підручників з літературної теорії, — але при цьому ризик потонути справді знижується.

Слід, мабуть, наголосити, що інші доступні нині загальні пролегомени до теорії пояснюють її значно глибше, ніж описані тут. Вони пропонують рівне й чітке висвітлення цілої сфери, але порівняно мало торкаються її практичного застосування. Я вважаю їх дуже корисними, але вони радше є переліком літературних теорій (часто більше з погляду філософії, ніж літератури), а не вступом до неї. Рівність висвітлення означає, що ритм викладу в них ніколи не змінюється, а тому немає можливості спинитися та затриматися на розгляді окремих

прикладів. Я, навпаки, не прагнув повної зрозумілості, але натомість намагався задавати різний темп, акцентуючи окремі питання, приклади чи ключові роботи для глибшого розгляду. Загалом кажучи, наявні підручники з теорії не вирішують проблем викладання чи вивчення. Донедавна існували тільки дві такі книжки: «Літературні студії в дії» Дюранта і Фабба та «Тексти й контексти» Лінна (див. список рекомендованої літератури). Обидві книжки цікаві, проте ексцентричні, і їхній значною мірою фрагментарний підхід не залишає простору для справжньої дискусії.

На студентському рівні найважче вирішити, з якою кількістю теорії може впоратися початківець. Час обмежений, тому потрібно думати не про ідеальний навчальний план, а про реалістичний. Велика кількість теоретиків, як і письменників, відлякує, а сам предмет теорії не можна опанувати в лекційних курсах та на семінарах, якщо не надати йому форми пристосованої до потреб студента програми. Сьогодні ми, на щастя, звільнені від необхідності вивчати «велику традицію» провідних письменників, яку підтримував Ф. Р. Лівіс. Проте «велика традиція» Лівіса була навчальним планом, що легко виконувався в рамках однорічного бакалаврського курсу з роману. Впродовж цього часу цілком можна прочитати й обговорити один чи два романи Остін, Еліот, Джеймса, Конрада чи Лоуренса. Тому ми повинні переконатися: те, що подається сьогодні як теорія, має так само навчальний смисл.

Заглиблюючись у щось нове, варто спершу критично оцінити вже наявне, за умови, що подолану відстань можна виміряти. Тому в першому розділі цієї книги я пропоную вам критично переглянути ваші попередні заняття літературознавством. А після цього ми розглянемо традиційну літературну критику, або ж ліберальний гуманізм, як її часто називають теоретики.

Термін «ліберальний гуманізм» набув поширення в 1970-х роках як стенографічний (та переважно ворожий) спосіб посилення на той тип критики, який домінував до теорії. В цьому

формулюванні слово «ліберальний» приблизно означає політично необумовлений, а отже, як правило, ухильний та невизначений у політичних питаннях. «Гуманізм» має приблизно те саме значення, він містить у собі низку негативних ознак, як-от: «немарксистський», «нефеміністичний» і «нетеоретичний». Звідси також висновують, що ліберальний гуманізм вважає людську природу фіксованою й незмінною, і саме це виражає велика література. Сам ліберальний гуманізм не використовував (і, як правило, не використовує) цього визначення, але, як стверджують впливові теоретичні школи, якщо ви практикуєте літературну критику й не називаєте себе марксистом, структуралістом, стилістом тощо, тоді ви, мабуть, — ліберальний гуманіст, незалежно від того, чи ви це визнаєте.

У розгляді деяких актуальних нині головних критичних ідей у цій книжці подано короткі конспекти або характеристику багатьох важливих теоретичних праць. Однак я хочу наголосити, що важливо теж, аби ви самостійно прочитали декого з основних теоретиків. Щойно ви почнете гортати сторінки текстів Барта, Лакана, Фуко чи Дерріда, як натрапите на письмо, котре лякатиме складністю та збиватиме з пантелику. Як же з цим упоратися?

Я вважаю, що в царині теорії значно краще читати *інтенсивно*, а не *широко*. Цим я хочу сказати, що ви навряд чи досягнете успіху, якщо розділ за розділом читатимете книжку, в якій мало що розумітимете. Ви дізнаєтеся значно більше, якщо присвятите той самий відтинок часу прочитанню одного визначального й часто згадуваного розділу або статті декілька разів. Мати ґрунтовні знання про те, що насправді сказано на сторінках такого відомого уривка, розуміти, як він розгортається, яка його цінність і як він контекстуалізований, буде для вас набагато кориснішим, аніж поверхові загальні враження від коментарів або поквапне переглядання всього підряд. Засвоюючи матеріал, робіть це вдумливо, серйозно й самостійно. Постарайтеся стати повільним читачем. Крім

цього, продуктивне читання дасть вам змогу цитувати інші рядки, ніж ті, які подані в усіх популярних коментарях. І що найважливіше: ваше бачення речей буде вашим власним, можливо, суб'єктивним і неповним, але принаймні не стане відлунням чи калькою чиїхось міркувань. Дуже часто продуктивне читання виявляється набагато кориснішим від екстенсивного. Англїстика заснована на ідеї повільного читання, і попри те, що наприкінці 1970-х та на початку 1980-х років цей метод часто недооцінювали, неспростовним лишається той факт, що жодне вартісне дослідження у нашій галузі не може обійтися без уважного читання.

Зважаючи на вищезазначене, я пропоную вам дуже корисну форму продуктивного читання — техніку, відому як «ПЗЗП». Вона розподіляє процес читання складного розділу чи статті на 5 рівнів, позначених літерами «ПЗППП» або «ПЗЗП» (як її частіше подають). Це:

- П (Проглянути) — більш-менш швидко *прогляньте* весь розділ чи фрагмент, щоб отримати загальне уявлення про межі й сутність проблем. Пам'ятайте, що інформація в тексті розподіляється нерівномірно. Вона переважно концентрується на початку та наприкінці параграфів (де ви часто можете знайти корисні підсумки викладеного), а «стрижневі думки» часто містяться в реченнях, які відкривають чи завершують текст.
- З (Запитати) — переглянувши уривок, поставте собі декілька *запитань* про те, що б ви хотіли дізнатися з того, що читаєте. Це зробить вас «активним» (а не пасивним) читачем і надасть читанню мети.
- ПІ (Прочитати) — *прочитайте* весь текст. Якщо книжка ваша особиста, підкреслюйте ключові думки олівцем, з'ясовуйте труднощі, обводьте фрази, які варто запам'ятати, тощо. Але не сидіть над сторінками просто так. Якщо книжка не ваша, занотуйте *дещо* в процесі читання (намагайтеся записувати якнайменше).

П2(Переказати) — тепер закрийте книжку й *перекажіть* те, що прочитали. Запишіть декілька підсумкових тез. Подивіться, чи знайшли ви відповідь на вихідні запитання. З'ясуйте труднощі, які залишилися. Таким чином ви зафіксуєте певні конкретні результати читання, так що витрачені зусилля і час не виявляться марними відразу після того, як ви закрили книжку.

П3(Повторити) — останній рівень. *Повторювати* слід, коли з моменту прочитання минає певний час. Ви можете експериментувати, але спершу спробуйте робити це так: не відкриваючи книжки та не звертаючись до ваших нотаток, повторіть те, про що довідалися під час читання, згадайте поставлені запитання, відтворіть думки, які ви занотували на попередньому рівні, та будь-які важливі терміни. Якщо це дає надто мало, тоді поверніться до ваших записів. Якщо вони малозмістовні, поверніться до *перегляду* тексту, перечитуючи перші та останні параграфи й переглядаючи решту.

Можливо, ви вже застосовували подібну техніку навчання. Це й справді лише питання здорового глузду. Проте такий метод допоможе переконатися, що з теоретичного тексту, незалежно від того, наскільки непривабливим він може бути, ви таки *щось* отримаєте.

Нарешті, я сподіваюся, само собою зрозуміло, що повне висвітлення проблеми неможливе в такому форматі, як цей. Очевидно також, що моя книжка не вміщує всього, що вам слід знати про теорію, і сама, без літератури, до якої відсилає, не становить курсу літературної теорії. Вона не торкається багатьох тем, але чимало з них розкриває достатньо повно. Це початковий мінімум, спрямований на те, аби дати уявлення, що таке теорія, й підказати, як вона може вплинути на ваші дослідження літератури. А понад усе вона має на меті зацікавити вас теорією.

Звертаючись до теорії

Якщо ви беретеся до літературної теорії відразу після курсів з таких предметів, як журналістика, теорія комунікації чи соціолінгвістика, то загальне «відчуття» нових теоретичних підходів до літератури може видатися вам знайомим. Ви будете вже «налаштовані» на наголошення деяких характерних ідей, вас не лякатиме використання технічної термінології й не дивуватиме соціальна й політична ангажованість. З іншого боку, якщо ви вибрали найпростіший підготовчий курс із літературознавства, що передбачає опрацювання кількох книжок, тоді багато з умішеного в цій книзі, мабуть, буде для вас новим. Спочатку виникне проблема з налаштуванням на частоту коливань різних способів вивчення літератури. Як ви могли б передбачити, на старших курсах ви будете опановувати питання, що не мають загально визнаного вирішення, тому ваше розуміння речей, про які тут йдеться, неминуче залишиться частковим, як це стається з кожним.

Та незалежно від того, в яку з наведених категорій ви потрапляєте, передусім хочу запевнити вас, що ваші сумніви й непевність у матеріалі напевно *не* спричинені:

- 1) жодною гаданою розумовою непридатністю, наприклад, «нефілософським складом розуму» чи відсутністю здібностей на кшталт рентгенівського променя, який може проникати крізь мову і бачити сенс поза нею;
- 2) тим фактом, що ваша шкільна програма не передбачала інтенсивного вивчення, скажімо, лінгвістики чи філософії;
- 3) безумовною та невідворотною складністю матеріалу як такого (проблема, до якої ми ще повернемося).

Майже всі ваші труднощі будуть радше прямим наслідком того, як теорія написана, і тієї манери, в якій вона описана. Тому що літературна теорія, і на цьому слід наголосити, не є складною від природи. Насправді в ній дуже мало внутрішньо складних думок. Навпаки, весь корпус праць, відомих

у цілому як «теорія», базується на дюжині чи близько цього ідей, жодна з яких не є складною сама по собі. (Деякі з них перелічені на с. 45–47.) А от що справді складне — то це мова теорії. Багато провідних авторів — французи, тому більшість того, що ми читаємо, є перекладом, і то часто вкрай незграбним. Як романська мова, французька запозичила більшість слів безпосередньо з латинської, тому в ній немає того англосаксонського пласту лексики, який забезпечує нас багатьма короткими повсякденними зворотами. Таким чином, буквальный переклад французького академічного тексту англійською міститиме чимало довгих слів латинського походження, які завжди сприймаються англомовними читачами як джерело труднощів. Текст, який містить велику кількість такої лексики, може збивати з пантелику й стомлювати, а тому, читаючи його, легко втратити терпіння.

Я порадив би від самого початку налаштуватися на три речі. *По-перше*, потрібна певна *первинна* терплячість щодо складної поверхні письма. Не поспішайте робити висновок, що літературна теорія — це просто беззмстовний претензійний жаргон (тобто, що винна вона). *По-друге*, з іншого боку, слід опиратися думці про свою розумову неспроможність опанувати теорію (тобто, що кмітливості бракує нам). *По-третє*, і основне, не варто вважати, що складність теоретичного письма *завжди* є оболонкою глибоких ідей, — а лише, що так *може* бути; і тягар розрізнення при цьому лягає на нас. Це ставлення можна підсумувати так: у літературній теорії ми шукаємо те, що зможемо використати, а не те, що використає нас. Не слід надавати теорії необмежений кредит на витрачання нашого часу. (Якщо ми це зробимо, то обов'язково витратимо більше часу, ніж можемо собі дозволити). Тому не варто бути *безмежно* терплячими з теорією. Вимагайте, щоб вона була зрозумілою і в довшій часовій перспективі дала вам щось цілісне. Не задовольняйтеся, як це часто трапляється, розумінням її як практики «викликів» і «висловлення

сумніву» в якийсь не визначений точно спосіб. Ці виклики привабливі, але зрештою вони повинні щось означати.

ЗУПИНИСЬ і ПОДУМАЙ:

переглядаючи ваші літературознавчі студії

Перш ніж заглибитися в те, що може стати новим ступенем у вивченні літератури, доцільно було б «інвентаризувати» й обміркувати характер нашої попередньої філологічної освіти. З цього я хочу розпочати висвітлення методів і прийомів, які стали для вас настільки знайомими (можливо, ще від часу шкільної освіти), що більше не усвідомлюються як власне інтелектуальні практики. На жаль, такий критичний огляд не входить до щоденної розумової праці, крім того, цей процес складний і вимогливий. А проте не пропускайте, будь ласка, цього розділу, адже теорія не матиме для вас сенсу, поки ви самі не відчуєте в ній потреби. Я хочу, щоб, відповідаючи на запитання, ви спробували усвідомити суть вашої попередньої роботи в галузі англістики.

1. Що привело вас до рішення вивчати англійську філологію; що ви сподівалися від цього отримати і чи справдилися ваші сподівання?
2. Які книги та яких авторів ви вивчали і що між ними спільного?
3. Яких книг та авторів вочевидь не вистачало у вашій програмі?
4. Чого, загалом кажучи, вас навчили попередні студії (наприклад, про життя, манери чи про саму літературу)?

Це допоможе вам здійснити проекцію вашого досвіду літератури дотепер. Присвятить цьому заняттю одну годину. Я й сам виконав схожу вправу як частину роботи над цією книжкою, і її результати наводжу нижче. Я відповідав на чотири запитання зовсім невпорядковано, тому це радше підказка, а не взірець. Можливо, вона дещо «індивідуалізує»

для вас авторський голос цього підручника, але переглядати її до чи після власної спроби — вирішуйте самі.

Моя «інвентаризація»

Оскільки літературна теорія є темою цієї книжки, я сконцентруюся на детальнішій розповіді про моє особисте знайомство з нею. Будучи студентом Лондонського університету наприкінці 1960-х рр., я насправді не знав про теорію майже нічого. Я навпростець вибрав курс з англійської літератури «Від Вульфа до Вулф» (від «Беовульфа» до Вірджинії Вулф) з обов'язковими текстами з давньої та середньовічної англійської літератури. Сьогодні я розумію, що той курс, який я вивчав наприкінці шістдесятих, власне, мав ті ж форму і зміст, що й перші програми з англістики, засновані в Лондонському університеті понад століття тому.

Єдиним нововведенням у викладанні англійської літератури в Лондоні було визнання того, що існує щось, що називається американською літературою, й призначення професора¹ для її викладання. У результаті вивчення цього «американського» курсу я захопився американськими поетами — представниками «альтернативної культури» того часу. Тоді впродовж кількох років я також пробував писати схожу поезію. Тому на початку 1970-х рр. я почав придивлятися до критичних підходів, новіших ніж ті, з якими я ознайомився в університеті. Проте я ще не був прихильником літературної теорії, оскільки «теорії» як категорії літературознавства на той час ще не існувало.

У моєму випадку зміна акцентів відбулася близько 1973 р., коли слова «структуралізм» та «семіотика» почали посідати центральне місце в статтях, які я читав, та у назвах книжок і публікацій, що мене цікавили. Структуралізм, як ми тоді

¹ Ним був Ерік Моттрам, аж до смерті в січні 1995 р.

дознавалися, був новим типом літературної теорії, який незадовго до того поширився у Франції, а семіотика («наука про знаки») — одним з його відгалужень. Я був пов'язаний із Лондонським магістерським семінаром, розпочатим Френком Кермодом після того, як він став професором англійської літератури в Лондонському університеті. Група обговорювала працю структураліста Ролана Барта й зацікавила цим Кермода. Я придбав і прочитав усі надруковані в Англії тексти Барта. Це не було великим звершенням, оскільки доступними тоді були лише «Нульовий ступінь письма» та «Основи семіології», ймовірно, його найменш цікаві та найменш зрозумілі книги. Значно цікавіша збірка Барта «Міфології» з'явилася в перекладі англійською в 1973 р. у видавництві «Паладін». 1973 був також роком, коли літературний додаток газети «Таймз» присвятив більшу частину двох випусків (5 та 12 жовтня) «дослідженням семіотики», умістивши статті Умберто Еко, Цветана Тодорова та Юлії Кристевої, — провідних постатей нової критичної теорії, про яких я тоді почув уперше. Зацікавлення теорією посилилося у 1981 р., коли мені запропонували викладати курс теорії літератури, що був частиною бакалаврської програми гуманітарного факультету в моєму попередньому коледжі, і десять років викладання, своєю чергою, спричинилися до появи цієї книжки.

Теорія до «теорії» — ліберальний гуманізм

Історія англістики

Зрозуміти ліберальний гуманізм (тобто традиційний підхід до англістики, див. у вступі с. 9–10) без знання історії становлення англійської філології як наукової дисципліни буде важко. Тому цьому питанню присвячено кілька наступних сторінок.

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Поданий нижче тест визначає рамки теми, про яку йдеться в цьому розділі. Перш ніж рухатись далі, підкресліть правильні відповіді. Якщо відповіді будуть хибними, виправляйте їх в міру читання розділу.

1. Коли вперше, на вашу думку, англістику Англії почали вивчати як наукову дисципліну? Це було в: 1424, 1528, 1628, 1728 чи 1928 р.
2. В якому навчальному закладі Англії англістика вперше набула статусу наукової дисципліни? Це був: Оксфордський, Кембриджський, Лондонський, Саутгемптонський університети, жоден з них.
3. До XIX ст. отримати вчений ступінь в Англії могли тільки чоловіки — члени англіканської (єпископальної) церкви. Це твердження є істинним/хибним.

4. До XIX століття викладачами наукових курсів в Англії могли бути тільки неодружені представники англіканської церкви. Це твердження є істинним/хибним.
 5. До XIX ст. жінкам в Англії не дозволялося здобувати вищу освіту. Це твердження є істинним/хибним.
 6. На початку XX ст. жінки в Англії могли відвідувати заняття в університетах, але не мали права на здобуття наукового ступеня. Це твердження є істинним/хибним.
-

Щоби пояснити постання англістики, слід спершу з'ясувати, якою була вища освіта в Англії до першої чверті XIX ст. Коротко кажучи, вона була монополізована англіканською церквою. Існувало лише два університети: Оксфордський і Кембриджський. Вони поділялися на окремі невеликі коледжі, що управлялися як монастирські інституції. Звичайно, навчатися там могли лише чоловіки, а студенти мали бути англіканцями й відвідувати університетську каплицю. Викладали священники, обов'язково неодружені, так що вони могли жити в коледжі. Вивчали античну літературу (давньогрецьку та римську), теологію (зокрема ті, хто прагнув висвячення) та математику. Католикам, євреям, методистам та атеїстам вступати до університету заборонялося, а отже, заборонялося, власне, здобувати професію й працювати на державній службі. Можна сказати, що від часів середньовіччя й аж до 1820 р. організація вищої освіти не змінювалася.

Було зроблено багато спроб поліпшити ситуацію, реформувати вищу освіту й поповнити навчальний план практичними предметами, але всі вони наражалися на опір консервативних сил. Прорив стався 1826 р., коли в Лондоні було засновано університетський коледж, який мав право присуджувати вчені звання чоловікам та жінкам усіх вірувань або невіруючим. У 1828 р. було запропоновано ввести до програми англістику як навчальний предмет, а в 1829 році призначено першого професора. Однак це ще не була звична для нас

англійська філологія. Йшлося переважно про вивчення англійської мови з використанням літератури як джерела мовознавчих прикладів. Власне англійську літературу як таку почали вперше викладати у 1831 р. в Лондонському Королівському коледжі (інший коледж, що згодом перетворився на Лондонський університет).

У 1840 р. професором у Королівському коледжі було призначено Д. Моріса. Він запровадив вивчення низки книжок, а його інавгураційна лекція заклала засади ліберального гуманізму, основні тези якого формулювалися так: вивчення англійської літератури допоможе нам «звільнитися... від уявлень і звичок, притаманних лише нашому часу», пов'язуючи нас натомість з тим, «що фіксоване і стійке». Моріс розглядав літературу як особливе надбання середнього класу, що виражає його цінності. Середній клас втілював для нього сутність англійськості (аристократія — це частина міжнародної еліти, а бідняки змушені всю увагу приділяти простому виживанню), тому його освіта повинна бути питома англійською, а отже — зосереджуватися на англійській літературі. Моріс добре усвідомлював політичний вимір такого погляду. Вихований таким чином громадянин відчуватиме свою приналежність до Англії, відчуватиме, що в нього є країна. «Політичні агітатори» можуть запитати, чи матиме це значення, «якщо його сусід мчить в екіпажі, а він іде пішки», але «він відчуватиме свою національність реальною незалежно від того, що вони кажуть». Одне слово, вивчення англійської літератури дасть людям підґрунтя для набуття політичного *status quo* без перерозподілу власності.

З цього можна зробити висновок, що вивчення англійської літератури розглядалося як певний заміник релігії. На той час було добре відомо про зниження рівня відвідування церкви середнім класом. Виникли побоювання, що нижчі класи можуть відчути відсутність опори в державі і через втрату віри, яка навчила би їх моралі й врівноваженості, збунтуватися, тож станеться щось на зразок Французької революції.

Чартистських агітаторів 1830-х рр. вважали провісниками такого процесу, і саме тоді були започатковані перші курси з англістики.

Традиційно витоки англістики як предмета пов'язують з постаттю Метью Арнольда (1850-ті), а її найвище досягнення — з Ньюболтським звітом про вивчення англійської мови в Англії, опублікованим у 1921 р. З матеріалів на зразок інавгураційної лекції Моріса очевидно, що сталося це значно раніше. Однак я не погоджуюся зі спрощеним уявленням, що засновники англістики керувалися лише прагненням ідеологічного контролю. Безперечно, це був один з їхніх мотивів, але реальність виявилася набагато складнішою. За вивченням англійської філології крилося тоді суто вікторіанське поєднання класового почуття провини за соціальну нерівність, справжнє бажання поліпшити загальний стан справ, своєрідне місіонерське прагнення поширення культури й освіченості і, нарешті, небезкорислива спроба зберегти соціальну стабільність.

За допомогою зовнішніх ліцензій Лондонський університет присуджував наукові звання в університетських коледжах найбільших промислових міст: Ліверпуля, Бірмінгема, Манчестера, Шеффілда, Лідса та інших, — які згодом стали повноправними самостійними університетами. У такий спосіб предмет на науковому рівні поширювався всією країною. Утім, Оксфорд і Кембридж ставилися до нової дисципліни підозріло й утримувалися від її викладання аж до 1894 і 1911 рр., відповідно.

В останній чверті XIX ст. відбулася вирішальна дискусія з приводу заснування департаменту англістики в Оксфорді. Перша спроба у 1887 році зазнала поразки головним чином через виступ професора історії Едварда Фрімена перед випускниками. Промова Фрімена стала ще однією віхою — вона окреслила певні проблеми англістики, які дотепер залишаються нерозв'язаними. Він стверджував:

Нам кажуть, що вивчення літератури «виховує смак, розвиває симпатії та тренує пам'ять». Це прекрасні речі, але ми не можемо дослідити смаки та симпатії. Для цього потрібне формальне та позитивне знання.

Ця проблема так і не була до кінця розв'язана англістикою. Що саме належить до компонентів знання? Перші англісти пропагували систематичне вивчення мови як спосіб залучення точної та формальної інформації до вивчення літератури, однак вони хотіли розділити вивчення мови й літератури — так, щоб одну можна було вивчати незалежно від іншої. Відповідь Фрімена стала широковідомою: «Що мають на увазі під розрізненням мови й літератури, якщо літературою вважають вивчення великих книг, а не пусті балачки про Шеллі?»

Фрімен переміг у суперечці. Літературу довелося вивчати разом із мовою, інакше вона так і не стала б академічним предметом. Тому коли в 1894 р. англістику врешті-решт запровадили в Оксфорді, вона значною мірою складалася з історичного мовознавства: англосаксонського, готського, балто-слов'янського, середньоанглійського тощо, — від якого й досі не звільнилася цілком.

Ліпшої концепції предмета англійська філологія набула в Кембриджській школі в 1920-х рр. Оскільки кембриджська англістика була заснована найпізніше, аж у 1911 р., то тягар традиції, з яким довелося боротися, був мінімальним, і зміни впроваджувалися порівняно легше. Їхніми творцями була група людей, які почали викладати в Кембриджі в 20-х рр.: Айворі Армстронг Річардс, Вільям Емпсон та Френк Реймонд Лівіс.

А. А. Річардс став засновником того методу вивчення літератури, який дотепер вважається нормою в Англії. По-перше, він ініціював вирішальний розкол між мовою і літературою. Річардс винайшов нову техніку — «практичну критику» (назва його книги 1929 р.). Вона відкрила можливість повільного вивчення літератури через відокремлення тексту

від контексту й історії. Замість розглядати, наприклад, Відродження як окрему історичну епохи з її своєрідним світоглядом, соціальними структурами тощо, студенти почали вивчати техніку практичної критики та просто аналізувати «слова на сторінці». Основною перевагою методу стало усунення неясного, квітчастого і метафоричного потоку почуттів зі сфери критики. Річардс стверджував, що слід приділяти більше уваги самому тексту.

Другим кембриджським піонером був учень Річардса — Вільям Емпсон. Він запропонував учителеві рукопис книжки, надрукованої в 1930 р. за назвою «Сім типів невизначеності». У книжці був застосований Річардсів метод повільного буквального аналізу, який мав репутацію занадто радикального. Емпсон визначив сім різних типів мовних труднощів у поезії (те, що він, власне, назвав невизначеністю), навів приклади й проаналізував їх. Інший кембриджський критик — Ф. Р. Лівіс — зазначив у рецензії, що ця глибоко полемічна книжка настільки серйозно застосовує розсуд до поезії, ніби це математика. Така надповільна форма читання сподобалася не всім. Т. С. Еліот назвав цю школу соковаркою критики (його власній літературній критиці завжди був притаманний більш узагальнений підхід).

Останнім з кембриджських піонерів був Ф. Р. Лівіс, можливо, найвпливовіша постать у британській критиці ХХ століття. У 1929 р. він одружився з К. Д. Рот, відомою пізніше як К. Д. Лівіс. Ф. Р. Лівіс написав докторську дисертацію про взаємозв'язки між журналістикою й літературою, а його дружина свою — про масову літературу. Це були революційні теми, тому в 1930-х рр. пара була у певних колах широко відомою. У 1932 р. вони заснували впливовий часопис «Скрутіні»¹ й випускали його впродовж двадцяти одного року. Як свідчила сама назва, видання поширювало метод «повільного читання» за межі поезії — на прозу та інші жанри.

¹ Назва часопису перекладається як «пильний погляд», «уважне дослідження» (*прим. ред.*).

Як критик Лівіс припустився тієї помилки, що його повільне читання часто перетворювалося на ряд довгих цитат із надто мізерною кількістю коментарів до них. Лівіс вважав: уважний читач побачить у цитатах те саме, що й він. Про нього казали, що він, по-перше, часто вдає, начебто аналізує текст, тоді як насправді лише переповідає його. По-друге, зауважили, що його підхід до літератури надто повчальний — такий, що прагне навчати жити, передавати людські цінності. Його терміни ніколи не мали чіткого визначення. Показовою є славнозвісна відмова Лівіса на пропозицію Рене Веллека у 1930-х «точніше, ніж досі, окреслити принципи, якими він керувався». Як результат — ще один крок до відокремлення літературознавства. В описаний тут період його становлення воно постулювало незалежність від мовознавства, історичного аналізу й філософських питань. Консенсус, який консолідував предмет упродовж 1930–1960-х рр., базувався на прийнятті цих розмежувань. «Проект теорії» від 1960-х рр. й донині має на меті перевстановити зв'язки між літературознавством і цими трьома академічними сферами, від яких воно так рішуче звільнилося.

Десять принципів ліберального гуманізму

Наведена на с. 16–17 моя власна мотивація вибору теорії відповідає головним чином на друге й третє із зазначених вище чотирьох запитань. Тепер я хочу розширити четверте запитання, яке полягало в тому, що саме ми вивчаємо коли «практикуємо» англістику в традиційний спосіб. Звісно, ми опановуємо окремі книжки й дізнаємося дещо про їхніх авторів, але йдеться про більш загальні цінності й позиції, що їх ми отримуємо з англійської філології, ті, що у вигляді своєрідного екстракту залишаються тоді, коли забуваються всі специфічні деталі. Зазвичай вони не формулюються й не декларуються, але тому в певному розумінні стають більш реальними, оскільки водночас є поширеними й незримими. Отже, з'являється низка елементів, що й утворюють

«екстракт» предмета, тобто корпус певних цінностей, постулатів та ідей, які ми підхоплюємо, часто не усвідомлюючи, як це відбувається. Вони й стають тим, що ми вивчаємо, коли опановуємо літературу. Ось ті цінності й переконання, які формують напівприховану програму предмета:

1. Перш за все, звісно, ставлення до літератури як такої. Добра література має позачасове значення. Вона якимось чином долає обмеження й особливості історичного контексту і звертається до констант людської природи. Це письмо «не на певний час, а на всі часи» (як Бен Джонсон сказав про Шекспіра), це «новини, які залишаються новинами» (як визначив літературу Езра Паунд).
2. Другий пункт логічно впливає з першого. Літературний текст має власне значення. Він не потребує жодного зовнішнього контексту, наприклад:
 - а) *соціально-політичного* — контексту специфічного соціального «тла» чи політичної ситуації;
 - б) *літературно-історичного*, в якому твір розглядають як результат літературних впливів інших письменників або вважають, що він сформований умовностями окремого жанру;
 - в) *автобіографічного* — тобто зумовленого деталями особистого життя автора та його переконаннями.

Звісно, як дослідники більшість науковців не заперечують важливості вивчення цих контекстів, але як критики вони більш прихильні до підходу, який надає перевагу самодостатності «слів на сторінці», що спонукає їх до застосування методу, названого «наочним повільним читанням» [on-sight close reading]. Воно по суті виводить текст за межі всіх контекстів та пропонує пояснювати його «експромтом», без сторонньої допомоги тренованого розуму.

3. Щоб зрозуміти текст, його слід відділити від контекстів і вивчати окремо. Для цього потрібний уважний буквальный

аналіз тексту без попередніх ідеологічних припущень чи політичних передумов або інших, безсумнівно, характерних очікувань, оскільки всі вони неминуче втручаються в те, що критик ХІХ ст. Метью Арнольд вважав істинною справою критики — «побачити об'єкт таким, яким він є насправді».

4. Людська природа сутнісно незмінна. Ті самі пристрасті, переживання й навіть обставини знову й знову повторюються в історії людства. Звідси випливає, що тривалість у літературі важливіша й більш показова, ніж новаторство. Відтак, добре відоме з ХVІІІ ст. визначення стверджує, що поезія є тим, «про що часто думали, але ніколи не могли добре висловити». Саме з таких міркувань Семюел Джонсон негативно відгукувався про роман Стерна «Трістрам Шенді» — через його новаторство, тобто оригінальність.
5. Індивідуальність — це щось надійно сховане всередині нас, наша унікальна «сутність». Вона переважає доволі впливи, і хоч індивідуальність може змінюватися й розвиватися (як художні образи в романах), вона не може перетворюватися. Тому в нас викликають недовіру сцени (досить часті, наприклад, у Діккенса), в яких відбувається перехід героя «на інший бік», й відтак силою обставин вся особистість переходить у новий вимір: скнара перероджується і враз стає добродієм, або ж добродійний чоловік чи жінка деградують через багатство. Такі сцени вказують на податливість самої суті характеру, що не узгоджується з головним припущенням англістики. Загалом ця дисципліна вірить в те, що сьогодні називають «трансцендентним предметом» — тобто у те, що особистість («предмет») первинна щодо сил суспільства, досвіду й мови (або долає їх).
6. Метою літератури є, власне, поліпшення життя й поширення людських цінностей, але не в програмний спосіб: якщо література й критика стають відверто й прямо

- політичними, вони неодмінно тяжіють до пропаганди. Як стверджував Кітс, «ми не довіряємо літературі, котра має неприховані плани щодо нас», тобто літературі, яка відкрито хоче перетворити нас чи вплинути на наші погляди.
7. Форма й зміст у літературі повинні органічно поєднуватися, так щоб одне неминуче виростало з іншого. Літературна форма не має бути схожою на оздоблення, накладене на завершену структуру. Художній образ, наприклад, або будь-яка інша поетична форма, яку можна відокремити від змісту тексту, оскільки вона не інтегрована в нього, є лише «химерним», а не «художнім» (розрізнення, зроблене Колріджем у «*Biographia Literaria*»).
 8. Цей пункт про органічну форму апелює, перш за все, до «щирості». Щирість (включаючи життєву правду, чесність із собою і здатність до людського співчуття й співпереживання) — це та якість, що міститься в самій мові літератури. Це не факт чи концепція поза твором, яку можна підібрати, порівнюючи, для прикладу, авторський погляд на подію з більш «фактичними» версіями або досліджуючи об'єктивну зовнішню інформацію про життя чи поведінку автора. Щирість радше може бути виявлена з таких деталей, як уникання кліше або надмірно гіперболізованих форм вираження, вживання особистих й індивідуальних описів, приглушене вираження почуттів, завдяки чому вони (переважно) проявляються зсередини, із самого представлення події. Більше того, тільки якщо його мова досягає цих якостей, справді відвертий поет може переступити межу між мовою й матеріалом і примусити мову «грати» те, що вона описує, долаючи неминучу відстань між речами й словами.
 9. Наступна ідея знову ж таки впливає з попередньої. У літературі цінується «тихий» показ і прояв подій, а не їх пояснення чи оповідь про них. Отже, ідеї як такі мало вартують у літературі, якщо не отримують конкретного втілення. Так, деякі часто цитовані в історії літератури

експліцитні коментарі й формулювання містять негативне ставлення до ідей як таких і надають їм виразного антиінтелектуального присмаку. Тут ми бачимо піднесення специфічної «англістичної» ідеї *тактильного втілення* [*tactile enactment*], чуттєвої прямоти, точного представлення думки тощо. Відповідно до цієї ідеї (а це, звісно, ідея, попри те, що вона стверджує саме недовіру до ідей), слова повинні не просто абстрактно передавати те, що вони позначають, а зображати жестами, показувати, інсценувати чи озвучувати. Цю думку з особливим запалом виголошував у своїй праці Ф. Р. Лівіс².

10. Робота критика — інтерпретувати текст, бути посередником між ним і читачем. Теоретична оцінка сутності читання чи літератури загалом критиці непотрібна і в разі її застосування просто обтяжуватиме критиків «упередженими ідеями», які стануть між ними й текстом. У виразі «упереджені ідеї» ми знаходимо, ймовірно, ще один натяк на походження поширеної у ліберальному гуманізмі недовіри до ідей: у ньому втілено думку, що певним чином усі ідеї «упереджені» — в тому сенсі, що вони обов'язково стануть між читачем і текстом, щойно отримають для цього найменший шанс. Насправді ця концепція несе відбиток так званого англійського емпіризму, тобто установки на довіру лише до того, що відкрите для наших почуттів або безпосередньо пережите нами. Таке ставлення зрештою сягає принаймні філософії Джона Локка (1632–1704), який і надав йому філософського вираження. Його книжка «Міркування про людське розуміння» (1690 р.) висуває думку, що ідеї формуються тоді, коли пряме чуттєве враження від світу відбивається у свідомості. Далі вони компонуються, розпочинаючи процес мислення. Локк

² Критику ідеї «втілення» див. у моїй статті: Barry, Peter, «The Enactment Fallacy» in *Essays in Criticism*, July 1980; ширшу дискусію див.: James Gribble, *Literary Education: a Re-evaluation* (Cambridge University Press, 1983), ch. 2.

заперечував інтроспективний розмисел як джерело вірогідного знання й обстоював необхідність прямого досвіду та наголошення предметності речей. Можна сказати, що традиційна англійська філологія в цьому розумінні завжди була локкіанська.

Наведений перелік вміщує ряд позицій, з якими, на мою думку, могли б погодитися багато традиційних критиків, якби мали звичку ясно висловлювати свої припущення. Водночас ці ідеї, так само, як і літературна практика, що їх супроводжує, нині часто пов'язують саме з «ліберальним гуманізмом».

Літературне теоретизування від Арістотеля до Лівіса: деякі ключові моменти

З вищенаведеного може виникнути враження, що теоретичні погляди на літературу, принаймні у Великобританії, не були чітко сформульовані ліберальними гуманістами і залишилися імпліцитними. А проте більшість підставових теоретичних праць створені ще першими англістами, і на них часто посилалися в книжках і есеях. Аж до 1970 р. середньостатистичний студент чи викладач «англ. літ.» мав би, мабуть, дещо обмежене уявлення про цей пласт робіт, оскільки існувала недовіра до такого типу узагальнених поглядів.

Що ж тоді становило корпус теорії про літературу, яка впродовж багатьох століть існувала як доступна основа для вивчення літератури, хоча студенти-філологи рідко були обізнані з нею безпосередньо? Її предмет звертається аж до давньогрецьких та латинських першоджерел. Фактично, критична теорія набагато випереджає персональну літературну критику. Найпершою працею з теорії була «Поетика» Арістотеля, в якій, незважаючи на назву, йдеться про природу літератури як такої. Арістотель пропонує відоме визначення трагедії, наполягає на тому, що література стосується героя і що герой показаний у дії, а також робить спробу визначи-

ти основні етапи в розвитку сюжету. Арістотель був, окрім того, ще й першим критиком, який розвивав «рецептивний» підхід до літератури, оскільки, розглядаючи драму, він намагався описати її вплив на аудиторію. Трагедія, стверджує він, має породжувати почуття страху й жалю, які є, грубо кажучи, співчуттям і співпереживанням важкого становища протагоніста. Поєднання цих почуттів викликає ефект, що його Арістотель називає «катарсисом», завдяки якому ці емоції проявляються, тому що аудиторія ототожнює себе зі станом головного героя.

Перше гучне ім'я з-поміж англійських текстів про літературу — сер Філіп Сідні, який написав свою «Апологію поезії» близько 1580 р. Сідні мав на меті розширити античне визначення літератури, вперше сформульоване латинським поетом Овідієм, який стверджував, що її справою є «*docere delictendo*» — навчати забавляючи (у приблизному значенні — «розважаючи»). Він також цитував Горация, прагнучи довести, що поезія — це «картина, яка говорить для того, щоб навчати й забавляти». Таким чином, головну роль у читанні літератури надано задоволенню, на відміну від, наприклад, філософії, яка оцінюється як достойна й висока, але не дуже весела. Ідея, що література повинна потішати, сьогодні видається звичайною сентиментальністю. Проте Сідні мав на думці революційне відокремлення літератури від інших видів письма саме на тій основі, що лише література повинна передусім приносити читачеві задоволення, а будь-яке моралізування чи дидактизм неодмінно або підпорядковані цьому, або, щонайменше, не в змозі без цього досягти успіху. У той релігійний час, сповнений глибокої підозри до всіх форм вимислу, поезії й зображення, завжди готовий оголосити їх витвором диявола, це був справді визначний крок. На тій підставі, що в працях Сідні йдеться про літературу загалом, а не про окремі твори або авторів, можна сказати, що в англістику критична теорія також прийшла раніше від практичної критики.

Після Сідні літературна теорія була значно поглиблена Семюелем Джонсоном вже у XVIII ст. Його «Життя поетів» та «Вступ до Шекспіра» можна розглядати і як важливий крок вперед у критичній теорії, і як початок англійської традиції практичної критики, позаяк він запропонував перший детальний коментар твору одного автора. До Джонсона єдиним текстом, який будь-коли ставав предметом такого інтенсивного розгляду, була Біблія та відповідні сакральні книги інших релігій. Поширення цієї практики на твори, відмінні від тих, що вважалися прямим плодом божественного натхнення, стало поворотним пунктом у розвитку світського гуманізму.

Розквіт критичної теорії після Джонсона почався в працях поетів-романтиків: Вордсворта, Колріджа, Кітса й Шеллі. Серед найважливіших текстів — «Вступ до ліричних балад» Вордсворта. Те, що поет написав у цьому вступі, стало результатом дискусії між ним і Колріджем. Вступ було додано до другого видання балад, яке вийшло друком у 1800 р. (перше видання — 1798 р.), і було сприйнято не без застережень. Книжка містила літературні балади, створені за зразком поширених усних балад звичайних селян, змішуючи високу літературу з популярною. Перші читачі Вордсворта не сприйняли також відходу від традицій словесного обрамлення. Ці традиції передбачали високий рівень штучності поетичної мови, роблячи її настільки відмінною від мови повсякденності, наскільки це взагалі було можливо. Таким чином, особливий поетичний словник вимагав уникати простих, буденних назв речей, а детально розроблений порядок римування та вкрай стислі граматичні форми створювали мовну тканину значно більшої щільності, ніж має повсякденна мова. І от два амбітних молодих поети спробували зробити свою поетичну мову настільки схожою на прозу, наскільки це було можливо, уникаючи традиційних вимог стилю й словесної структури. Тому ця книжка є однією з визначних критичних праць літературної теорії, безпосередньою метою якої було забезпечити основу для власної поетичної діяльності і підготувати до неї

аудиторію. Вона також провістила питання, що викликають особливий інтерес сучасної критичної теорії, як-от стосунки між поетичною та «звичайною» мовою та між «літературою» й іншими видами письма.

Другою засадничою працею романтичної епохи стала книга Колріджа з оманливою назвою «*Biographia Literaria*». Її назва може навести нас на думку про твір на зразок «Життя поетів» Джонсона, але насправді більша частина її прямо звертається до ідей «Вступу...» Вордсворта, показуючи, завдяки уважному аналізу його текстів, що свою найкращу поезію Вордсворт написав тоді, коли найбільше віддалявся від власної теорії про те, чим вона повинна бути. Справді, впродовж тих років, коли письменники розірвали особисті стосунки, вони також зайняли радикально відмінні позиції щодо природи поезії. Колрідж прийшов до цілковитого заперечення думки, що її мова має наближатися до прозової мови. Він розглядав це як ослаблення поетичного впливу, яке зрештою виявиться згубним. Такий доказ добре узгоджується зі згаданими вище працями: якщо література відрізняється від решти текстів за своєю метою та впливом (як це стверджували Арістотель і Сідні), і якщо література, на відміну від інших видів письма, навчає, розважаючи, то основним засобом такого розважання має бути мова, якою вона написана. Мова звеселяє своїми «штучними» якостями — тому є джерелом естетичного впливу. Подібного висновку доходить у «Захисті поезії» (1821 р.) Шеллі, розглядаючи поезію як сферу того, що група російських критиків ХХ ст. пізніше назвала «очудненням». Шеллі провіщає цей термін, оскільки для нього поезія «знімає зі світу покривало звичайності... вона очищає наш внутрішній зір від поволоки звичайності... Вона примушує нас відчувати те, що ми осягаємо, й уявити те, що знаємо». Крім того, цей видатний критичний документ також випереджає ідею «безособовості» Т. С. Еліота (висунуту в 1919 р. в есеї «Традиція і особистий талант»), згідно з якою існує відмінність між автором (назвемо це так), що є особою

поза текстом, і письменником, котрий, так би мовити, є «персонажем» у тексті. На думку Еліота, що більша між ними різниця, то ліпше, оскільки «що кращий митець, то глибше в ньому будуть розмежовуватися людина, яка страждає, і розум, який творить», отож, поезія — це не просто свідомо передана словами свого досвіду. Шеллі у своєму надзвичайно важливому тексті виражає це на сто років раніше:

розум під час творення схожий на жарину, що її якийсь невидимий вплив, як-от мінливий вітер, пробуджує до хвилинного спалаху; ця поетична сила народжується всередині, як і колір квітки, що з часом в'яне та змінюється, і *свідомі частки нашої природи не здатні передбачити ні появи її, ні зникнення*³.

(Курсив мій. — П. Б.)

Тут також міститься й передбачення Фройдової думки про те, що розум складається зі свідомих і несвідомих елементів. Справді, ідея несвідомого — одна з ключових для романтизму й властива усьому, що написав про поезію інший відомий романтик — Джон Кітс. Він не створив офіційної літературної теорії, як це зробили Вордсворт, Колрідж і Шеллі, але постійно розмірковував про це у своїх листах. Кітс також формулює думку про активність несвідомого. Наприклад, у листі до Бейлі від 22 листопада 1817 р. він говорить про те, як навіть людина, «наділена не надто багатою уявою, винагороджується тим, що таємна діяльність фантазії з подиву гідною раптовістю щомиті освітлює її душу»⁴. «Таємна діяльність фантазії» — це несвідоме, а «душа», в яку вона проривається, — свідомість. Кітсова ідея «негативної здатності», «коли людина здатна перебувати в стані непевності, містичного

³ Див у: Шелли П. Б. Защита поэзии // Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. — М.: Рипол Классик, 1998.

⁴ Див. у: Китс Дж. Стихотворения. «Ламия», «Изабелла», «Канун св. Агнесы» и другие стихи / Перевод Сергея Сухарева. — Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. — («Литературные памятники»).

досвіду, в сумнівах, не вдаючись до дошукування фактів і причин»⁵ (лист до брата, 21 грудня 1817 р.), також свідчить про симпатію до несвідомого, бажання дозволити йому працювати. Отже, в критичних текстах романтиків існує багато проектів того, чим цікавиться сучасна теорія.

Після романтизму критичну теорію розвивали у своїх працях середні та пізні вікторіанці — Джордж Еліот, Метью Арнольд та Генрі Джеймс. Критичні роботи Джордж Еліот, як і Колріджа, блукають між класичними британськими і континентальними авторами та філософськими ідеями. Це варто наголосити, оскільки в розвитку англійської критики існують дві чіткі «дороги». Одна простягається через Семюела Джонсона та Метью Арнольда до Т. С. Еліота та Ф. Р. Лівіса. Її можна назвати дорогою «практичної критики». Вона переважно зосереджується на детальному аналізі творів окремих авторів та приводить до відомої традиції повільного читання. Другий шлях пролягає через Сідні, Вордсворта, Колріджа, Джордж Еліот й Генрі Джеймса. Він керується ідеєю, а не текстом — прагне схопити загальні питання літератури: як будуються художні твори? Як вони впливають на читачів та аудиторію? Яка природа літературної мови? Як література пов'язана з сучасністю та з проблемами політики й статі? Що можна сказати про літературу з філософської точки зору? У чому суть акту художньої творчості? Ці інтереси «другої дороги» дуже схожі на зацікавлення теоретиків, відомі з 1960-х рр. і донині, і тому важливо усвідомити, що ці питання не є екзотичним додатком до «вітчизняного» англо-американського підходу до літератури, а від самого початку були його частиною.

Наполягання на «повільному читанні» у 1920-х рр. сягає корінням позаминулого століття — праць Метью Арнольда. Він залишається ключовою канонічною фігурою в історії англійської критики частково тому, що Ф. Р. Лівіс перейняв

⁵ Там само.

і трансформував деякі його концепти й позиції та надав їм нового життя в ХХ ст. Арнольд побоювався, що занепад релігії може позбавити дедалі більш розколоте суспільство спільної системи цінностей, переконань та взірців, наслідки чого були б катастрофічними. Він розглядав літературу як можливу заміну релігії, але був переконаний, що середній клас, на який лягає найбільший тягар відповідальності за демократію, постійно занепадає через домінування матеріальних цінностей і філістерство. Критик допоміг би таким людям відкрити «найкраще з того, про що знає і думає світ», завдяки чому вони б самостійно схвалили канон великих творів, які постали через спільну мудрість усіх віків.

Найважливіші думки Арнольда викладено в есеях «Функція критики в наш час» та «Дослідження поезії». Він наголошує на тому, що для літератури важливо залишатися «незацікавленою», тобто політично незаангажованою та не прив'язаною до жодної програми дій. Мета літературної критики — досягнення чистого, незацікавленого знання, інакше кажучи, оцінка об'єкта таким, «яким він є насправді», без наміру пристосувати отриману оцінку до служіння окремому способу дій. Літературно-критичним девізом Арнольда є ідея «пробного каменя» [touchstone], який уникатиме будь-якого визначення необхідних літературних якостей і просто пропонуватиме використовувати особливості літератури минулого як засіб для визначення й оцінки літератури сьогодення. У «Словнику літературних термінів і літературної теорії» Дж. А. Каддон коротко пояснює принцип дії «пробного каменя».

«Пробний камінь» (<...> називається так, тому що ним пробувають золото. Метью Арнольд використовує це слово в есеї «Дослідження поезії» (1880 р.) у зв'язку з літературними критеріями та стандартами: Арнольд радить, що нам слід «завжди пам'ятати рядки та висловлювання великих майстрів і застосовувати їх як пробний камінь для іншої поезії». Він вважає, що цей метод

забезпечить основу для «справжньої», а не «історичної» або «особистої» оцінки поезії⁶.

У першій половині ХХ ст. провідними постатями британської критики були Ф. Р. Лівіс, Т. С. Еліот, Вільям Емпсон та А. А. Річардс. Усі вони, окрім Еліота, у 1920–30-х рр. жили в Кембриджі й брали участь у формуванні першої кембриджської школи англістики, яка мала величезний вплив на викладання англійської літератури в усьому світі аж до 1970-х рр. Внесок Еліота в канон загальноприйнятих критичних понять був найбільшим. Ось його головні ідеї:

- поняття «розпаду чутливості», розкриті в критичному відгуку на книжку Герберта Грірсона «Метафізичні поети»;
- поняття політичної «безособовості», викладене в праці «Традиція та особистий таланти»;
- поняття «об'єктивного кореляту», сформульоване в есеї про «Гамлета».

Усі ці ідеї виявилися суперечливими: припущення про те, що «розпад чутливості» виник у ХVІІ ст., радикально розмежувавши думку й почуття, є одним із тих, історичного підтвердження яким так і не було знайдено. Пізніше Еліот заперечував те, що нібито вважав розпад наслідком Англійської громадянської війни, вкрай загадково додаючи при цьому, що, на його думку, розпад могли спричинити ті ж чинники, які зумовили Громадянську війну, — гарне розмежування. Найкраще застосування ця ідея може знайти в поясненні унікальних властивостей розуму й чутливості в метафізичних поетів, але як історичне узагальнення вона видається необгрунтованою. Критику цієї ідеї містить праця Френка Кермода «Романтичний образ».

⁶ Cuddon, J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (3rd edition, Blackwell, 1991), p. 980.

Поняття безособовості для Еліота почасти було способом відвернути тогочасні роздуми про поезію від запозичених із романтизму ідей оригінальності й самовираження. Еліот як вихованець Гарварда вважав наголос на індивідуальності елементарним несмаком. Для нього набагато ближчим було розглядати поезію не як вираження власних емоцій і досвіду, а як вихід за особисте через відчуття традиції, яка говорить голосом окремого поета і передається ним. Найкраще в роботі поета, стверджує він, не те, що є найбільш самобутнім, а те, в чому найбільш відчутний голос його предків. Тому слід розмежовувати розум окремої особистості, яка відчуває людське буття, і голос, що говорить у поезії. Це судження не було оригінальним. Як ми вже знаємо, Шеллі пропонував щось дуже подібне в «Захисті поезії», але Еліот першим зробив цю ідею наріжним каменем усієї поетичної естетики.

Нарешті, об'єктивний корелят є ще одним виявом англійського емпіризму: він передбачає, що найкращий спосіб виявити почуття в мистецтві — це віднайти певний «транспортний засіб» в окремих жестах, діях і символах, а не описувати їх безпосередньо. І це справді так: у прозі й поезії мало чого можна досягнути, якщо дійові особи (або оповідачі) просто розповідають про те, що вони відчувають; почуття слід певним чином *показувати* — словами чи діями. Це, очевидно, не набагато доповнює античне розрізнення (вперше запропоноване Платоном) між *мімезисом* і *дієгезисом*. Перший — це *зображення* чогось через слова героя або через дію, яку ми фактично бачимо на сцені (якщо це вистава), тоді як другий — це *розповідь* слухачам і читачам за допомогою прямої мови героя про події або речі, свідками яких вони не є. Тож усі головні критичні ідеї Еліота виявилися далеко не бездоганними й незадовільними, а тривалий авторитет їх, мабуть, вказує на ту теоретичну порожнечу, в яку вони потрапили.

Найбільш впливовим британським критиком — попередником теоретичного руху був Ф. Р. Лівіс. Як і Арнольд на століття раніше, він припускав, що вивчення й розуміння літе-

ратури стане передумовою створення здорового суспільства. Він також не довіряв абстрактному мисленню й шукав систему літературних еталонів (подібно до «пробного каменя» Арнольда), які можуть уникнути фіксованих критеріїв, висуваючи натомість аргументи на користь відкритості до властивостей самого тексту. Нарешті, як і Арнольд, він заперечував будь-які спроби прямої політизації літератури або критики.

Попри подібність, ці дослідники відрізняються в окремих важливих питаннях. Наприклад, Арнольд вважає більш-менш доведеним існування певного пантеону великих письменників минулого. Він не ставить під сумнів неперевершену майстерність, скажімо, Данте, і саме тому Данте стає «пробним каменем». Лівіс, навпаки, у деяких своїх працях підриває авторитет великих письменників, адже заявляти, що певні видатні імена не зможуть пройти випробування доглибним текстуальним дослідженням, яке він невтомно пропагував, становило суть його методології. Критичні ідеї Арнольда тяжіють до захоплення аматорів. Можливо, ви й не прочитали *всього*, припускає він (та й чи могли, якщо у вас немає на це необхідного часу, як у професійного критика?), але якщо ви прочитали найкраще й можете визначити його якості, тоді ви можете бути впевненими в своїх поглядах на нові тексти й досягти їх істинної оцінки. Така «протестантська» естетика стимулює прямі стосунки між кожним читачем і літературним генієм.

Лівіс почав із захоплення критичними працями й поезією Еліота, але з часом його погляди значно змінилися. Він уникав «кування» критичного словника, залучаючи до критичної термінології слова й вирази, що вже мали стійке непрофесійне значення: зокрема, майже як критичний термін вживалося слово «життя», яке передавало поняття «пережитого досвіду». Для Лівіса головним випробуванням тексту є його здатність бути провідником до «життя» та вітальності. Своєю надзвичайною популярністю Лівіс частково завдячував тому факту, що він став своєрідним поєднанням Джонсона

й Арнольда, синтезуючи моралізування першого і соціальне бачення й антитеоретичну критичну практику другого. Вплив Лівіса й сьогодні настільки значний, що немає потреби розповідати про нього далі.

Вільяма Емпсона й А. А. Річардса слід, мабуть, розглядати поряд, хоча наприкінці 1920-х рр. другий був учителем першого. Праця Емпсона «Сім типів невизначеності» (1930 р.) й сама мала дещо двозначний вплив. З одного боку, пропаговане в ній надповільне читання текстів продемонструвало своєрідну екстремальну текстуальну спрямованість, яку можна вважати логічним продовженням описаної вище «першої дороги» в розвитку британської критики. Слово «невизначеність» у назві цієї книжки можна перекласти як «вербальні труднощі»: Емпсон пояснює свої приклади не залученням до ширшого контексту, а старанною «хірургією» тексту. Проте, з іншого боку, його уявлення про мову ґрунтується на думці про те, що мова — насправді дуже слизький посередник: маючи справу з мовою, ми повинні бути свідомі того, що текст може вибухнути значеннями, про які ми навіть не підозрювали. Рухаючись від першого типу невизначеності до сьомого, ми, здається, досягаємо кордонів мови, де територія зрештою стає непридатною до картографування, і отримуємо можливість зазирнути в порожнечу лінгвістичної невизначеності. Можна сказати, що цим британська традиція є провісником постструктуралістських суджень про ненадійність мови як посередника (див. с. 78–79). При цьому залучення мови до *будь-якого* контексту зазвичай зменшує чи усуває невизначеність. (Наприклад, слово «мила», коли ви чуєте його відокремлено, є двозначним, оскільки може бути дієсловом або прикметником, але невизначеність зникає, щойно воно потрапляє в контекст будь-якої реальної ситуації.) Тому пізній Емпсон відходить від ідеї лінгвістичного вакууму, зосереджуючись, зокрема, на автобіографічному контексті, на якому, на його думку, ґрунтуються літературні тексти.

Нарешті, А. А. Річардс був піонером деконтекстуалізованого підходу до літератури, що від 1930-х до 1970-х рр. став панівним у Британії, відомим як «практична критика», а в Америці приблизно в той самий час — як «нова критика». Експерименти Річардса, які він проводив у 20-х рр., пропонуючи студентам і викладачам для критичного аналізу невідкоментовані анонімні вірші, стали взірцем того, як слід позбуватися впливу готових оцінок і знань та вчитися «справжньої критики», що ґрунтується на власній думці. Тож неважко спостерегти зв'язок між цим підходом і «пробним каменем» Арнольда. Можна з упевненістю стверджувати, що цей вирішальний «річардсівський» момент настільки сильно зміцнив «першу дорогу» «практичної» традиції в критиці, що ціла галузь раптово захворіла на вибірккову амнезію й почала розглядати цей підхід як *єдину* традицію.

Пізніший конфлікт між ліберальним гуманізмом і «теорією» досить засадничий, але тут слід нагадати, що насправді він розпочався набагато раніше від 1970-го року, коли, власне, яскраво спалахнув у Британії, Америці та в інших країнах. Наприклад, у 1930-х рр. відбулися подібні дискусії й суперечки між Ф. Р. Лівісом, якого можна вважати архетипним британським ліберальним гуманістом, і прибічником теоретичного підходу Рене Веллеком. На шпальтах редагованого Лівісом часопису «Скрутіні» вони дискутували про взаємозв'язки між літературною критикою й філософією. Веллек стверджував, що просто практичної критики *недостатньо*, дослідник має розтлумачувати теоретичні засновки, на яких постають його окремі прочитання й уся його методика. На його думку, серія «повільних прочитань» романтичних поетів у «Переоцінці» Лівіса подана читачеві в теоретичному вакуумі. Веллек делікатно виражає це так: «Було би чудово, якби Ви чіткіше сформулювали свої засади й більш систематично їх захищали»⁷. Відмова прийняти метод ліберального гуманізму просто як

⁷ *Scrutiny*, March 1937, p. 376.

«природний» і вже доведений спосіб «поводження» з літературою стала ключовим аргументом у відповідях теорії. Теоретики висувають ту саму вимогу, що й Веллек, проте роблять це в менш ввічливій формі: читаючи й критикуючи літературу, розтлумачте, що й для чого ви робите, щоб вашим методам можна було дати оцінку поряд з іншими. За цією вимогою криється переконання, що в разі експліцитного виявлення методів ліберального гуманізму (що ми намагалися зробити в попередньому розділі), стануть очевидними недоліки його засновків і методик, а отже, інші підходи дістануть змогу замінити його.

З тим, як працюють усі описані в цьому розділі прийоми, можна ознайомитися в збірці «Англійські критичні тексти»⁸.

Ліберальний гуманізм на практиці

Ймовірно, немає необхідності подавати тут розлогі приклади застосування ліберального гуманізму на практиці, оскільки вони, без сумніву, відомі кожному читачеві цієї книжки. А проте, задля порівняння, я все ж таки окреслю те, що я назвав би типовим для ліберального гуманізму прочитанням оповідання Едгара Алана По «Овальний портрет» (див. додаток 1), оскільки саме це оповідання буде використане пізніше для ілюстрації практик структуралізму й наратології.

Ліберальний гуманізм (чи, якщо бути точним, лівісівський підхід) у цьому оповіданні зосередився б на очевидному конфлікті між «життям» і «мистецтвом». Центральним пунктом коментування й інтерпретації був би моралістичний аргумент, що справжня цінність полягає у «реальному житті» кожної окремої людини, і що нездатність розпізнати неодмінну підпорядкованість мистецтва суспільній реальності

⁸ *English Critical Texts*, ed. D. J. Enright, Ernst de Chikera (Oxford University Press, 1962).

згубна для митця. Далі, коли митець починає сприймати себе як фаустіанського супергероя, здатного переступати всі межі, всі табу, всі норми поведінки і навіть претендувати на роль Бога в створенні й знищенні самого життя, його зарозумілість зрештою виснажує джерела самого мистецтва. Отже, у цьому творі митець у своїй ізольованій вежі, що, як вампір, живиться життєвою енергією своєї натурниці, є символом знецінення й виродження художньої творчості, пріоритетом якої стає суто естетичне «мистецтво задля мистецтва», котре не має жодного зв'язку з ширшим поняттям фізичного й психічного здоров'я.

У такому підході вирізняються дві особливості: по-перше, цей спосіб прочитання керується (зрештою) моральними критеріями (гідними поваги, звісно ж), а не бодай якимось систематичним підходом до літературної критики. Дещо грубе обстоювання «життя» в наведеному вище фрагменті потверджує влучність «лівісівського» терміна. Друга істотна особливість цього методу — намагання оминати питання форми, структури, жанру тощо й відразу перейти до обговорення проблем змісту. Якби уривок був більшим, він, безперечно, вмщував би коментарі щодо структури, символіки й композиції, але вони, мабуть, мали б *другорядний* характер і були б призначені для того, щоб надати ваги *центральному* акценту — моральній настанові автора. Звісно, я не намагаюся відкинути цей підхід як нічого не вартий, я хочу лише дати йому характеристику й вирізнити його з-поміж інших.

Перехід до «теорії»

Розвиток критичної теорії у повоєнний час відбувався хвилеподібно, кожна «хвиля» асоціювалася з певним десятиліттям, і всі вони були спрямовані проти щойно проілюстрованої уніфікованості ліберального гуманізму, встановленої між 1930-ми та 1950-ми рр. По-перше, у 1960-х рр. існували два старші, але ще не засвоєні конкурентні підходи —

марксистська критика, випробувана в 1930-х і відроджена в 1960-х рр., та її ровесник — *психоаналіз*, так само оновлений після 1960 р. Водночас ліберальний гуманізм зазнавав нищівної атаки від двох цілком нових підходів — *лінгвістичної теорії*, яка постала на початку 60-х рр., і *ранніх форм феміністичної критики*, що до кінця десятиліття переросла у впливову силу.

Пізніше, у 1970-х рр., у літературно-критичних колах Великобританії та Сполучених Штатів поширилися нові полемічні підходи, зокрема *структуралізм та постструктуралізм*, які виникли у Франції. Їхній вплив був настільки значним, що до кінця 1970-х — початку 1980-х рр. склалася ситуація, яку часто називали «кризою» або ж «громадянською війною» в англійській філології. Питання, на яких зосереджувалися ці два підходи, стосувалися предмета мови й філософії, а не історії й контексту. У 1980-х рр. відбувся злам, який іноді називають «поверненням до історії», коли історія, політика й контекст знову стали центром літературно-критичної програми. У такий спосіб на початку вісімдесятих з'явилися дві нові форми політичної/історичної критики: *новий історизм* у США та *культурний матеріалізм* у Великобританії. Обидві застосовували, так би мовити, цілісний підхід до літератури, маючи на меті поєднати літературознавство й історію, водночас враховуючи певні судження структуралізму й постструктуралізму попереднього десятиліття.

Нарешті 1990-ті роки позначені загальною відмовою від всеохопних тотальних тлумачень і поступовим переходом до розсіяних, еkleктичних та «спеціалізованих» форм теорії й критики. Так, підхід, відомий як *постколоніальна критика*, заперечує ідею універсального марксистського пояснення речей та наголошує на відокремленості й інакшості постімперських націй і народів. Фемінізм також демонструє ознаки розростання в широкий блок, відомий як гендерні студії, з постанням гей-лесбійських текстів як окремих полів літератури, що зумовили виникнення відповідних критичних

підходів. Так само частиною цієї «федерації» 1990-х є чорний фемінізм (чи «womanism»). Через обмежений обсяг цієї книжки охопити все неможливо, тому наразі вона не йде далі постколоніалізму й постмодернізму.

Деякі загальні ідеї критичної теорії

Кожен з описаних підходів має свої особливі традиції та історію, але є окремі ідеї, що повторюються в різних критичних теоріях і вибудовують єдність, яку можна вважати загальними базовими принципами. Тому, усвідомлюючи певну спрощеність такого припущення, ми маємо підстави говорити про «теорію» як про цілісне утворення з конститутивними ознаками. Деякі з цих базових циклічних ідей наведені нижче.

1. Багато з тих понять, які ми зазвичай вважаємо «заданими» самим життям (включаючи нашу гендерну ідентичність, індивідуальність і саме поняття літератури), насправді є не фіксованими й достовірними сутностями, а плінними й хисткими. Замість того, щоб бути цілком «там» — у світі реальних фактів і досвіду, вони є «соціально сформованими», тобто залежними від зміни кута зору і способу мислення. Мовою філософії всі вони є *умовними* (означають тимчасовий, непостійний стан, що залежить від обставин), а не абсолютними категоріями (тобто фіксованими, сталими тощо). Тому неможливо досягти жодної всеохопної незмінної правди. Результати всіх форм інтелектуального сумніву є лише тимчасовими. Не існує таких речей, як непорушна й достовірна істина (окрім, хіба що, твердження, що це так). Ту позицію, яку критикує теорія, часто дещо спрощено називають *есенціалізмом*, тоді як багато з тих теорій, висвітлених у цій книжці, позиціонують себе як *анти-есенціалістичні*.
2. Теоретики загалом вірять у те, що всі розмисли й дослідження перебувають під впливом попередніх ідеологічних

уподобань і багато в чому зумовлені ними. Тому поняття незацікавленого дослідження виявляється вразливим: ніхто з нас, стверджують вони, неспроможний стати осторонь терезів і зважувати речі неупереджено, всі дослідники радше притримують великим пальцем ту чи іншу шальку. Кожна практична діяльність (наприклад, у літературній критиці) передбачає певну теоретичну перспективу. Заперечення цього означає лише небажання артикулювати власну теоретичну позицію, вважаючи її чимось «загальноновідомим» чи «просто даним». Ця точка зору, певна річ, хистка й зазвичай висловлюється лише для заперечення окремих закидів опонентів. Її недолік полягає в тому, що, обстоюючи *релятивізм*, який спростовує всі аргументи й вибиває ґрунт з-під ніг будь-якого судження, поряд з іншими вона може дискредитувати й себе саму.

3. Мова зумовлює, обмежує й визначає те, що ми бачимо. Отже, вся реальність створена мовою, ніщо не існує просто так — усе є лінгвістичним/текстуальним конструктом. Мова не *відображає* реальності, вона створює її, тому весь наш світ — це текст. Більше того, на думку теоретиків, значення теж витворюється спільно письменником і читачем. Воно не просто «перебуває» в тексті, чекаючи, поки ми візьмемося за нього, але вимагає від читача взяти участь у його формуванні.
4. А отже, будь-яка спроба запропонувати остаточне прочитання виявиться марною. Значення в літературному творі не є фіксованими й остаточними, вони завжди мінливі, багатогранні та неоднозначні. У літературі, як і в будь-якому письмі, неможливо встановити незмінні й точні значення. Радше властивістю самої мови є створення численних мереж значень, так що всі тексти неодмінно насичені внутрішніми протиріччями, як це показує процес деконструкції. Оскільки літературні тексти, шойно вони з'являються, теоретики розглядають як незалежні мовні структури,

автори яких або «мертві», або «відсутні», то в цій справі не може існувати остаточної думки.

5. Теоретики не довіряють жодній «всеохопній» думці. Вони, наприклад, ставлять під сумнів поняття «великих» творів як абсолютної і само собою зрозумілої категорії, позаяк книжки завжди постають у конкретній соціально-політичній ситуації, і її не слід замовчувати, як це часто трапляється в тому разі, коли їх оголошують «великими». Схожим чином спростовується концепт «людської природи» як певної узагальненої норми, яка виходить за межі окремої раси, статі чи класу, тому що він є зазвичай *євроцентричним* (тобто заснованим на білих європейських зразках) і *андроцентричним* (інакше кажучи, ґрунтується на маскулінних взірцях і позиціях). Так застосування узагальненої та нібито всеохопної ідеї людської природи на практиці може маргіналізувати, принизити чи навіть заперечити людськість жінок або інших непривілейованих груп.

Підсумовуючи наведені 5 позицій, можна сказати, що для теорії:

- література не вільна від політики,
- мова — визначальна,
- істина — відносна,
- значення — непередбачуване,
- а людська природа — це міф.

Якщо пізніше в окремих частинах цієї книжки або у процесі подальшого вивчення теорії вам здаватиметься, що розуміння речей вислизає від вас, варто повернутися до цього переліку й пригадати собі загальний хід думки, яку реалізує теорія. Цілком ймовірно, що концепція, яка викликати буде труднощі, виявиться лише варіацією котроїсь із цих позицій.

Рекомендована література

Книги, які представляють позиції ліберального гуманізму

Alter, Robert, *The Pleasure of Reading in an Ideological Age* (Simon and Schuster, 1989, rpt. W. W. Norton, 1997, with a new preface).

Полемічний антитеоретичний вступ «Зникнення читання» й заключний розділ «Численні прочитання й трясина невизначеності»; розділи поміж ними стосуються традиційних літературно-критичних понять, як-от «герой», «стиль», «перспектива» тощо.

Gardner, Helen, *In Defence of the Imagination* (Oxford University Press, 1984).

Базується на курсі лекцій, який відповідав книжці Френка Кермода (у той час поборника теорії). Енергійно захищає традиційне гуманістичне пізнання й критику від того, що вони вважають згубним впливом теорії.

Gribble, James, *Literary Education: A Re-evaluation* (Cambridge University Press, 1983).

Одна з декількох робіт початку 1980-х років, що захищали традиційне літературознавство від теорії. Дивись перший розділ «Література й істина», розділ четвертий «Підкорення критики теорією» та п'ятий — «Література й виховання почуттів».

Steiner, George, *Real Presences: Is There Anything in What We Say?* (Faber, 1989; rpt. University of Chicago Press, 1991).

Джордж Стайнер — поліглот, ерудований гуманіст, який ніколи не обстоював антитеоретичних позицій. У трьох великих есеях цієї книжки він звертається до проблеми зв'язку теоретичних концепцій з реальним досвідом літератури й інших видів мистецтва.

Watson, George, *The Certainty of Literature: Essays in Polemic* (Harvester, 1989).

Вотсонів спротив сучасній теорії цілковитий і безсумнівний, що й стверджує назва книги.

Праці про становлення англістики як академічної дисципліни

Baldick, Chris, *The Social Mission of English Studies 1848–1932* (Oxford University Press, 1983).

Безперечно переконлива історія літературної критики в Англії, починаючи від Метью Арнольда. Грунтовна праця з добрим вступом.

Doyle, Brian, «The Hidden History of English Studies» in *Re-reading History*, ed. Peter Widdowson (Methuen, 1982), pp. 17–31.

Запитує: чому і як англістика стала основним предметом у вищій школі? Впливова робота, хоч акценти дещо відрізняються від тих, які я пропоную тут.

Eagleton, Terry, «The Rise of English?» in *Literary Theory: An Introduction* (Blackwell, 1983; 2nd edn. University of Minnesota Press, 1996).

Полемічна й цікава книга про виникнення англістики; багато в чому суголосна праці Дойла.

Graff, Gerald, *Professing Literature: An Institutional History* (University of Chicago Press, 1987).

Докладна історія розвитку англійської філології у США.

Kearney, Anthony, *The Louse on the Locks of Literature: John Churton Collins* (Scottish Academic Press, 1986).

Коллінз був першопрохідцем англістики у XIX ст. Ця цікава книжка містить історію (з якої я почерпнув суттєву частину цього розділу) дебатів з приводу запровадження нової академічної дисципліни — англістики — у періодичних виданнях та в парламенті.

Mulhern, Francis, *The Moment of Scrutiny* (New Left Book, 1979).

«Скрутіні» — журнал, заснований Ф. Р. Лівісом у 1932 р., тож ця високо поціновувана книжка продовжує історію англістики з того місця, де зупиняється Болдік (див. вище).

Palmer, D. J., *The Rise of English Studies* (Oxford University Press, 1965).

Цікава праця.

Potter, Steven, *The Muse in Chains: A Study in Education* (Cape, 1937, rpt. Folcroft, 1973).

Ранній приклад ранньої англістики. Зразки досліджень XIX ст. (включно з додатками) дуже показові.

Tillyard, E. M. W., *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution of English Studies at Cambridge* (London, Bowes&Bowes, 1958).

Продовжує історію англійської філології від того моменту, на якому зупиняється Поттер, описуючи Кембридж 1920–1930-х рр. і ранні праці Річардса, Емпсона та Лівіса. Палмер, Поттер і Теїяр разом подають те, що можна було б назвати альтернативним висвітленням історії ліберального гуманізму, значною мірою відмінним від варіанта, запропонованого Болдіком, Дойлом, Іглтоном та Малгерном.

Структуралізм

Структуралістські курчата та ліберально-гуманістичні яйця

Структуралізм — це інтелектуальний рух, започаткований у Франції в 1950-х рр. дослідженнями антрополога Клода Леві-Стросса (нар. у 1908 р.) та літературного критика Ролана Барта (1915–1980). Звести структуралізм до одного «підсумкового» визначення складно, та якби я був змушений це зробити, я би сказав, що його суттю є переконання: не можна зрозуміти річ відокремлено — її слід розглядати в контексті більших структур, частинами яких вона є (звідси й термін «структуралізм»). У Великобританію структуралізм був «імпортований» у 1970-х рр. і набув значного поширення, навіть поганой слави, впродовж 1980-х.

Структури, про які тут ідеться, є не об'єктивними речами, що вже існують у зовнішньому світі, а конструктами, створеними нашим способом сприйняття світу й нашим досвідом. Звідси впливає, що значення чи смисл — це не ядро чи сутність *всередині* речі, радше, значення завжди перебуває *зовні*. Значення — це завжди ознака речі, в буквальному сенсі значення надає речам людський розум, воно не міститься в речах. Однак спробуймо сконкретизувати, що може означати мислення в категорії структури при розгляді літератури. Уявіть, що ми маємо справу, приміром, з віршем «Доброго ранку» Джона Донна. Нашою першою реакцією як структуралістів буде застереження, що вірш можна зрозуміти лише в тому разі,

якщо ми маємо чітке уявлення про жанр, який він пародіює й розвінчує. Кожен окремий вірш — це приклад конкретного жанру, а жанр та приклад відносяться один до одного, як вимовлене англійською речення відноситься до англійської мови як структури з усіма її правилами, умовностями тощо. У випадку поезії Джона Донна йдеться про жанр *альби*, або «світанкової пісні», поетичної форми, яка походить із XII ст. і в якій закохані скаржаться на те, що настає світанок, а це означає, що вони мусять розлучитися.

Проте альбу, в свою чергу, складно зрозуміти без уявлення про куртуазне кохання. І далі: як вірш альба передбачає знання того, що становить умовна форма вислову, знана як поезія. Це лише деякі з тих культурних структур, частиною яких є вірш Джона Донна. Далі ви побачите, що структуралістський «підхід» насправді не наближає до тексту, як цього вимагає англо-американська традиція, а веде вас щоразу далі вбік, до інших порівняно абстрактних питань жанру, історії й філософії. Якщо вдається до грубої аналогії з яйцями та курчатами, то в містких структурах (альба, куртуазне кохання, сама поезія як культурна практика) можна побачити курча, а в окремому прикладі (у цьому разі вірш Донна) — яйце. Для структуралізму найважливішим є визначення природи курчат, тоді як для ліберального гуманізму головне — докладний аналіз яєць.

Тож структуралістському підходові до літератури притаманний постійний рух від інтерпретації окремих текстів до розуміння більших абстрактних структур, які їх вмішують. Ці структури, як я зазначав на початку розділу, зазвичай абстрактні (наприклад, питання літературного або поетичного чи навіть суті самої оповіді), на відміну від «простих» реальних прикладів, як-то історія альби або куртуазного кохання, про кожний з яких можна, зрештою, легко дізнатися зі звичайної історії літератури. Прихід структуралізму в США та Великобританію в 1970-х рр. викликав багато полеміки, зокрема тому, що літературознавство в цих країнах традиційно мало

цікавилось такими глобальними абстрактними питаннями, які порушували структуралісти. Так звана кембриджська революція англістики в 1920-х рр. проголосила *протилежне*: вона обстоювала уважне вивчення тексту, відокремлене від усіх ширших структур і контекстів, була невблаганно «текстуальна» й ігнорувала широкі питання, абстрактні проблеми та ідеї. У цьому плані структуралізм перевернув англійську філологію з ніг на голову і, ставлячи запитання, якими тривалий час нехтували, приміром, «що ми маємо на увазі під „літературним“?», «як працює оповідь?», «що таке поетична структура?», девальвував усе те, що вона понад півстоліття так любила. Коротко кажучи, традиційні критики не схвалили ідеї переключити свою увагу з яєць на курчат.

Знаки батьків — Соссюр

Хоча структуралізм насправді виник у 1950–1960-х роках, про що вже йшлося, його коріння сягає ідей швейцарського лінгвіста Фердинана де Соссюра (1857–1913). Соссюр став ключовою фігурою в розвитку сучасних підходів до вивчення мови. У ХІХ ст. лінгвісти цікавилися переважно історичними аспектами мови (такими, як питання історичного розвитку мов, зв'язків між ними, походження самої мови). Соссюр, натомість, зосередився на моделях і функціях сучасної мови, наголошуючи на тому, як виникають й розвиваються значення, як функціонують граматичні структури.

Що ж саме зі сказаного Соссюром про лінгвістичні структури структуралісти пізніше вважали таким цікавим? Відповідь можна подати у вигляді трьох тверджень. По-перше, він наголошував, що значення, які ми даємо словам, є цілком *довільними*, вони підтримуються лише певною традицією. Тобто слова є «невмотивованими знаками», а це означає, що не існує жодного необхідного зв'язку між словом і тим, що воно позначає. Наприклад, слово «хижа» в жодному разі не є «відповідним» до свого значення, і всі лінгвістичні знаки

довільні в такий самий спосіб. (Існує лише малоістотний виняток — незначна кількість звуконаслідувальних слів, як-от «джміль» і «свист», але навіть вони змінюються від мови до мови). Твердження, що лінгвістичні знаки довільні, є, мабуть, до певної міри очевидним і не новим (це визнавав ще Платон в античні часи), але новим є *наголос* на цьому концепті (що набагато важливіше). Структуралісти зацікавилися наслідком цієї тези: якщо мова як система знаків ґрунтується на довільності такого типу, то вона є не відображенням світу й досвіду, а цілком відокремленою від них системою. Пізніше ця проблема буде трактована докладніше.

По-друге, Соссюр наголошував, що значення слів, так би мовити, *відносне*. Інакше кажучи, жодне слово не можна визначити окремо від інших. Визначення кожного слова залежить від його зв'язків з іншими «прилеглими» словами. Приміром, точне значення слова «хата» залежить від його позиції в «парадигматичному ряду», тобто в ряду споріднених за функцією та значенням слів, кожне з яких у даному реченні можна замінити іншим. У цьому разі парадигматичний ряд може складатися з таких слів:

халупа хижа хата будинок котедж палац.

Якщо хоча б одне з цих слів вилучити з ряду, то значення кожного з них зміниться. Так, і «хата», і «хижа» є невеликими базовими будівлями, але вони не тотожні: перша слугує постійною домівкою (хата мірошника, наприклад), натомість друга переважно використовується для зберігання, але за відсутності іншої кожна з них міститиме *обидва* значення, а отже, перетвориться на інше слово. Так само «котедж» можна визначити як житло, більше й пишніше від простого будинку, але не настільки велике й пишне, як палац. Таким чином, ми дали визначення слову «котедж» через пояснення того, як його значення співвідноситься з двома словами по обидва боки від нього. Ця особливість взаємного визначення слів стає ще очевиднішою, якщо ми розглядаємо пару антонімів: терміни

«чоловічий» і «жіночий», наприклад, переважно мають значення одне щодо іншого — кожне вказує на відсутність ознак, властивих іншому, так що «чоловічий» можна розглядати як такий, що здебільшого означає «не жіночий», і навпаки. Подібно не було б поняття «дня» без пов'язаного з ним поняття «ночі» або ідеї «добра» без ідеї «зла», на противагу якому ми його й визначаємо. Ця «відносність» у мові стала приводом для знаменитого Соссюрівського твердження: «У мові існують лише відмінності без фіксованих понять». Усі слова, отже, існують у «диференційних мережах» як «бінарні», або парні, опозиції, подібно до наведеного вище парадигматичного ряду «житлової площі».

Для того, щоб пояснити, що в мові не існує постійного внутрішнього значення, Соссюр використовує відомий приклад експресу Женева–Париж о 8:25¹ (див. аналіз цього прикладу, здійснений Джонатаном Каллером²). Що саме надає цьому потягу його ідентичності? Це не щось матеріальне, оскільки щодня він матиме інші локомотив та вагони, різних машиністів та пасажирів і так далі. Якщо він спізниться, то навіть не відійде о 8:25. А чи це взагалі мусить бути потяг? Якось на Саутгемптонському вокзалі я запитав про потяг до Брайтона, і контролер, вказавши мені на автобус за станцією, відповів: «Оце він». Була неділя й через технічні роботи на колії між ділянками ремонту для перевезення пасажирів курсували автобуси. Отже, інколи «потяг» не обов'язково є потягом. Соссюр доходить висновку, що єдиною річчю, яка надає цьому потягу ідентичності, є його позиція в структурі відмінностей: він прибуває між 7:25 та 9:25, тобто його ідентичність цілком відносна.

По-третє, для Соссюра мова не просто фіксує або позначає наш світ, а створює його. Значення не міститься всередині

¹ Соссюр, Фердінан де. Курс загальної лінгвістики / Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. — К.: Основи, 1998. — С. 138.

² Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics* (Routledge, 1975), p. 11.

речі, його завжди надає об'єкту чи ідеї людський розум, воно сконструйоване мовою й виражене через неї. Добре відомим прикладом цього процесу є альтернативна пара «шпигун» або «розвідник». Не існує нейтрального чи об'єктивного способу назвати таку людину, а лише вибір між двома термінами, які певним чином «конструюють» її. Інший приклад: два способи посилення на внутрішній податок, введений урядом Тетчер у Великобританії. Опоненти нарекли його «подушним податком», відсилаючи до образів Середньовіччя та селянських повстань. Сам же уряд назвав його «збором з громади», уникаючи негативної конотації слова «податок» та використовуючи прийнятний термін «громада». Та назва, яку вживала людина, відразу визначала її політичну позицію, і, знову ж таки, не було жодної нейтральної чи «об'єктивної» альтернативи. Кажуть, що існують три версії кожної історії: ваша, моя і правдива, — але даний випадок значно складніший, оскільки всі наявні назви є виключно лінгвістичними, тому правди про ті речі, які безпечно існують поза мовою, не існує.

Куди б ми не поглянули, ми бачимо, як мова таким чином формує світ, а не лише відображає його. Наприклад, назви кольорів не просто називають уже дані речі, а *створюють* реальність: спектр не поділений на сім основних кольорів, усі вони зливаються один з одним. Тому ми могли б мати чотирнадцять назв замість семи. Ще один приклад — те, як ми називаємо пори року. Існує чотири окремі назви (весна, літо і т. д.), але насправді рік спливає поступово, без жодних перерв або різких змін. Він не поділений на чотири частини. Чому ж тоді не мати шість пір року чи вісім? Позаяк зміни тривають упродовж цілого року, поділ можна зробити взагалі будь-де. Тож пори року — це *спосіб сприйняття*, а не об'єктивний природний факт. Отже, за де Соссюром, мова є довільною, відносною й конструктивною. Ця концепція мови мала визначальний вплив на структуралістів, тому що вона дала їм модель замкнутої системи, в якій окрема одиниця співвідноситься з іншою, — і так формується більша структура.

Інше розрізнення, зроблене Соссюром, стало для структуралістів зразком розгляду більших літературних структур. Він використав терміни *langue i parole* на позначення, відповідно, мови як системи, або структури, з одного боку, і будь-якого висловлювання цією мовою, з іншого. Окреме висловлювання французькою (зразок *parole*) має сенс лише тоді, коли ви вже озброєні всім корпусом правил та умовностей, що керують вербальною поведінкою, яку ми називаємо «французькою мовою» (тобто *langue*). Згідно з класичним структуралізмом, окреме висловлювання є дискретною одиницею, яка має сенс лише у зв'язку з більш місткою структурою. Отож структуралісти використовують розрізнення *langue i parole*, розглядаючи окремий літературний твір (скажімо, роман «Мідлмарч») як приклад *parole* в літературі. Він також має значення тільки в контексті певної загальної структури. Отже, *langue*, пов'язана з *parole* «Мідлмарч», — це поняття роману як жанру та частини літературної практики.

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Погляньмо на деякі з тих положень про мову, про які йшлося в цьому розділі.

По-перше, чи можете Ви навести інші приклади того, як мова створює реальність, крім простого називання того, що вже існує? Ваші приклади, ймовірно, будуть того ж типу, що й наведені вище («розвідник», «подушний податок», пори року). Ви також можете обдумати в цьому контексті значення «мовних актів», відомих як «перформативи», тобто висловлювань, які є реальністю, що її вони позначають, як-от обіцянка («Я обіцяю сказати йому про це») або відкриття якогось нового обладнання («Я оголошую цей міст відкритим»).

По-друге, чи можете ви вказати на будь-які недоліки запропонованих де Соссюром аргументів про мову й реальність? Наприклад, чи є сенс у тому, щоб постулювати категорію чистої відмінності? Чи має рацію критик Крістофер Рікс,

висловлюючи зустрічну думку про те, що не буває просто різниці, а вона мусить бути між речами?³ Якщо ви приймаєте аргументи Рікса й погоджуєтесь, що різниця буває лише між речами, то які наслідки це матиме для твердження, що мови мають лише відмінності без постійних значень?

По-третє, чи переконує вас приклад з потягом? Чи позиція в розкладі й справді є *єдиною* річчю, яка надає йому ідентичності? Де Соссюр доповнює цей приклад ще одним:

Чому можна повністю перебудувати вулицю і вважати її незмінною? А тому, що її тотожність не є винятково матеріальною: вона визначається певними умовами, — наприклад, її розміщенням щодо інших вулиць, — для яких її випадковий матеріал не має значення⁴.

Як контраргумент, можна сказати, що потяг о 8:25 передусім повинен мати вигляд потягу, адже ніхто не скаже: «Відправляється потяг до Парижа о 8:25», — якщо з-під станційного перекриття з'явиться зграя голубів. Так само правильно буде сказати, що ідентичність даної вулиці також багато в чому відносна: вулицю «X» визначають, наприклад, кажучи, що вона простягається праворуч від вулиць «Y» і «Z». І все ж таки ніхто не сплутає з вулицею протягнутий між ними шматок мотузки.

Рамки структуралізму

Проте структуралізм стосується не лише мови й літератури. Коли в 1950 р. праця де Соссюра була «засвоєна» тими, кого ми сьогодні називаємо структуралістами, вони вважали, що його модель мови рухлива й може пояснити функціонування всієї системи знаків. Антрополог Клод Леві-Стросс

³ Christopher Ricks, «In theory» in *London Review of Books*, April 1981, pp. 3–6.

⁴ Соссюр, Фердінан. — С. 138.

застосував структуралістський підхід для інтерпретації міфу. Він стверджував, що поодинокі оповідь (*parole*) з циклу міфів не має окремого самостійного значення, її можна зрозуміти, лише врахувавши її позицію в цілому циклі (*langue*), а також спільності й відмінності між нею та іншими елементами послідовності.

Отже, інтерпретуючи міф про Едипа, Леві-Стросс залучив його до контексту всього циклу оповідей про Фіви. Потім він почав розглядати повторювані мотиви й антитези та використав їх як основу для своєї інтерпретації. У цьому методі оповідь і цикл, частиною якого вона є, відтворюються в термінах базових опозицій: тварина/людина, свій/чужий, чоловік/син тощо. Певні деталі оповіді розглядаються в контексті більшої структури, а сама вона — як глобальна мережа базових «парних опозицій», що мають видимий символічний, тематичний і архетипний резонанс (контраст між життям і мистецтвом, чоловічим і жіночим, містом і селом, розповіддю й зображенням і т. ін., як це показано в наступних прикладах).

Це зразок типового структуралістського руху від часткового до загального, залучення окремої одиниці до ширшого структурного контексту. Ширшу структуру можна також знайти, скажімо, у цілому корпусі текстів автора; чи в жанровій традиції писати на певну тему (приміром, обговорюючи Діккенсів роман «Скрутні часи» в плані відхилень від романних умовностей у бік популярніших жанрів на кшталт мелодрами або балади); чи у виявленні ряду глибинних базових опозицій. Система знаків у цьому розумінні перетворюється на дуже широкий концепт: нею стає будь-який організований та структурований ряд знаків, що мають культурне значення. Сюди належать такі різноманітні феномени, як літературні твори, племінні ритуали (скажімо, родові церемонії або танок дощу), мода (в одязі, їжі, стилі життя тощо), дизайн авто чи зміст реклами. Використовуючи ці принципи, структуралісти «читають» культуру, частиною якої ми є, як мову, тому що культура створена з багатьох структурних мереж, які несуть значення й функціонують як система. Ці мережі працюють

через коди як системи знаків, вони можуть стверджувати щось так, як це робить мова, і можуть бути прочитані чи декодовані структуралістом або семіотиком.

Наприклад, моду можна «читати» як мову. Окремі предмети чи особливості поєднуються в цілісний «комплект» чи «вигляд» зі складними граматичними правилами комбінацій: ми, зрозуміло, не вдягаємо вечірньої сукні разом з пантофлями, ми не приходимо на лекції у військовій амуніції і т. ін. Аналогічно кожен компонент знаку набуває свого значення в структурному контексті. Звісно, часто мода на одяг залежить від порушення правил, але вчинений порушниками переступ (наприклад, створення верхнього одягу, котрий виглядає, як нижня білизна, або крій дорогих тканин назовні) залежить від існування «правила» чи умовності, яка відчутно порушується. Приміром, не так давно (наприкінці 1994 р.) у світі моди комбінацією таких рис, як зовнішні шви, плісировані тканини та надто великі чи надто малі предмети одягу, була позначена мода, відома як (парадоксально у даному контексті) деконструкція. Проте вихопіть будь-яку з цих рис із контексту решти й вони позначатимуть лише те, що ви одягнули піджак навиворіт, або що ви не визнаєте прасування. Знову ж таки, ці окремі предмети набувають змісту в загальній структурі, а структура має більше значення, ніж окремий предмет.

Іншою провідною постаттю раннього структуралізму був Ролан Барт, який застосував структуралістську методологію до всього поля сучасної культури. У невеликій книжці за назвою «Міфології», виданій у Франції 1957 р., він розглядає сучасну йому Францію (1950-х рр.) з погляду культурної антропології. У праці порушено низку питань, які до того ніколи не були предметом інтелектуального аналізу, наприклад, різниця між боксом і боями без правил, значення вживання м'яса зі смаженою картоплею, дизайн автомобіля «Сітроен», кінематографічне зображення обличчя Грети Гарбо, журнальна фотографія алжирського солдата, що віддає честь французькому прапору. Кожен із цих елементів Барт вміщує в ширшу

структуру цінностей, переконань і символів, яка є ключем до їх розуміння. Так, бокс розглядається як вид спорту, пов'язаний із придушенням відчуттів та витривалістю, що відрізняє його від боїв без правил, де біль демонструється відкрито. Боксери не кричать від болю після удару, правила не можна порушувати ані на секунду, боксер виступає від свого імені, а не в детально продуманому образі фантастичного негідника чи героя. Борці, навпаки, агресивно ревуть і гарчать, на рингу розігрується агонія чи тріумф, а сам бій зображено гіперболізовано, як поєдинок колосальних негідників чи супергероїв. Вочевидь, ці види спорту виконують у суспільстві зовсім різні функції: бокс показує стоїчну витривалість, яка часто необхідна в житті, в той час як бій без правил драматизує первісне протиборство й конфлікт між добром і злом. Отже, підхід Барта — це підхід класичного структураліста: окремий приклад «структуралізується», або «контекстуалізується структурою», і в процесі цього проступають пласти значення.

У ранній період Ролан Барт здійснив також окреме дослідження з проблем літератури. У 1970-х рр. структуралізм привернув уже значну увагу в Парижі й в усьому світі. Чимало британських і американських учених провели тоді в Парижі багато часу, слухаючи курси провідних постатей структуралізму (включно з Коліном Мак-Кейбом, і повернулися до Великобританії та США, запалені ідеєю поширювати ці концепції та підходи. Головні праці зі структуралізму були видані французькою, у 1970-х їх почали перекладати й друкувати англійською. Багато англо-американських дослідників узялися читати ще не перекладені матеріали й інтерпретувати структуралізм для англомовних читачів. Цими важливими медіаторами були: американець Джонатан Каллер, чия книга «Структуралістська поетика» вийшла друком в 1975 р., та англійський критик Теренс Гокс, «Структуралізм і семіотика» якого з'явилася в 1977 р. як перша книжка серії «Нові акценти» видавництва «Метьюен». Гокс був головним редактором серії, а її місія полягала в тому, щоби «сприяти, а не опиратися

процесу змін» у літературознавстві. Інша впливова фігура — британський критик Френк Кермод (на той час професор в університетському коледжі в Лондоні), який з ентузіазмом писав про Ролана Барта і заснував семінари з обговорення його праць для старшокурсників (хоча пізніше, після виходу на пенсію в 1990-х рр., його асоціювали з набагато більш традиційним підходом). Нарешті Девід Лодж, професор англійської філології у Бірмінгемі, намагався поєднати структуралістські ідеї з більш традиційними підходами. Типовим прикладом цього стала його книжка «Працюючи зі структуралізмом» (1980 р.).

Що роблять структуралістські критики

1. Вони аналізують переважно прозові твори, пов'язуючи текст з окремими, більш місткими структурами, зокрема:
 - а) умовностями певного літературного жанру;
 - б) множиною інтертекстуальних зв'язків;
 - в) універсальною моделлю базових оповідних структур;
 - г) поняттям про оповідь як комплекс періодично повторюваних моделей чи мотивів.
2. Вони розглядають літературу через паралелі з базовими мовними структурами, як це описано сучасною лінгвістикою. Наприклад, постульоване Леві-Строссом поняття «міфема», яке позначає мінімальну одиницю оповідного «значення», формується за аналогією з морфемою — найменшою одиницею з граматичним значенням у лінгвістиці. Приклад морфеми — прикметникове закінчення «-ий», яке в українській мові слугує для позначення одночасно чоловічого роду, називного відмінка і однини.
3. Вони застосовують ідею системи й структури до всього поля західної культури та між культурами, розглядаючи як «системи знаків» усе — від давньогрецьких міфів до брендів прального порошку.

Приклад структуралістської критики

Мої приклади ґрунтуватимуться на методах літературного аналізу, описаних та застосованих на практиці в книжці Барта «S/Z» (1970). Ця робота, обсягом близько 200 сторінок, розглядає 30-сторінкове оповідання Бальзака «Сарацин». Метод Барта полягає в тому, щоби поділити оповідання на 561 «лексеми» — одиницю значень, що їх він далі класифікує, використовуючи 5 «кодів», які вважає базовими структурами всіх оповідей. Отже, відповідно до нашого першого твердження про структуралізм (він має на меті зрозуміти окрему одиницю, залучаючи її до контексту більшої структури, до якої вона належить), одиницею тут є окреме оповідання, а більшою структурою — система кодів, яка, на думку Барта, закладає всі можливі оповіді. Так само граматичні структури мови можна розглядати як такі, що продукують усі можливі речення, які можна написати чи сказати нею. Варто, однак, зазначити, що брати за приклад структуралізму працю Барта, надруковану в 1970 р., ризиковано, оскільки цей рік формально належить уже до постструктуралістського етапу, започаткованого есеєм «Смерть автора» 1968 р. Мої аргументи на користь того, щоби, незважаючи на цей поділ, розглядати «S/Z» головним чином як структуралістський текст, такі: по-перше, вже існує традиція представляти «S/Z» у такий спосіб, наприклад, у багатьох найвідоміших працях про структуралізм («Структуралізм і семіотика» Теренса Гокса, «Структуралізм у літературі» Роберта Скоулза, «Структуралістська поетика» Джонатана Каллера). По-друге, хоч «S/Z» багато в чому руйнує позитивну установку структуралізму, він, однак, надзвичайно структуралістський у своїй спробі звести безкінечну складність і різноманітність прози до операції п'яти кодів, — схрестивши пальці, цей аргумент все ж таки можна використати. Істина насправді полягає в тому, що ця праця перебуває між структуралізмом і постструктуралізмом: 561 лексема та 5 кодів близькі за духом «високому» структуралізму статті

«Аналіз оповідних структур», у той час як розкидані по тексту дев'яносто три «відступи» з їхніми значно вільнішими оцінками оповіді випереджають «довершений» постструктуралізм у «Задоволенні від тексту» 1973 р.

П'ять кодів, визначених Бартом у «S/Z»:

1. Проієратичний код — вказує на дію. («Корабель плив опівночі», «Вони почали знову» тощо.)
2. Герменевтичний код — формулює запитання чи загадку, яка викликає непевність. (Приміром, речення «Він постукав у двері в районі вулиці Пелл» викликає у читача зацікавлення, хто там живе, яка до них відстань тощо.)
3. Культурний код — встановлює зовнішні зв'язки між текстом і тим, що вважається загальновідомим. (Наприклад, речення: «Агент Ангеліс належав до того типу людей, які іноді приходять на роботу в розпарованих шкарпетках», — породжує в уяві читача наперед визначений образ такої людини — стереотип роззяви, що, напевно, контрастує з уявленням про бездоганного агента.)
4. Семічний код, який також називають конотативним, — пов'язаний із темою. Побудований навколо яскравого героя (як стверджує Скоулз у зазначеній вище праці), створює «типовий характер». Ця операція продемонстрована нижче в другому прикладі.
5. Символічний код — також пов'язаний із темою, але, так би мовити, на вищому рівні. Він складається з контрастів та аналогій, стосовно найзагальніших бінарних опозицій: чоловічого й жіночого, ночі й дня, добра й зла, життя й мистецтва тощо. Структуралісти вважають ці антиномічні пари фундаментальними для людського способу сприйняття та впорядкування світу.

Оскільки два останні коди викликають найбільші труднощі (особливо щодо їх розрізнення), кожен з них я по черзі візьму за основу прикладу. Розпочну із символічного коду,

який стане підставовим принципом інтерпретації цілого оповідання, а саме «Овального портрета» (поданого в додатку 1) американського письменника початку ХІХ ст. Едгара Алана По — автора, якому приділили багато уваги як структуралісти, так і постструктуралісти. У розділі «Що роблять структуралістські критики» цей приклад належить до категорії Іг — розглядає оповідну структуру як систему повторюваних зразків і мотивів.

Аналізуючи цей приклад, я розраховуватиму на вашу допомогу як співавторів. Ті моменти, де вона буде потрібна, позначені заголовком «ЗУПИНИСЬ і ПОДУМАЙ».

Вважаю за потрібне переказати зміст оповідання. Під час громадянської війни в невідомій країні поранений (як можна припустити) офіцер знаходить притулок у нещодавно покинутому маєтку. У кімнаті, де він спить, висить надзвичайно реалістичний портрет молодої жінки, а історія його створення, яку офіцер знаходить тут-таки, розповідає, що художник був її чоловіком і так захопився створенням цього портрета, що не помітив: у міру того, як «життя» розгоралося на полотні, воно водночас згасало в натурниці. Наприкінці цієї розповіді останній мазок, що зробив портрет довершеним, збігається з її смертю.

Основна відмінність між прочитаннями ліберальних гуманістів і структуралістів полягає в тому, що для останніх пояснення структури, символу, задуму стає першорядним, є центром коментування, в той час як будь-яке глибше моральне значення і навіть інтерпретація самого твору в широкому сенсі цікавить їх значно менше. Отож, замість прямо звертатись до змісту, як це робить ліберальний гуманізм, структуралізм пропонує серії паралелей, відлунь, відображень, зразків та контрастів, так що оповідь значною мірою схематизується, фактично перетворюється на те, що можна було б назвати вербальною діаграмою. Те, що і де ми шукаємо, коли вдаємося до структуралістської критики, можна зобразити у вигляді

схеми. Фактори, які ми шукаємо, перераховані ліворуч, а частини твору, де очікуємо їх віднайти, — праворуч:

Паралелі	}	у	{	сюжеті
Відлуння				структурі
Відображення / повторення				героях / мотивах
Контрасти				становищі / обставинах
Зразки				мові / образній системі

Найкращий спосіб проілюструвати схему — це, мабуть, навести приклади з паралелей, відлунь та ін., які можна виокремити в оповіданні По. Отже, по-перше, саме оповідання має бінарну структуру (структуру парних опозицій), що складається з двох контрастних частин: перша є оповіддю-«обрамленням» і містить першого героя — пораненого офіцера, натомість друга — це оповідання-в-оповіданні, яке герой читає в коментарі до картини. Між ними існує дуже велика різниця в темпі оповіді: перша — повільна, навіть нудна, відображає приземлене, раціоналістичне мислення офіцера, натомість друга розвивається з дуже неоднорідною швидкістю, відбиваючи шаленство мистецького акту й стрімке погіршення здоров'я жертви-натурниці.

Другий контраст в оповіданні полягає в тому, що в різних частинах сам маєток відіграє дуже різні функції. У першій половині — це місце притулку та одужання офіцера, де він ховається від ворогів і, як ми можемо припустити, видужує. А в другій частині, навпаки, — це місце небезпеки і, зрештою, смерті натурниці, де вона залежить від примх свого чоловіка-митця і де її життя згасає.

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Тепер спробуйте знайти інші відмінності між двома частинами. Наприклад, кожна з них зображає стосунки між двома людьми (офіцер та камердинер у першій частині та художник і його дружина — в другій): як відрізняються ці стосунки?

У кожному випадку існує нерівний розподіл влади, але наслідки різні. У чому полягає різниця? Чи є подібність у тому, що члени кожної пари роблять одне для одного?

Головними дійовими особами в першій і другій частинах є, відповідно, поранений офіцер та митець. Які відмінності помітні в їхньому психічному стані?

І офіцер у першій частині, і художник у другій до певної міри захоплені малярством, але роль мистецтва в обох випадках дуже різна. У чому саме полягає контраст?

Все перелічене — це відмінності, паралелі і т. ін. між двома частинами, але насправді їх набагато більше. По-перше, існує яскраво виражений контраст між пристрасним егоцентричним мистецьким безумом чоловіка, з одного боку, та несподівано м'якшим сексуальним бажанням ніж те, якого можна було б чекати від чоловіка до молодої дружини, з іншого. Замість захоплюватися нею, чоловік в автоеротичному спогляданні «завмирає від захвату» перед своєю роботою. Справді, цей шлюб є до певної міри двоєжонством, виглядає на те, що чоловік уже був «повінчаний зі своєю Майстерністю». Ті кілька тижнів, які він проводить наодинці зі своєю дружиною, працюючи над картиною, є своєрідною пародією на медовий місяць. Ізольований разом з дружиною на кілька тижнів, чоловік-митець «черпав... жагучу втіху від своєї роботи, і день і ніч малював», а наприкінці «аж хмелів од своєї праці». Фактично, він провів свій «медовий місяць» у пристрасному спілкуванні з першою нареченою, а не з другою.

На третьому рівні контрастів і паралелей йдеться про оповідні механізми, такі як репрезентація і мова, а також зміст. Це, наприклад, паралель між оповідачами двох частин. Обидва є, до певної міри, анонімними, особливо в другому випадку, тому що жодної інформації про особу автора «загадкового» оповідання-в-оповіданні немає. (Єдиною названою дійовою особою є Педро — камердинер, найменш важлива

постать у всьому оповіданні). Проте структуралісти, захоплені Роланом Бартом, звикли ставити до тексту запитання: «Qui parle?» («Хто говорить?»), і якщо ми поставимо це запитання до другої частини твору, то відповідь спричинить зміщення оповідача з нейтральної позиції очевидця-реєстратора, оскільки ця частина була очевидно написана свідком подій, який не втрутився в них. Цей свідок, щонайменше, не виявляє розуміння і не відрізняється від тих, хто, побачивши портрет, «промовляв про нього, про його схожість пошепки як про велике диво; і не лише про вправність майстра, але й про його глибоку любов до неї, зображеної так прегарно...».

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Першого наратора так само можна вважати до певної міри винним, бо він свідомо закриває очі на події, свідком яких він є. А чи можемо ми піти ще далі? Чи існує паралель між двома оповідачами, так що через мову перший поділяє ставлення митця-чоловіка?

Наприклад, які висновки ви можете зробити з його тривалих роздумів про картину? Чи в цій частині тексту є елементи, які свідчать про витіснене сексуальне збудження митця від вдивляння у свою дружину під час роботи? В оповіданні є аж два приклади такого інтенсивного погляду. Погляньте на вживання в тексті слів «придивившись» та «врода». Зверніть увагу на те, як у кожному випадку зображено проминання часу. В обох випадках є момент, коли погляд відводиться. Яке значення має ця паралель?

Усі ці паралелі дуже специфічні й властиві лише даному оповіданню. Тому можна спростити ситуацію, знайшовши найменший спільний знаменник, оскільки ці опозиції можна звести до низки більш загальних пар: контраст і конфлікт між *життям і мистецтвом, чоловічим і жіночим, світлом*

і темрявою (в розумінні освіченості й невігластва, так само, як і в суто фізичному значенні), *погляду і дії, реальності та її репрезентації*. Структуралісти вважають, що оповідні структури перебувають між такими базовими парними, або бінарними, опозиціями, так що контрасти на зразок цих є скелетними структурами, які лежать в основі всіх розповідей. Якби нам довелося спростити цей набір опозицій лише до однієї пари, то нею став би контраст життя/мистецтва, тому що у цьому оповіданні, найімовірніше, йдеться про життя й мистецтво як чинники загального духовного стану.

Зрозуміло, що кінцева мета — з'ясувати, на якому боці цієї дихотомії перебуває оповідання. Навряд чи виникнуть сумніви щодо того, що воно на боці мистецтва, оскільки найбільш яскраво та пристрасно описаний тут саме акт творення та, меншою мірою, акт споглядання твору мистецтва, а не бодай найменший жаль за змарнованим людським життям. Безум цього «палкого, сухого, суворого чоловіка» створює такий правдоподібний мистецький витвір, що він здається результатом божественного натхнення. Йдеться не про захист «життя». «Офіційно» оповідання є благородним протестом проти принесення в жертву молодого життя, але насправді акт офіри подано з певним замилюванням. Як влучно сказав Д. Г. Лоуренс, ніколи не довіряйте моралі, довіряйте мистецтву.

Отже, це все про символічний код. Другий приклад стосується функціонування в тексті *семічного коду*. Він, як я уже зазначав, пов'язаний з образністю й тематикою, але його масштаб значно менший, ніж у символічного коду. За Гоксом (згадана вище книжка), він «використовує можливість „миготіння значень“» і, за допомогою цього, діє через нюанси окремих слів і виразів. Щоб побачити, як працює цей код, найкраще застосувати так званий метод пропусків, що пропонує текст із проміжками, які читач заповнює завдяки тим висновкам, котрі він робить із контексту й загальної структури.

Трохи нижче наведено уривок із першого розділу роману Мервіна Джонса. Головний герой її — пан Армітаж, характер

якого проявляється уже в першій сцені. Я залишив проміжки в тексті й наприкінці кожного такого речення навів декілька слів, якими можна їх заповнити (одне з них було використане самим автором). Ви побачите, що образ героя різоче відрізнятиметься залежно від того, яке слово ви оберете, і це допоможе відчувати, як насправді працює семічний код. Щоб полегшити посилання на окремі абзаци, я пронумерував їх. У переліку «Що роблять структуралістські критики» цей приклад відповідає пункту 1в, тобто співвідносить текст з проекцією універсальних базових оповідних структур, якщо критик приймає п'ять бартівських кодів за основу для розгляду всіх оповідей. А тепер, перш ніж перейти до моїх коментарів, присвятіть певний час заповненню пропусків.

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

1. Джон Едвард Скотт Армітаж: вік — двадцять п'ять років, зріст — п'ять футів одинадцять дюймів, вага — тринадцять стоунів три _____ (фунти, унції⁵).
2. Восьме червня, чудовий сонячний ранок, дев'ята п'ятнадцять — початок ранкової програми на радіо і якраз дев'ята п'ятнадцять на його _____ годиннику (китайському електронному, швейцарському, фірмовому... «Swatch», кишеньковому, «міккі-маусівському»).
3. Гендон Вей, північна околиця. Армітаж за кермом щойно придбаного «Ягуара». Він отримує задоволення від: _____ запаху шкіри, охайних нуликів на циферблаті. Він належав до тих людей, чиї авто не бувають старішими від одного року (багатого, солодкого, збудливого, сексуального, насиченого).

Опис триває, а потім Армітаж гальмує, щоби поглянути на пару, котра голосує на дорозі. Вони відповідають його

⁵ Стоун дорівнює 6,35 кг. Фунт — близько 450 г або 16 унцій (прим. ред.).

вимогам, і він пропонує підвезти їх, проте пара вагається. Текст продовжується так:

4. Юнак все ще привітно усміхався, але не сідав. Здавалося, тепер він не лише зважує пропозицію, а й оцінює машину та навіть самого Армітажа. Насправді ж подорожній вирішував, чи варто податися саме цим шляхом. Армітажа це _____. Ще мить — і він би обурився, але дівчина відповіла: «Чудово, це чудово. Це справді прекрасно» (*подивувало, збило з панталику, напрягло*).
 5. Вона говорила напружено, трохи дратуючись через нерішучість хлопця. А ще вона посміхалася Армітажеві, і, здалося йому, не просто привітно, а _____. Звісно ж, їм пощастило проїхатися в новенькому «Ягуарі». Дівчина це добре усвідомлювала. Більше того, здавалося, їй подобалося подорожувати з ним. Щойно подумавши про це, Армітаж усвідомив, що це нісенітниця. Однак вміння створити таке враження він оцінив (*радісно, спокусливо, наївно*).
 6. Вона _____ на переднє сидіння, а хлопець сів позаду. Армітаж стрімко рвонув з місця, щоб догнати вантажівку, яка вже віддалялася. Він їхав агресивно, хапаючись за кожну можливість та з ревом обганяючи на третій передачі. Йому спало на думку, але він одразу відкинув її, що дівчина поруч примусила його показати, на що він здатний (*швидко скочила, важко впала, спокусливо ковзнула, легко ковзнула, незграбно залізла, тихо опустилась*).
-

Тепер я коротко прокоментую пропуски в кожному абзаці.

У першому має бути слово «унцій», його надзвичайна точність одразу говорить про людину з чітким та впорядкованим ставленням до життя. (Скільки людей знають свою вагу аж до унцій?)

У другому абзаці зміна годинника цілковито змінить і характер Армітажа. У тексті його «швейцарський» годинник посилює образ добре спланованого, заможного життя, створений вже у першому реченні книжки. Але «миготіння значень» семічного коду може відразу ж перетворити його на людину небагату, яка змушена купувати дешеві й не дуже якісні речі, чи модника зі стильним годинником фірми «Swatch», чи старомодного дивака з кишеньковим годинником, чи душу компанії, який носить потішний годинник з головою Міккі-мауса на циферблаті.

У третьому абзаці слова «солодкий», «збудливий» та «сексуальний» перетворюють Армітажа на фетишиста, тоді як «багатий» несе в собі певну прямоту й вульгарність, а це означає, що його задоволення від речей прямо пропорційне їхній ціні. Використаний в оригіналі варіант «насичений» теж має дешифрувальне значення, але виражає більше поцінування якості й майстерності задля власного задоволення.

У четвертому абзаці (як це часто буває в художній літературі) вжите оповідачем слово відображає характер персонажа. «Збити з панталіку», як і «напрягти», можна хіба дещо неосвічену особу, натомість «подивування» (у тексті) свідчить про ображену гідність людини, яка має вагу в суспільстві й звикла до певного рівня поваги.

У п'ятому абзаці те, як Армітаж сприймає усмішку дівчини, має вирішальне значення для його образу. У тексті дівчина посміхається «радісно», це означає, що він задоволений зі схвальної реакції на його пропозицію. Якби у його сприйнятті вона посміхалася «спокусливо», це означало б, що його мотиви мали суто сексуальне підґрунтя. А «наївно», навпаки, обертало б її на дитину, а не дорослу жінку.

В останньому уривку вислів, якого не вистачає, знову ж таки показує, що Армітаж вважає дівчину привабливою і добре це усвідомлює. Текст розповідає нам, що вона «легко ковзнула» на переднє сидіння, і це передає її граційність. Меншою мірою увага головного героя спрямована на юнака, отже, він

просто «сідає» позаду. Якщо поміняти ці фрази місцями, виникне враження, що героя значно більше зацікавив хлопець, аніж дівчина: «Вона сіла попереду, а хлопець легко ковзнув на заднє сидіння». Образу Армітажа це додало б гомосексуального відтінку, хоч прямо про це і не говориться.

Отже, цей простий приклад вправи із «методики пропусків» демонструє, хоч і частково, як працює семічний код у створенні художнього образу, водночас показуючи, як цей код включає тематичні мотиви, приміром, асоціювання з Армітажем таких понять, як акуратність і контроль.

Дію двох інших кодів можна легко показати на прикладі того ж уривку. Важливий, наприклад, *герменевтичний код*. На самому початку роману необхідно залучити читача до процесу обдумування ймовірних результатів, розгадування головоломок та прогнозування можливих моделей розвитку подій і мотивів. Таким чином, цей приклад відразу спонукає нас поставити собі запитання на кшталт: «Що може статися в результаті цієї зустрічі?», «Чи пара подорожніх і справді така проста, як здається?», «Чи похитнеться впевненість Армітажа з розвитком роману?». Нарешті, приклад *культурного коду* можна побачити в третьому абзаці, в якому йдеться про те, що герой «належав до тих людей, чиї авто не бувають старішими від одного року». Тут текст звертається до нашого попереднього знання про такий тип людей, включно з довгим шлейфом пов'язаних між собою особливостей і звичок. Останній код, *символічний*, важко виявити в такому короткому уривку роману, його вже було продемонстровано на прикладі новели По.

Рекомендована література

Bartes, Roland, *The Semiotic Challenge*, translated by Richard Howard (Blackwell, 1988).

Праця найвідомішого структуралістського критика. Див. есе «Текстовий аналіз новели Едгара Алана По» у розділі 3.

Bartes, Roland, *A Roland Barthes Reader*, ed. Susan Sontag (Vintage, 1993).

Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics* (Routledge, 1975).

Книжка, що відразу визначила репутацію автора як «посередника» складних теорій. Грунтовна, але надто розтягнута.

Culler, Jonathan, *Barthes* (Fontana, 1983).

Culler, Jonathan, *Barthes: A Very Short Introduction* (Oxford Paperback, 2002).

Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics* (Methuen, 1977).

Перша праця в тематичній серії. Подібна до книжки Каллера, але, на мою думку, автор впорався із завданням краще, оскільки серійний формат робить її стислою та інтенсивнішою.

Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction* (Yale University Press, 1974).

Видатна праця. Не лякайтеся, що давня. Ви все одно не зможете знайти нічого, що б її перевершило.

Sturrock, John, *Structuralism* (Palladin, 1986).

Розглядає структуралізм у різних сферах (мова, соціальні науки тощо). Четвертий розділ — добрий і стислий приклад літературного структуралізму та його попередників.

Постструктуралізм і деконструкція

Деякі теоретичні відмінності між структуралізмом і постструктуралізмом

Постструктуралізм — це продовження і розвиток структуралізму чи його заперечення? До певної міри він є саме останнім, адже звинувачувати попередників у недотриманні їхніх власних поглядів — дуже дієвий спосіб спротиву. Так, постструктуралісти звинувачують структуралістів у порушенні тих засновків, що стосуються їхніх поглядів на мову і становлять основу їхньої системи. Як ми вже бачили, одне з визначальних суджень структуралістів — це твердження, що мова не тільки відображає чи записує світ, а й формує його: те, як ми бачимо, є тим, що ми бачимо. Постструктуралісти стверджують, що приймаючи такі погляди, ми потрапляємо у світ граничної непевності, оскільки втрачаємо доступ до будь-якого фіксованого орієнтира поза лінгвістичними даними, а отже, і не маємо жодного чіткого зразка, який слугував би еталоном. Без фіксованої контрольної точки, відносно якої можна виміряти рух, ми не можемо сказати, чи рухаємося взагалі. Ви, мабуть, хоч би раз потрапляли в ситуацію, коли сиділи в потязі на станції, а між вами й платформою був ще один. Коли він рушає з місця, вам може здатися, що це *ваш* потяг поїхав, а що це не так, ви усвідомлюєте лише тоді, коли той потяг від'їжджає і ви знову бачите фіксовану точку

платформи. Насправді постструктуралісти стверджують, що приймаючи на борт те, що структуралісти кажуть про мову, ми повністю позбуваємося інтелектуальних орієнтирів. Або ж, використовуючи іншу аналогію, у космосі, де немає сили тяжіння, не існує верху й низу. Подібно до цього й структуралістська концепція мови відсилає нас до світу без гравітації, без правильного й перевернутого. Ситуація відсутності інтелектуальних орієнтирів — це один зі способів описати те, що постструктуралісти називають *децентрованим* *всесвітом*, всесвітом, у якому ми не можемо знати, де ми, тому що всі концепти, які раніше визначали центр (а отже, і периферію), були «деконструйовані» чи підірвані так, як це буде описано трохи згодом.

Така підозра постструктуралізму може спершу здатися багато в чому невмотивованою. Звідки ця постійна тривога за мову, можемо запитати ми, коли більшість часу мова бездоганно функціонує у нашому повсякденному житті? Однак, поміркувавши, з'ясуємо, що саме це питання найлегше отожднити з постструктуралістськими зацікавленнями, оскільки ці тривожні відчуття значно посилюються, щойно доводиться використовувати мову на будь-якому іншому рівні, крім довільного щоденного обміну з людьми, яких ми добре знаємо і чиє становище таке ж, як і наше. Уявіть собі складнішу ситуацію, коли вам, наприклад, потрібно написати листа до банку, есей, познайомитися з кимось на вечірці чи висловити співчуття. У таких випадках, як і в багатьох інших, ми майже завжди відчуваємо страх, що мова висловить те, чого ми не мали на увазі, або справить помилкове враження, або виявить нашу байдужість, черствість, сум'яття. Навіть за вживанням висловів на зразок «Якщо ти розумієш, про що я» чи «Так би мовити» криється те саме переживання, що ми насправді не контролюємо систему мови. Ці відчуття, але значно посилені, відповідають, чи принаймні мають те саме джерело, що й типовий для деконструкції радикальний лінгвістичний

скептицизм. Тут і починається шлях до постструктуралістського умонастрою, який багато в чому перебуває в межах тих позицій і страхів, котрі більшість із нас уже переживали.

Незважаючи на це, доцільним буде, мабуть, просто перерахувати деякі відмінності й суперечності між структуралізмом і постструктуралізмом, як це й зроблено нижче.

1. *Витоки*. Структуралізм походить із мовознавства. Як дисципліна, воно фактично завжди було впевненим у можливості добути об'єктивне знання. Мовознавство вірить, що якщо стежити за точністю, систематично збирати дані й робити логічні висновки, можна досягти достовірного знання про мову та світ. Структуралізм успадковує цей впевнений науковий світогляд: він також вірить у метод, систему й розум, який може добути істину.

Основою постструктуралізму є, навпаки, філософія. Філософія — це дисципліна, яка завжди прагнула наголосити на складності досягнення достовірного знання про речі. Цю позицію добре відображає славетне висловлювання Ніцше: «Не існує фактів, лише інтерпретації». Філософія, так би мовити, скептична від природи й зазвичай ставить під сумнів загальновідомі поняття та припущення. Вона часто починає із сумніву в тому, що сприймається як належне, як нормальний порядок речей. Постструктуралізм переймає цей принцип скептичності й поглиблює його. Будь-яку впевненість у науковому методі він розцінює як наївну й навіть отримує якесь мазохістське інтелектуальне задоволення від точного знання того, що не можна нічого знати точно, будучи цілком свідомим іронії й парадоксу, які це твердження викликає.

2. *Тон і стиль*. Маючи не меті безсторонність і наукову нейтральність тону, структуралістське письмо тяжіє до абстрактності й узагальнень. Зважаючи на його походження з мовознавчої сфери, цього слід було сподіватися. Типовим прикладом таких тону й підходу — з послідовними

кроками, схемами, упорядкованим викладом — є робота Ролана Барта «Вступ до структурного аналізу оповідного тексту»¹ (1966 р.). Її тон нейтральний і безособовий, що типово для наукового стилю.

Стиль постструктуралізму, навпаки, набагато емоційніший. Тон часто прямий і піднесений, а манера барвіста і навмисне строката. Назви цілком можуть вміщувати каламбури й алюзії, а основний напрямок аргументів часто ґрунтується на каламбурі або на іншій грі слів. Деконструктивістське письмо нерідко зосереджується на якійсь «матеріальній» особливості мови, як, наприклад, використання письменником метафори або етимології слова. Загалом цей напрям прагне до зацікавленої щирості, а не об'єктивної впевненості.

3. *Ставлення до мови.* Структуралізм погоджується з думкою, що мова створює світ — в тому сенсі, що ми не маємо іншого доступу до реальності, ніж через мову. Проте він вирішує жити з цим фактом і продовжує використовувати мову, щоб нею мислити й відчувати. Зрештою, мова є впорядкованою, а не хаотичною системою, тому усвідомлення нашої залежності від неї не повинно породжувати інтелектуального відчаю.

Постструктуралізм, навпаки, значно фундаментальніше наголошує наслідки ідеї, що реальність як така текстуальна. Він розвиває те, що загрожує перетворитися на доконечний страх щодо самої можливості досягнути *будь-якого* знання через мову. Мовний знак, на його думку, постійно плаває на поверхні, незалежно від поняття, яке він мав би позначати. Тому постструктуралістський спосіб мислення про мову включає досить нав'язливі образи, асоційовані з рідинами: знаки плавають, незалежно від того,

¹ Див.: Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Под ред. Г. Косикова. — М.: МГУ, 1987. — С. 387–422.

що вони позначають, значення плинні, а об'єктам властиве постійне «втікання» чи «витікання». Ця лінгвістична рідина хлюпочеться та переливається цілком непередбачувано, а тому заважає нашим спробам перенести значення в місткостях, які ми називаємо словами, від «відправника» до «отримувача» неушкодженим. Ми не контролюємо посередництва мови повністю, тому значення не можна покласти у певні місця, як саджають ряд картоплі, їх можна лише випадково розкидати чи «розсіяти», як сівач, ідучи, розкидає насіння на весь розмах руки, так що багато падає не туди чи відноситься вітром.

Так само й чистоту значень, які мають слова, ніколи не можна гарантувати на сто відсотків. Тож слова завжди «забруднені» своїми антонімами — не можна визначити *ніч* без відсилання до *дня* або *добро* без *зла*. Або ж їм заважає власна історія, так що застарілі значення зберігають латентну примарну присутність у сучасному вживанні й можуть набувати матеріального вираження саме тоді, коли нам здається, що їх вживання цілком безпечне. Наприклад, таке, здавалося б, невинне слово, як «guest» (гість. — *Пер.*), етимологічно пов'язане з «hostis», що означає ворога або чужинця, і через це ненавмисно вказує на завжди потенційно небажаний статус гостя (див. нижче с. 86). Тривалий час незадіяні метафоричні основи слів часто вириваються у творах філософів чи літературі, а потім змішуються з буквальною значенням. Отже, лінгвістична тривога є провідною ідеєю постструктуралістського світогляду.

4. *Програма*. Під «програмою» я маю на увазі головні завдання кожного руху, те, в чому представники напрямів прагнуть нас переконати. Структуралізм, перш за все, ставить під сумнів наш спосіб структурування й категоризації реальності та спонукає звільнитися від звичайних моделей сприйняття та категоризації світу і вірить, що таким чином можна досягти більш адекватного бачення речей.

Постструктуралізм набагато фундаментальніший: він сумнівається в самому понятті розуму та ідеї людини як незалежної сутності, надаючи перевагу поняттю «розчищеного» чи «конструйованого» предмета, згідно з яким те, що ми вважаємо індивідуальністю, є продуктом соціальних та лінгвістичних сил, тобто зовсім не сутністю, а лише «тканиною текстуальностей». Тож вогонь його скептичності вщент спалює інтелектуальні підвалини, на яких збудована вся західна цивілізація.

Постструктуралізм — життя на планеті без центру

Постструктуралізм виник у Франції наприкінці 1960-х рр. Найчастіше його зародження пов'язують із двома постатями: Ролана Барта (1915–1980) та Жака Дерріда (1930–2004). Приблизно в цей час характер текстів Барта трансформується від структуралізму до постструктуралізму. Відмінності можна побачити, порівнявши дві праці Барта про сутність нарації, кожна з яких належить до іншої фази, а саме: «Вступ до структурного аналізу оповідного тексту» (1966 р.) та «Задоволення від тексту» (1973). Перша — детальна, методологічна й жахливо технічна, натомість друга і справді є лише рядом розміщених в алфавітному порядку безсистемних коментарів про оповідь, що, звичайно ж, наголошує на довільності матеріалу. Між цими працями перебуває ключовий есей «Смерть автора» (1968 р.) — поворотний пункт, починаючи з якого Барт переходить від структуралізму до постструктуралізму. У ньому він проголошує смерть автора, що є риторичним способом постулювати незалежність літературного тексту та його імунітет до самої можливості уніфікації чи обмеження будь-якою ідеєю, яку автор задумав або «вклав» у твір. Натомість есей проголошує граничну незалежність тексту: текст не визначений задумом чи контекстом. Він радше за самою своєю природою вільний від усіх подібних обмежень. Тому,

як стверджує Барт у цьому есеї, результатом смерті автора є народження читача. Таким чином, різниця між працею 1966 р. та книжкою 1973-го полягає у зміщенні уваги з тексту, створеного автором, до тексту, створеного читачем і самою мовою, тому що відсутністю автора Барт також вказує на безпідставність вимоги дешифрування тексту. Звідси випливає, що ця рання фаза постструктуралізму санкціонує нескінченно вільну гру значень й отримує від неї насолоду, уникаючи всіх видів авторитетів. Пізніше відбувається неминучий перехід від цієї текстуальної вседозволеності до більш дисциплінованого й суворого республіканства, запропонованого Барбарою Джонсон². Для неї деконструкція — це не гедоністична відмова від усіх обмежень, а дисципліноване розпізнавання й демонтаж джерел текстуальної влади.

Другою ключовою постаттю для розвитку постструктуралізму наприкінці 1960-х був філософ Жак Дерріда. І справді, його лекцію «Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук» (1966 р.)³ можна вважати вихідною точкою постструктуралізму. У цій статті Дерріда представляє сучасність як особливу інтелектуальну «подію», яка здійснює радикальний розрив з минулим способом мислення, вільно асоціюючи цей розрив з філософією Ніцше й Гайдеггера та психоаналізом Фрейда. Йдеться про «децентралізацію» нашого інтелектуального світу. До цього існування норми або центру в усіх речах розглядалося як належне: «людина», як проголошувало ренесансне гасло, була мірилом усіх речей: запропоновані

² Johnson, Barbara. *The Critical Difference* (Johns Hopkins University Press, 1980), p. 71.

³ Див.: Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук // Слово. Знак. Дискурс. Антологія літературно-критичної думки ХХ століття. — Львів: Літопис, 1996. — С. 457–477. Російський переклад: Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. — СПб: Академический проект, 2000. — С. 352–368.

білим Заходом норми одягу, поведінки, постави, інтелектуальних уподобань тощо створювали стійкий центр, відхилення, відхід чи відмова від якого розглядалися й визначалися як «іншість» і маргінальність. Проте в ХХ ст. ці центри були зліквідовані або розмиті. Інколи це зумовлювалося історичними подіями: наприклад, Перша світова війна знищила ілюзію стабільного матеріального прогресу, а Голокост зруйнував ідею Європи як джерела й центру людської цивілізації; інколи це ставалося через наукові відкриття: так, теорія ймовірності підточила поняття про час і простір як фіксовані центральні абсолюти; і нарешті, інколи причиною ставали інтелектуальні чи мистецькі революції: так, наприклад, модернізм у мистецтві першої третини ХХ століття відкинув такі магістральні принципи, як гармонія в музиці, хронологічна послідовність в оповіді й зображення видимого світу в мистецтві.

У результаті більше немає абсолютів чи фіксованих точок, так що світ, в якому ми живемо, є «децентралізованим» або внутрішньо релятивістським. Замість руху до або відхилення від відомого центру, все, що ми маємо, — це «вільна гра» (чи гра в тому сенсі, що й у назві есею). У своїй лекції Деррида приймає децентралізований світ вільної гри як визволення — так само, як Барт у «Смерті автора» святкує знищення автора як вхід в еру радісної свободи. Наслідки цього нового децентралізованого світу важко передбачити, але ми повинні докласти зусиль, щоб не бути серед «тих, хто... відвертає очі перед неназваним, що проголошує себе»⁴. Такий могутній квазірелігійний заклик не відвертати очей від світла типовий для часто-густо апокаліптичного тону постструктуралістського письма. Якщо нам вистачить сміливості — впливає звідси, — ми увійдемо в цей новий ніцшеанський світ, де не існує гарантованих фактів, а лише інтерпретації, жодна з яких не має печатки авторитету, оскільки більше не існує жодного авторитетного центру, до якого можна звернутися, щоби її потвердити.

⁴ Деррида Ж. Структура, знак и игра... — С. 368.

Авторитет Дерріда був підкріплений виходом трьох його книжок протягом наступних років (перекладені як «Голос і феномен», «Про граматику», «Письмо й відмінність»). Усі ці тексти — радше філософської, ніж філологічної тематики, але метод, що його застосовує Дерріда, завжди містить докладне «деконструктивістське» прочитання окремих аспектів текстів інших філософів, і цей підхід було запозичено літературними критиками й використано для прочитання літературних творів. Деконструктивне прочитання літературних текстів по суті схильне перетворювати їх на символи того децентралізованого світу, про який ішлося вище. Тексти, що раніше вважалися цілісними творами мистецтва, зображено фрагментарними, внутрішньо розірваними та позбавленими центру. І щоразу вони виявляються репрезентантами «страхливих народжень», пророкованих наприкінці «Структури, знаку і гри».

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Ключовим текстом постструктуралізму є праця Дерріда «Про граматику». Найбільш цитований вислів з цієї книжки: «Не існує нічого поза текстом». Але його зазвичай наводять без контексту, виправдовуючи цим певний екстремальний текстуалізм, відтак виявляється, що вся реальність лінгвістична, тому не може бути жодної змістовної розмови про «реальний» світ, який, безперечно, існує поза мовою.

Сьогодні часто заперечують, що ця думка й справді належить Дерріда. І хоч я не раджу в межах даного курсу намагатися подолати всю вказану книжку, ґрунтовне вивчення розділу, в якому це твердження з'являється, допомогло б вам краще зрозуміти багатьох коментаторів та критиків. Розділ має підзаголовок «Проблеми методу»⁵.

⁵ Див.: Дерріда Ж. О граматики / Пер. и вст. ст. Н. Автономовой. — М.: Ad Marginem, 2000. — С. 312–319.

У цьому розділі Дерріда аналізує есей Руссо «Про походження мови», але зупиняється, щоби поставити під сумнів власний метод інтерпретації, а отже, і її суть. Він розглядає поняття «доповнення», слово, що французькою також може означати заміщення — у тому сенсі, що мова заміщує або дублює реальність. (Ідея окреслена на сторінках перед названим розділом.) Але яка саме природа цього «заміщення», якщо «людське письмо вписане у визначену текстову систему»⁶, адже це означає, що всі ми успадковуємо мову як готову систему з уже «вбудованою» власною історією, філософією і т. ін.? У такому разі можна було б стверджувати, що в словах ми виражаємо не себе, а лише окремі аспекти мови:

Письменник пише в мові та в логіці, і тому його дискурс за визначенням не може переважити властиву їм систему, закони й життя як такі. Він використовує їх, дозволяючи собі лише керуватися системою до певної міри й до певної межі. А читання повинне завжди мати на увазі ці неусвідомлені письменником взаємозв'язки між тим, чим він володіє і чим він не володіє з-поміж використаних моделей мови. Вони не є кількісним розподілом світла й тіні, слабкості й сили, але означальною структурою, яку критичне читання має продукувати⁷.

Отже, читання й інтерпретація не просто відтворюють те, про що письменник думав і що зобразив у тексті. Таке неадекватне розуміння інтерпретації Дерріда називає «подвійним коментарем», тому що поряд з текстом коментатор прагне відтворити ще іншу, нетекстуальну реальність (що автор робив чи думав). Критичне прочитання, натомість, повинне генерувати текст, оскільки поза ним немає нічого, що можна було б відтворити. Таким чином, читання за своєю суттю має бути деконструктивним, а не реконструктивним. Тут Дерріда

⁶ Там само. — С. 315.

⁷ Там само. — С. 312—313.

робить зауваження, яке він пізніше назвав «осьовим твердженням есею, що не існує нічого поза текстом»⁸.

Отже, читання ... не має права переходити межі тексту, звертаючись до чогось іншого ... або до означуваного поза текстом, зміст якого може виникнути чи міг би виникнути поза мовою, тобто у тому значенні, якого ми надаємо тут цьому слову, поза письмом узагалі. Ось чому методологічні судження, які ми зважилися застосувати до конкретного прикладу, прямо залежать від викладених вище загальних тверджень, що стосуються відсутності референта чи трансцендентального означуваного. Реальності поза текстом не існує⁹.

Він розвиває це далі й повторює, що «по той бік і поза тим, що може позначати межі тексту Руссо, ніколи не було нічого, крім письма ..., що відкриває значення і мову — то це письмо як зникнення природної присутності»¹⁰.

Ці сторінки Дерріда аж ніяк не здадуться вам легкими, але вони компенсують ваші зусилля під час інтенсивної роботи в груповій дискусії. Чи вони дають вам можливість точно з'ясувати, що каже Дерріда про зв'язок між словом і світом, і чи є його погляди такими ж радикальними й безкомпромісними, як про них часто говорять?

Структуралізм і постструктуралізм — деякі практичні відмінності

Головна проблема полягає в тому, що постструктуралізм часто заявляє, що є радше способом мислення, ніж практичним методом критики. Це до певної міри правильно, але, напевно, стосується постструктуралізму не більше, ніж будь-якої іншої теорії. В якому сенсі, зрештою, можна назвати методом

⁸ Там само. — С. 318.

⁹ Там само. — С. 313.

¹⁰ Там само. — С. 314.

марксистську й феміністичну критику, чи навіть критику ліберального гуманізму? Без сумніву, лише найбільш загально, оскільки жодна з них не висуває нічого на зразок розробленої крок за кроком процедури аналізу літературного твору. Все, що вони пропонують, — це орієнтація на певні центральні проблеми (тобто на проблеми класу, гендеру й особистої моралі, відповідно) і на корпус текстів, які пропонують серію прикладів.

Що ж тоді становить характерну рису постструктуралізму як літературознавчого методу? Постструктуралістські літературні критики виконують завдання «деконструювання» тексту. Цей процес під назвою «деконструкція» можна приблизно означити як практичний постструктуралізм. Про нього часто говорять як про «читання проти шерсті» або «читання тексту проти себе» з метою «пізнати текст так, як він сам не може знати себе» (визначення Террі Іглтона). Добрим способом описати його було б сказати, що деконструктивістське прочитання виявляє підсвідомий, а не свідомий вимір тексту, всі ті речі, які його експліцитна текстуальність не виправдовує або не може визнати. Витіснене несвідоме в мові можна побачити, приміром, у наведеному вище прикладі, де йшлося про те, що слово «*guest*» пов'язане (тобто має спільне походження) зі словом «*host*», яке, в свою чергу, походить від латинського слова *hostis*, що позначає ворога. Це натякає на можливу амбівалентність гостя як або бажаного, або небажаного, або навіть такого, що може з одного перетворюватися на іншого. Натяк на «ворожість», отже, є ніби витісненим несвідомим слова, а процес деконструкції, що відкриває несвідоме тексту, може схожим чином використовувати дисципліни на зразок етимології.

Ще одне відоме визначення деконструктивістського прочитання наводить Барбара Джонсон у «Критичних відмінностях»:

Деконструкція не є синонімом «деструкції». Вона насправді набагато ближча до первісного значення слова «аналіз», якебук-

вально означає розбирати ... Деконструкція керується не довільним сумнівом чи випадковим розвінчуванням, а старанним «вичісуванням» суперечливих сил чи смислів усередині тексту¹¹.

Ту ж суть має і власне визначення деконструктивного прочитання Дерріда. Воно

повинне завжди прагнути до певних неусвідомлених письменником взаємозв'язків між тими використаними моделями мови, якими він керує і якими він не керує. ... [Воно] прагне зробити невидиме доступним для зору¹².

Дж. А. Каддон в своєму «Словнику літературних термінів» стверджує, що в деконструкції:

текст може розглядатися як такий, що виражає щось цілком відмінне від того, що він нібито висловлює ... його можна розтлумачити як такий, що несе множину значень або говорить багато різних речей, які є суперечливими, несумісними одна з одною й підривають те, що може трактуватися критикою як єдине «стійке» значення¹³.

Отже, деконструктивіст практикує так звану текстову агресію, або читання проти себе — читання з метою демаскувати внутрішні суперечності тексту, щоб показати відсутність єдності в основі удаваної монолітності. Мета «нової критики» попереднього покоління, навпаки, була прямо протилежною — показати цілісність під удаваною роз'єднаністю. Досягаючи своєї мети, процес деконструкції часто зосереджується на окремій деталі тексту, що здається другорядною (приміром, окрема метафора), а потім використовує її як ключ до всього твору, так що все прочитується крізь її призму.

¹¹ Johnson, Barbara, p. 5.

¹² Дерріда Ж. О граматології. — С. 313, 319.

¹³ Cuddon, J. A., «Deconstruction» in *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*.

У другому розділі цієї книжки, який стосувався структуралізму, йшлося про те, що структуралісти відшукують у тексті такі особливості, як паралелі, відлуння, відображення тощо (с. 66). Їхнє завдання при цьому полягає в тому, щоби показати єдність замислу в межах тексту так, наче він знає, що хоче зробити, і спрямовує всі свої засоби на досягнення цієї мети. Деконструкція ж, навпаки, прагне показати, що текст бореться сам із собою: цей дім поділений і позбавлений цілісності. Деконструктивіст шукає докази лакун, розламів, тріщин та інших порушень цілісності. Отже, схема відмінностей між структуралізмом і постструктуралізмом на практичному рівні могла б виглядати так:

*Структуралісти
шукають:*

Паралелі / відлуння
Рівновагу

Відображення / повторення
Симетрію
Контрасти
Зразки
*Мета: показати цілісність
і логічність тексту.*

*Постструктуралісти
шукають:*

Суперечності / парадокси
Зсуви / розлами в:
тоні
точках зору
фізичному часі
граматичному часі
персонажах
позиціях

Конфлікти
Недоліки / пропуски
Гру слів / неоднозначності
Апорії
*Мета: показати роз'єднаність
тексту.*

Дещо нижче, в прикладі, я повернуся до цього переліку й запропоную просту трирівневу модель процесу деконструкції. Насамкінець я поставлю декілька запитань, які допоможуть вам спробувати самостійно розібрати власний приклад.

Що роблять постструктуралістські критики:

1. Вони «читають текст проти себе», викриваючи те, що можна вважати «несвідомим текстом», в якому виражені значення можуть бути прямо протилежними до значень на поверхні.
2. Вони зосереджуються на поверхових особливостях слів: подібностях у звучанні, етимології, мертвих (чи вмираючих) метафорах — і виносять їх на передній план, так що ті стають визначальними для загального значення.
3. Вони намагаються довести, що текстові притаманна роз'єднаність, а не цілісність.
4. Вони концентруються на одному епізоді й аналізують його настільки інтенсивно, що дотримуватися «однозначного» прочитання стає неможливо — й мова вибухає «різноманітністю значень».
5. Вони знаходять у тексті різні види зсувів і розламів та розглядають їх як свідчення того, що витіснене, пропущене або замовчане в тексті. Такі розриви інколи називають «лінією зсуву», ця геологічна метафора стосується розламів у гірських породах, які свідчать про попередню активність і рух.

Приклад деконструкції

Тут я спробую подати зрозумілий приклад деконструкції на практиці, показуючи те, що для неї специфічне, і водночас стверджуючи, що вона не обов'язково повністю пориває з більш традиційними формами критики.

Три рівні процесу деконструкції, описані тут, я назвав *вербальним, текстуальним і лінгвістичним*. Вони проілюстровані на аналізі вірша Ділана Томаса «Відмова оплакувати смерть дитини, що згоріла у Лондоні» [A refusal to mourn the death by fire of a child in London] (повний текст англійською див. у додатку 2. — *Пер.*).

Вербальний рівень дуже подібний до більшості традиційних форм повільного читання — саме у тому вигляді, як воно було вперше застосоване в «Семи типах невизначеності» Емпсона або деінде. Він передбачає пошук у тексті парадоксів і суперечностей на, так би мовити, суто вербальному рівні. Наприклад, останній рядок вірша Томаса проголошує: «Після першої смерті іншої немає» [After the first death there is no other]. Це твердження є внутрішньо суперечливим: коли щось названо першим, то послідовність передбачає наявність другого, третього, четвертого і так далі. Отже, вислів «перша смерть» на буквальному рівні означає, що *будуть* інші. Для деконструктивіста внутрішня суперечність на цьому рівні вказує на властиву ненадійність і «слизькість» мови, про що докладніше — дещо нижче. У вірші є й інші приклади такого типу. Будь ласка, прогляньте його ще раз і спробуйте визначити їх. Ви могли б розпочати, наприклад, із розгляду слова «до» в поєднанні з «ніколи» [never until].

Ще одна важлива для постструктуралізму особливість — тенденція до зміни полярності традиційних бінарних опозицій, як-от *чоловіче й жіноче, день і ніч, світло й темрява*, так що друге поняття стає «привілейованим» і вважається більш бажаним. У вірші таким виявляється не світло, а первісна темрява, яка, здається, породжує життя («...сотворення людства / Птаха звіра і квітки / Питьма первісна і заспокійлива» [...the mankind making / Bird beast and flower / Fathering and all humbling darkness]). Цей парадокс вказує на те, що світ вірша — це водночас і пізнаваний світ, у якому ми живемо, і його інверсія. Знову ж таки, для деконструктивіста такі моменти — симптоми того, що мова не відображає чи виражає наш світ, а створює власний, паралельний всесвіт або віртуальну реальність. Отож, визначення суперечливих або парадоксальних висловів на зразок цього є першим кроком до руху «проти шерсті», читання «проти себе», до показу війни між означником і означуваним та до відображення витісне-

ного несвідомого вірша. Цей перший рівень завжди відкриває корисний матеріал, який можна використати на наступних.

«Текстуальний» рівень: від окремих фраз переходять до більш загального розгляду тексту. На цьому рівні критик шукає зсувів і розламів у тексті в цілому: вони відображають нестійке ставлення, а отже, відсутність фіксованої, уніфікованої позиції. Вони бувають різних видів (як у переліку на поданій вище схемі): зсуви фокусу, часу або тону, точки зору або ставлення, темпу або ж словника. Їх добре видно на граматичному рівні, наприклад, у переході від першої особи до третьої або від минулого часу до теперішнього. Отож, вони демонструють парадокси й суперечності на вищому рівні, ніж перший, розглядаючи текст ширше. Приміром, у «Відмові оплакувати» маємо різкі переходи й зміни точок зору, відмову від хронологічної послідовності. Так, перші дві строфи показують проминання геологічних ер та настання «кінця світу» — останнє світло гасне, море нарешті вщухає, епоха, яка породила «Птаха звіра і квітку» [Bird beast and flower] добігає до кінця, і насувається «заспокійлива темрява». Але третя строфа зосереджена на сучасному — на реальній смерті дитини, на «величчї й жарі дитячої смерті» [The majesty and burning of the child's death]. Остання строфа, як і дві перші, вміщує широку перспективу, але вона фокусується на історії Лондона, свідком якої є байдужі до горя води Темзи [the unmourning water / Of the riding Thames]. Отже, важко уявити собі ширший контекст, що «обрамлював» би смерть дитини та вміщував її у певну перспективу, а зсуви у вірші Томаса значно ускладнюють її розуміння.

Прогляньте вірш ще раз і спробуйте з'ясувати, чи можете ви визначити інші приклади «текстуального» рівня розламів і розривів. Зверніть увагу на важливу роль пропусків: текст не розповідає нам того, на що ми могли б сподіватися. Ви можете розпочати із запитання, чи поет розкриває нам причину своєї відмови тужити, або чому задекларований намір не робити цього не виконується до кінця.

Нарешті, «мовний» рівень передбачає пошук таких моментів, коли сама адекватність мови як посередника комунікації ставиться під сумнів. Це стається, наприклад, коли існує імпліцитна чи експліцитна вказівка на невідповідність і ненадійність мови. Сюди може належати, скажімо, *твердження*, що щось є несказаним, або *твердження*, що неможливо висловити або описати щось саме у той момент, коли це відбувається; або *твердження*, що мова принижує чи знецінює, чи неправильно передає об'єкт, тоді як автор і далі продовжує її використовувати. У «Відмові оплакувати», скажімо, весь вірш робить якраз те, чого обіцяє не робити: ліричний герой відмовляється оплакувати смерть дитини, але сам текст постає як акт голосіння. А в третій строфі він стверджує, що не буде «мучити людство надгробними промовами» [murder / The mankind of her going with a grave truth]. Тут засуджуються всі шаблонні фрази про таку подію, поет обіцяє залишатися осторонь затертих кліше, елегійних поз чи «дискурсивних практик» так, наче поза цими скомпрометованими формами можлива «чиста» позиція. Проте далі не западає тиша, а лунає урочиста, квазілітургійна репліка останньої строфи: «Глибоко з першими мертвими лежить донька Лондона» [Deep with the first dead lies London's daughter], — що дуже нагадує традиційні панегірики, коли мертва трансформується, представлена як героїчна ідеалізована особистість, названа «донькою Лондона» (визначення, неможливе за життя), одягнута наче для величної ходи мертвих усіх часів, а сьогодні знову повернута до Матері-Землі у вигляді лондонської землі, в якій вона тепер похована.

Можна сказати, що в цьому вірші Томас виявляє мовну пастку, в яку сам потім потрапляє. Розгляньте вірш ще раз з точки зору «текстуального» рівня. Чи є в ньому інші приклади того, що Томас змушений використовувати риторичні стратегії, які викриває? Ви могли б почати з того, як він вживає слова «мати» й «донька», і подумати про сутність вираженої в них метафоричної сім'ї. Можна також звернути

увагу на метафори, пов'язані зі словом «вбивство» [murder] та образом байдужих до горя вод Темзи.

Отже, щойно найменші елементи вірша стають відкритими, він більше не може витримати тиску деконструкції і виявляється фрагментованим, суперечливим та симптоматичним для культурного й мовного нездужання. Трирівневу модель на зразок цієї можна застосувати й до іншого матеріалу, вона трансформує теорію у практичний підхід і розкриває переваги й недоліки деконструкції для дослідження, так само, як це відбувається з іншими методами. Деконструктивістське прочитання, таким чином, має на меті відкрити роз'єднаність, щоб показати, як те, що виглядало цілісним і логічним, насправді сповнене суперечностей і конфліктів, які текст не може ані зрівноважити, ані подолати. Це можна було б охарактеризувати як пробудження зі сну псів смислу та цькування їх одне на одного. Тоді як традиційний підхід повільного читання мав протилежну мету: він обрав би фрагментарний та роз'єднаний на перший погляд текст і показав, що в його основі лежить єдність, а отже, намагався б розвести собак й знову приспати їх улесливими фразами. Однак обидва методи, попри те, що вони видаються дуже далекими один від одного, мають один спільний недолік: кожен з них схильний зводити всі вірші до одного зразка. «Уважний читач» виявляє ті ж чудеса збалансованої двозначності й у складній метафізичній ліриці Донна, й у простій поезії, як-от «Старий зимової ночі» Роберта Фроста, яка отримує настільки вичерпне пояснення в 10–20-сторінковій статті, що досвід прочитання поезії втрачає всю свою неповторність. Схожим чином і в деконструкції вся поезія постає як втілення лінгвістичних та інших форм невизначеності.

Дещо нижче на прикладі добре відомого вірша «Потопельник» видатного поета XVIII ст. Вільяма Купера (повний англійський текст див. у додатку 3. — *Пер.*) я прокоментую деякі характеристики, наведені в схемі на сторінці 88. Усі критики визнають, що цей вірш дворівневий: на «поверхні»

це передсмертний монолог чоловіка, який опинився за бортом і ремствує на свою долю. На «глибшому» рівні це вірш про Куперовий страх ізоляції через психічну хворобу, яка щойно починається.

Для деконструктивіста виявлення протиріч та парадоксів може, передусім, показати, що *висловлені* почуття можуть не відповідати *вираженим*. Наприклад, у «Потопельнику» ліричний герой *каже*, що не винуватить товаришів за своє становище, але саме це твердження вже створює можливість протилежного. Таким чином, в одному місці він говорить, що його друзі зробили все, що могли, щоб урятувати його, але в іншому натякає, що рятуючись самі, вони покинули його й не зволікаючи відплили. Прогляньте вірш ще раз та визначте ті місця, з яких можна зробити відповідні висновки.

По-друге, вказати на пропуски, лакуни, тріщини й невідповідності — це спосіб продемонструвати, що тексту бракує цілісності й послідовності в досягненні мети. Приміром, можна помітити зміни в стилі, перспективі або точці зору. Скажімо, у «Потопельнику» на позначення людини за бортом текст інколи використовує «я», а інколи «він» («такий невдаха, як я» [such a destin'd wretch as I], але «Він дім плавучий кинув свій» [His floating home for ever left] — курсив мій. — П. Б.). Перечитайте вірш і спробуйте знайти інші схожі приклади. Як я вже зазначав, на одному рівні — це художній переказ історії про те, як під час однієї з експедицій дослідника Джорджа Енсона загинув у морі матрос, в його основі лежить розповідь про цей випадок в опублікованих щоденниках Енсона. На іншому рівні — це лише метафора тих самотності й пригнічення, які переживав сам Купер. Однак взаємозв'язки між двома рівнями зовсім «неналагоджені»: зокрема, конкретні деталі про Енсона та його експедицію відволікають від загальної думки про втрату, занедбаність та самотність, і ми постійно перескочуємо з одного на інше.

По-третє, «мовні ігри», які видаються важливими, включають деякі мовні труднощі чи непевності, що розмивають

точність значення. У «Потопельнику» таких прикладів досить багато. В останній строфі поет каже, що не було Божої допомоги, коли «Ми загинули, кожен окремо» [*We perished, each alone*] (курсив мій. — П. Б.), але у вірші показано смерть лише однієї людини. З іншого боку, якщо це твердження узагальнює те, що всі ми помираємо на самоті, тоді слід було б сподіватися тут теперішнього, а не минулого часу («ми гинемо», а не «ми загинули»).

У деконструкції поширений термін «апорія». Дослівно це *глухий кут*, він позначає своєрідний вузол, який не можна розплутати чи розв'язати, тому що сказане в ньому суперечить саме собі. Він може відповідати тому, що британський критик Вільям Емпсон у своїй праці «Сім типів невизначеності» (1930 р.) визначив як сьомий тип мовних труднощів у літературі, а саме: невизначеність, яка виникає, коли у тексті «з'являються принципові конфлікти значень». Наприклад, на початку третьої строфи нам розповідають про «неоплаканого поетом» [*No poet wept him*] потопельника, але ж наявність вірша самого Купера спростовує цей рядок. Здається, з цього «полону» немає виходу. Часто говорять, що в есеї 1968 р. «Смерть автора» Ролан Барт означає перехід від структуралізму до постструктуралізму, і саме тут критик стверджує, що в тексті «все потрібно розплутати, і нічого — розшифрувати». Проте апорія — це той вузол, який опирається розплутуванню, а деякі згадані вище елементи, як-от протиріччя, парадокси та зсуви, можна справедливо означити цим загальним поняттям.

Тож легко зрозуміти, чому цей спосіб інтерпретації називають «читанням проти шерсті», водночас помилкою було б вважати, що вірш має явне «зерно» або очевидне значення, яке критикові залишається тільки нейтралізувати. Я сподіваюся, що читання цього вірша також покаже вам, що структуралізм і постструктуралізм багато в чому відрізняються один від одного: визначення моделей та симетрій у структуралістській манері відкриває цілісний текст, який, так би мовити,

задоволений собою, а «читання тексту проти себе» створює відчуття роз'єднаності, відчуття тексту, втягнутого в громадянську війну із самим собою.

Рекомендована література

Bartes, Roland, *The Pleasure of the Text*, trans. R. Miller (Hill&Wang, 1975).

Ця книжка показує «розважальний» бік Барта: вона коротка, цікава й сповнена загадок.

Derrida, Jaques, «The exorbitant question of method», pp. 157–164 in *Of Grammatology*, translated by Gayatri Chakravorty Spivak (Johns Hopkins University Press, 1976).

Derrida, Jaques, «Structure, sign and play in the discourse of the human science», reprinted in abbreviated form in K. M. Newton's *Twenty's Century Literary Theory: A Reader* (Macmillan, 1988).

Derrida, Jaques, «The purveyor of truth», pp. 173–212 in *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, ed. John P. Muller and William J. Richardson (Johns Hopkins University Press, 1988).

Цей есей, надрукований у книжці повністю, є відповіддю Дерріда на Лаканове прочитання оповідання «Викрадений лист» Едгара По. Цю та дві попередні праці рекомендую як вступ до Дерріда.

Derrida, Jaques, *A Derrida Reader*, ed. Peggy Kamuf (Columbia University Press, 1998).

«Допоміжний вступ» — поважна добірка есеїв Дерріда, кожен з яких має окрему передмову. Дуже корисна книжка для ґрунтовнішого знайомства з автором.

Jefferson, Ann and Robey, David, eds, *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction* (Batsford, 2nd edn, 1986).

Див. розділ 4 «Структуралізм і постструктуралізм».

Norris, Christopher, *Derrida* (Fontana, 1987).

Лаконічний і корисний порадник.

Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice* (Routledge, 2nd edn, 1991).

Класична вступна робота.

Royle, Nicholas, ed., *Deconstructions: A User's Guide* (Palgrave, 2000).

Збірник добре сфокусованих есеїв, написаних компетентними коментаторами.

Sarup, Madan, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism* (Longman, 2nd edn, 1993).

Доповнена і доопрацьована в 1993 р. Див. розділ «Дерріда й деконструкція».

Постмодернізм

Чим є постмодернізм? Чим був модернізм?

Так само, як і у випадку структуралізму й постструктуралізму, точиться запекла дискусія про те, як саме відрізняються між собою модернізм і постмодернізм. Ці поняття належать до різних рівнів, де «модернізм» — це стійка категорія, що є ключовою для розуміння всієї культури ХХ ст., у той час як термін «постмодернізм» у звичному для нас значенні увійшов у обіг лише в 1980-х рр. «Модернізм» — це назва руху, що домінував у мистецтві й культурі першої половини ХХ ст. Модернізм був тим землетрусом, який зруйнував більшу частину панівного до ХХ ст. стилю в музиці, малярстві, літературі й архітектурі. Одним з епіцентрів цього землетрусу був Відень у період 1890–1910-х рр., але його наслідки відчувалися у Франції, Німеччині, Італії і навіть у Великобританії — в таких мистецьких течіях, як кубізм, дадаїзм, сюрреалізм і футуризм. Його залишкові ефекти виявляються й сьогодні, а більшість зі зруйнованих ним структур так ніколи й не було відновлено. Тому без розуміння модернізму неможливо зрозуміти культуру ХХ ст.

В усіх охоплених модернізмом сферах те, що становило їхню суть, було поставлене під сумнів і відкинуте: так, у музиці заперечувалася мелодія й гармонія; у малярстві занедбано перспективу й пряме графічне зображення задля різного рівня абстракції; в архітектурі на користь прямих геометричних форм, часто виконаних у нових матеріалах,

таких як скло та бетон, відкинуто традиційні форми й матеріали (скісні дахи, куполи й колони, дерево, камінь і цегла). Нарешті, в літературі відбулося подолання традиційної реалістичності (хронологічний сюжет, безперервна оповідь автора-деміурга, «закриті фінали» тощо) задля різних видів експериментальних форм.

Періодом високого модернізму стали двадцять років — від 1910-х до 1930-х, а його «верховними жерцями» — англомовні Т. С. Еліот, Джеймс Джойс, Езра Паунд, Віндем Льюїс, Вірджинія Вулф, Воллес Стівенс і Гертруда Стайн, а також Марсель Пруст, Стефан Малларме, Андре Жід, Франц Кафка й Райнер Марія Рільке, які писали французькою й німецькою. З-поміж важливих для їхньої модерністської практики рис можна виокремити такі:

1. Новий акцент на імпресіонізмі й суб'єктивності, тобто на тому, як ми бачимо, а не що (інтерес, який стає очевидним у використанні техніки потоку свідомості).
2. Відхід (у романах) від безсумнівної об'єктивності, головними рисами якої були зовнішній всезнаючий наратор, фіксовані точки зору й чітка етична позиція.
3. Розмивання жанрових меж, так що романи, наприклад, стають більш ліричними й поетичними, а вірші — більш документальними й схожими на прозу.
4. Нове захоплення фрагментарними формами, перерваною оповіддю і випадковими комбінаціями різнорідних матеріалів.
5. Схильність до «рефлексивності», так що вірші, п'єси й романи ставлять питання, які стосуються їхньої природи, статусу й ролі.

Загальний результат цих зсувів — створення літератури, присвяченої експериментам та інноваціям. У 1930-х рр., після досягнення своєї вершини, модернізм значно відступив, частково, безперечно, через напругу в період політичної й економічної кризи; однак у 1960-х рр. відбулося його відродження (а це був час, що мав багато спільного з 1920-ми, коли рух

був на висоті). Проте вже ніколи модернізм не повернув собі того домінування, яке мав у 1930-х роках.

Таким чином, ми отримали приблизне уявлення, коли й чим був модернізм. За таких умов постмодернізм продовжує чи заперечує його? Щоб відповісти на це запитання, слід спершу спробувати визначити явище. За відправну точку візьмемо вибірку з найбільш доступних дефініцій постмодернізму. Відповідна стаття Дж. А. Каддона в його «Словнику літературних термінів і літературної теорії» подає такі основні ознаки постмодернізму: «еклектичний підхід, [схильність до] спонтанного письма, пародії та пастішу». Це поки що не проливає світла на відмінність між модернізмом і постмодернізмом, позаяк слово «еклектичний» передбачає використання фрагментарних форм, які, як ми вже казали, характерні й для модернізму. (Наприклад, «Безплідна земля» Еліота — це колаж незакінчених історій чи уривків, накладених одне на одного.) «Спонтанне письмо», тобто письмо з елементами випадковості й непередбачуваності, ще у 1917 р. було популярним прийомом дадаїстів, які складали вірші зі, скажімо, довільно вихоплених газетних фраз. Нарешті, звернення до пародії й пастішу прямо пов'язане з відходом від божественного статусу автора-деміурга, проте це також було життєво важливим елементом модернізму. Тому можна сказати, що єдиним способом виявити відмінності між модернізмом і постмодернізмом буде зруйнувати зв'язок послідовності між ними через перегляд певних особливостей модернізму як постмодерних. З такого кута зору вони виглядають не як два яскраві етапи розвитку мистецтва, а як протилежні умонастрої або позиції, що відрізняються між собою так, як це викладено в наступному абзаці.

Сутність відмінностей між модернізмом і постмодернізмом підсумована в чудовій статті в «Короткому словнику сучасної літературної теорії» Джеремі Готорна¹. Обидва,

¹ Hawthorn, Jeremy, *Concise Glossary of Contemporary Literary Theory* (Edward Arnold, 1992).

стверджує він, надають великої ваги фрагментарності як рисі літератури й культури ХХ ст., але роблять це зовсім по-різному. Для модернізму це спосіб висловити глибоку ностальгію за попередньою епохою, коли віра була абсолютною, а авторитети неушкодженими. Наприклад, Езра Паунд називає свій головний твір, «Cantos», «всякою всячиною», маючи на увазі, що лише це можливе в наш час, але водночас і шкодуючи, що це так. У вірші «Г'ю Селвін Моберлі» він говорить про Першу світову війну, в якій боролися «за два гроси² розбитих скульптур, за дві тисячі зім'ятих книг», і тут-таки вочевидь засмучується тим, що «дешева позлітка / переживе наші дні», і «ми побачимо красу / фіксовану на ринку», засмучується постановням духу меркантильності та втратою «вічних цінностей». Так само у «Безплідній землі» ліричний герой у відчаї говорить про поезію: «Цими уламками я підпер мої руїни». У цих прикладах відчутний настрій жалю, песимізму й світової скорботи, який знаходить належне відображення у таких само «уламкових» мистецьких формах (скажімо, колажі Курта Швіттерса, де фрагменти полотна поєднувалися з випадковими газетними вирізками, розкладами й оголошеннями). Для постмодерніста, навпаки, фрагментація — це феномен, що звеселяє і звільняє, феномен, симптоматичний для нашої втечі від клаустрофобних об'ємів фіксованої системи переконань. Коротко кажучи, модерніст засмучений з приводу фрагментарності, а постмодерніст вітає її.

Друга відмінність між поняттями теж пов'язана з питаннями тону або позиції. Важливою особливістю модернізму був строгий аскетизм, який вважав пересичені непотрібними деталями мистецькі форми ХІХ ст. позбавленими смаку і навіть відразливими. Найбільш вдале й влучне вираження цей аскетизм дістав у висловлюваннях модерністських архітекторів, як-от Адольфа Лооса — «прикрашання — це злочин», чи Міса Ван дер Роє — «менше — це більше»,

² Грос — одиниця міри, що дорівнює 12 дюжинам (прим. пер.).

чи Ле Корбюзьє — «дім — це машина для життя». Ці висловлювання втілилися в будівлях — коробках для взуття або будівлях-карбункулах, що викликали роздратування і обурення, особливо у 1980-х рр., проте високий ідеалізм, котрий лежить в їх основі, невтомно генерує творчу енергію. Той самий рафінований аскетизм у літературі можна побачити в мінімалізмі, який проявляється, наприклад, у скороченні вірша до двох коротких строф по два слова в рядку, що лапідарно фіксують рідкісні, незначні спостереження; чи в драмі Беккета, де п'єсу можна звести до тринадцятихвилинної моновистави без декорацій і з гранично спрощеною мовою. Постмодернізм же заперечує це дуже важливе для модернізму протиставлення «високого» й «масового» мистецтва та приймає надмірність, строкатість і «несмак» еkleктизму. Він зневажає модерністську аскезу як елітарну й охоче змішує в одній будівлі елементи і прийоми з різних архітектурних стилів: псевдогеорганський фронтон тут, глузливий класичний портик там... Схожою постмодерністською будівлею в літературі можна було б вважати «марсіанську» поезію таких авторів, як Крег Рейн або Крістофер Рейд, де гротескно яскрава суміш образів, точок зору і лексики юрмиться на поверхні, задоволеній з того, що вона *лише* поверхня без глибини значень, шукати які вчить нас літературознавство. Ніщо не може бути більш чуже за духом строгому модерністському аскетизму.

«Віхи» постмодернізму — Габермас, Ліотар, Бодріяр

Головним «моментом відліку» в історії постмодернізму стала видана в 1980 р. праця «Модерн — незавершений проект» сучасного німецького теоретика Юргена Габермаса. Для Габермаса модерн розпочинається із Просвітництва, епохи, тривалістю приблизно сто років — від середини XVII до середини XVIII ст., коли зародилася віра в спроможність розуму поліп-

шити людське суспільство. Ці ідеї представлені у філософії Канта — в Німеччині, Вольтера й Дідро — у Франції, Локка і Г'юма — у Великобританії. Донедавна на означення цього періоду в Британії вживався термін «ера Розуму». Так званий просвітницький проект — це віра в те, що розрив із традицією, сліпою звичкою й рабським слідуванням релігійним заповідям і заборонам, неупередженість, покладання винятково на здоровий глузд і логіку може розв'язати проблеми суспільства. Такий світогляд Габермас називає «модерним». Як першу спробу випробувати цю теорію на практиці можна розглядати Французьку революцію. За Габермасом, віра в здоровий глузд і можливість прогресу протривала до ХХ ст. і стала призвідницею катастроф, з яких складається історія цього століття. Культурний рух, знаний як модернізм, підписався під цим «проектом» хоча б тим, що він тужив за втраченим відчуттям мети, втраченою впорядкованістю та втраченою системою цінностей. На думку Габермаса, французькі постструктуралістські мислителі 1970-х рр. Дерріда й Фуко репрезентують особливе заперечення цього типу «модерну». Вони атакували ідеали здорового глузду, ясності, істини й прогресу, а оскільки через це вони були далекі від пошуку справедливості, то він називав їх «молодими консерваторами».

Термін «постмодернізм» вперше було вжито в 1930-х рр., але можна сказати, що сучасного змісту й популярності він набув з появою праці Жана-Франсуа Ліотара «Постмодерний стан»³. В есеї «Відповідь на запитання: що таке постмодернізм?»⁴ (уперше опублікованому в 1982 р., а в 1984 р. доданому до «Постмодерного стану») він підхоплює полеміку про Просвітництво, переважно атакуючи Габермаса, причому робить це дещо опосередковано. Ліотар розпочинає з при-

³ Ліотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. — М.: Институт экспериментальной социологии; Спб.: Издательство «Алетейя», 1998. — 160 с.

⁴ Ліотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem '93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. — М.: Ad Marginem, 1994. — С. 307–323.

Йому, в результаті якого дебати перетворюються на взаємне прагнення довести, що саме опонент є справжнім консерватором (знайомий результат багатьох культурних полемік). «Зусібич, — стверджує він, — нас спонукають покласти край експериментам». І процитувавши декілька прикладів, він зазначає (очевидно, про Габермаса):

Я прочитав знаного мислителя, який захищає модерн від тих, кого називає неоконсерваторами. Під гаслом постмодернізму останні, вважає він, хотіли би позбутися незавершеного проекту модерну, тобто Просвітництва⁵.

Габермасів голос — лише один з хору тих, хто вимагає покласти край «мистецькому експериментуванню» й прагне «порядку... єдності, ідентичності, впевненості»⁶. Одним словом, ці голоси хочуть «знищити спадщину авангарду». Для Ліотара проект Просвітництва, який прагне продовжити Габермас, є лише одним із можливих авторитарних, «всеохопних», «тотальних» пояснень речей, як християнство, марксизм чи міф наукового прогресу. Ці «метанаративи» («супероповіді»), які мають на меті пояснювати й переконувати, насправді є ілюзіями, виплеканими для того, щоби зрівняти відмінності, опозиції й плюральність. Звідси й відоме визначення Ліотаром постмодернізму як простої «недовіри до метанаративів». «Великі наративи» прогресу й людської довершеності вже ненадійні, й найбільше, на що можна сподіватися, — це ряд «міні-нاراتивів», непостійних, умовних, дочасних і відносних, які створюють підґрунтя для дій особливих груп в окремих, часткових умовах. Постмодерн таким чином «деконструює» головну мету Просвітництва — «ідею єдиного кінця історії і предмета».

Інший провідний теоретик постмодернізму — французький автор Жан Бодріяр, відомий працею «Симулякри і си-

⁵ Ліотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос... — С. 308.

⁶ Там само. — С. 310.

муляції» (1981 р.). Бодріяра вважають автором концепції «втрати реальності» — переконання, що в сучасному світі щоразу більший вплив образів кіно, телебачення й реклами призвів до втрати здатності розрізняти реальне й уявне, діяльність та ілюзію, поверхню й глибину. У результаті виникла культура «гіперреальності», в якій відмінності розмиті. Бодріяр викладає свої ідеї в есеї «Симулякри й симуляції»⁷. Він починає з опису минулої ери «повноти», коли знак був зовнішнім вказівником глибини або реальності («зовнішній знак внутрішньої благодаті», цитуючи римо-католицький катехізис). Але що як, запитує він, знак вказує не на реальність, а лише на інший знак? Тоді вся система перетворюється на те, що він називає *симулякром*, а *репрезентація* перетворюється на *симуляцію*. Знак сягнув нинішнього рівня порожнечі в декілька етапів, які я спробую проілюструвати, порівнюючи їх з різними видами картин.

Отже, *спершу* знак представляє реальність. Візьмімо за приклад репрезентацію міста Салфорд у роботі британського художника ХХ ст. Лоуренса Стівена Лоурі. В середині століття життя робітників у такому місті було важким, і картини передають атмосферу монотонності й повторюваності — нужденні, зігнуті фігури заповнюють вулиці, кольори приглушені, а на обрії видніються зловісні, схожі на фабрики будівлі. Отже як знаки картини Лоурі репрезентують справжню реальність того місця, яке вони зображають.

На *другому* рівні знак відображає реальність неправильно або спотворює її. Як приклад візьмемо прикрашені зображення таких міст, як Ліверпуль і Гулль, на картинах художника вікторіанської епохи Аткінсона Грімшоу. Вони показують нічне місто: мокрі тротуари відбивають яскраві вогні припортових крамниць, місяць визирає з-за хмар, і на тлі неба вимальовується ліс корабельних щогл. Життя в цих містах

⁷ Див.: Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Пер з фр. В. Ховхун. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 230 с.

у той час, очевидно, теж було жахливим, але полотно пропонують романтичний і мальовничий образ, так що можна сказати, що знак репрезентує неправильно.

На *третьому рівні* знак маскує те, що за ним немає відповідної реальності. Для його ілюстрації використаємо прийом сюрреаліста Рене Магрітта, на одній з картин якого зображене вікно, а біля нього — мольберт з полотном, на якому намальований пейзаж за вікном. Але те, що зображене за вікном, — це не реальність, відносно якої можна оцінити картину в картині, а лише інший знак, інше зображення, де не більше авторитету або реальності, ніж у картини в картині (яка насправді є репрезентацією репрезентації).

Четвертий і останній рівень знаку — це відсутність будь-якого зв'язку з будь-якою реальністю. Для його ілюстрації досить просто уявити абстрактну картину, що взагалі не виконує функції репрезентації, як, наприклад, одне з видатних пурпурових полотен Марка Ротко. Хочу наголосити, що не стверджую, ніби ці чотири картини є прикладами чотирьох рівнів знаку, а лише прагну показати, що ці рівні можна розглядати за аналогією з різними способами репрезентації речей.

Якщо перші два рівні доволі чіткі, то два останні можуть виявитися менш ясними. Бодріяр наводить власний приклад третього рівня (коли знак приховує відсутність) — Діснейленд. З одного боку, він, звичайно, є знаком другого типу — міфологізованим викривленням Сполучених Штатів:

Мініатюра й анімаційна стрічка слугують тут для звеличення всіх цінностей. Набальзамованих і умиротворених. ... це дайджест американського способу життя, панегірик американським цінностям, ідеалізоване перегрупування суперечливої реальності⁸.

Проте насправді Діснейленд — це «симулякр третього порядку» (знак, який приховує відсутність):

⁸ Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. — С. 21.

...Діснейленд існує для того, аби приховати, що Діснейлендом є насправді «реальна» країна — вся «реальна» Америка (десь так, як в'язниці існують для того, аби приховати, що геть усе соціальне завдяки своїй банальній повсюдності є в'язничним). Діснейленд пропонують як уявне, аби переконати, що решта є реальним⁹.

Коротше кажучи, у випадку з Діснейлендом йдеться про те, щоби приховати, «що реальне більше не є реальним, і, отже, про те, аби порятувати принцип реальності»¹⁰. Для постмодернізму відмінність між тим, що реальне і що симульоване, руйнується: *все* є моделлю або образом, все є поверхнею без глибини — це *гіперреальність* (як називає її Бодріяр).

Широкий розмах такої риторики дуже привабливий. Її можна розглядати як своєрідний новітній платонізм, прихильники якого отримують насолоду від містичного відчуття, що те, що зазвичай сприймається як монолітний реальний світ, насправді є лише покривалом із примарних образів. Якщо цю другу особливість постмодерного стану — втрату реального — прийняти як факт, то виявиться складно знайти територію, яку могла б зайняти літературна теорія, оскільки методи інтерпретації літератури (марксистський, феміністичний, структуралістський тощо) залежать від розрізнення поверхового й глибинного, від розрізнення *видимого* в тексті та його *внутрішнього* значення. Щойно ми погоджуємося, що отримуємо від тексту лише те, що бачимо, відразу стає очевидним, що для критика або теоретика літератури майже не залишається роботи.

Підсумовуючи, можна сказати, що існують певні глобальні питання й застереження щодо постмодернізму. В екстремальній бодріярівській формі «втрата реальності» може виправдати зашкарублу байдужість до страждання. В одному

⁹ Там само. — С. 21–22.

¹⁰ Там само. — С. 22.

добре відомому сьогодні пасажі Бодріяр доводить, що ніякої війни в Перській затоці ніколи не було, а те, що «насправді» відбулося, — лише телевізійна віртуальна реальність (див. книжку Крістофера Норріса з рекомендованої літератури). Аналогічно, якщо ми прийнемо «втрату реального», згорання реальності й симуляцію певної віртуальної реальності, то як бути з Голокостом? Чи може він також стати частиною «втраченої» у знакових мережах реальності? Інакше кажучи, без віри в певні концепти, які підриває постмодернізм, приріром, в історію, реальність та істину, — ми цілком можемо опинитися у вельми неприємній компанії.

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Головна категорія чотирирівневої моделі Бодріяра — третя: знак, який приховує відсутність, приховує те, що «реального», яке він репрезентує, більше не існує, і що поза грою поверхонь не існує нічого.

Досягнути точного розуміння цього поняття нелегко. У цьому вам, окрім Діснейленду, можуть допомогти інші приклади. Скажімо, ідеалізовані образи чоловічого й жіночого в рекламі так само можуть стати в пригоді, оскільки це також копії або образи без оригіналів, бо жодна реальна людина такою не є, хоча й може прагнути такою стати. У цей спосіб знак тяжіє до перетворення на реальність і разом вони стають нерозрізнюваними.

Далі, якщо ми погоджуємося з тим, що реальне й справді було втрачене, то мусимо вирішити, як реагувати на цей факт. Якщо ми збираємося розважатися в тій вільній від кордонів зоні, яка з'являється в результаті, то повинні бути впевнені, що можемо обійтися без поняття «реального». Недавні події, проте, свідчать якраз про зворотне. У телевізійному висвітленні війни в Перській затоці ми бачили комп'ютерні зображення того, як «розумна» високотехнологічна зброя влучає в іракські цілі, поки коментатор розповідав про «хірургічні удари»,

які «ампутують» ворожі військові споруди. Підбірки новин також вміщували записи пілотів, котрі розповідали про те, що роблять, такими ж «нереальними» словами, використовуючи для цього жаргон бойових відеоігор. Це, ймовірно, і є симптомом того, що може статися, коли розмивається категорія реального. Аналогічно, чи можемо ми без категорії реального засуджувати Голокост або боротися проти, наприклад, расової дискримінації чи забруднення довкілля?

Що роблять постмодерністські критики

1. Вони виявляють постмодерністські теми, тенденції й позиції в літературних текстах ХХ ст. і досліджують їхні наслідки.
2. Вони звертають увагу на прозу, якою можна проілюструвати концепцію «зникнення реального» і в якій видно рухливі постмодерні особливості (наприклад, змішування літературних жанрів трилера, детективу, міфічної саги, реалістичного психологічного роману тощо).
3. Вони зосереджуються на тому, що можна назвати «інтертекстуальними складовими», як-от пародія, пастиш, алюзія, кожна з яких передбачає максимальний зв'язок між двома текстами, а не між текстом і цілісною зовнішньою реальністю.
4. Вони акцентують іронію в розумінні Умберто Еко, вважаючи, що якщо модерніст прагне зруйнувати минуле, то постмодерніст розуміє, що минуле слід переглянути, але «з іронією»¹¹.
5. Вони виявляють елементи «нарцисизму» в оповідних техніках, коли роман зосереджується на власному розвитку та кінцівці й обговорює їх, таким чином «денатуралізуючи» власний зміст.

¹¹ Цит. за: *Modernism/ Postmodernism*, ed. Brooker, Peter, (Longman, 1992), p. 227.

6. Вони кидають виклик розмежуванню високої й низької культури та вирізняють ті тексти, які становлять їх гібридне поєднання.

Приклад постмодерністської критики

Як добрий приклад постмодерністської критики із прямим застосуванням ідей Ліотара можна навести працю Джефрі Нілона «Семюел Беккет і постмодерн: мовні ігри, гра й „Чекаючи на Годо“»¹². Вона представляє перший із шести видів постмодерністської критики, але також містить елементи другого, зокрема в тому аспекті, що мова як самодостатня система тісно пов'язана з Ліотаровою ідеєю «зникнення реального». Спершу Нілон пояснює запозичене у Вітгенштайна поняття «мовних ігор»: стверджуючи, що щось істинне, ми співвідносимо його не з абсолютним зовнішнім стандартом, а з внутрішніми правилами й критеріями, які діють лише в цій визначеній сфері й не мають «трансцендентного» статусу поза нею. Сфера дії цих правил обмежена так само, як і правил будь-якої гри. Так, *кінь на b4* може виявитися переможним кроком в шахах, але не матиме жодного значення, скажімо, у футболі або у сварці про те, хто митиме посуд. Подібно і «крок» у філософській дискусії, який визначає твердження як істинне чи вірогідне, переконливий лише у «мовній грі» філософії. Згідно з Нілоном, Владімір і Естрагон у п'єсі Беккета «Чекаючи на Годо» втягнуті в схожі «мовні ігри», але повністю не усвідомлюють їхнього значення. Насправді, погоджуються постмодерністи, мовні ігри — це все, що в нас є, поза ними не існує трансцендентної реальності, вони самі себе обґрунтовують і забезпечують нас тою соціальною ідентичністю, якої ми прагнемо. Проте Владімір і Естрагон прагнуть якоїсь глибшої «транс-

¹² Nealon, Jeffrey, "Samuel Beckett and the Postmodern: Language games, Play, and *Waiting for Godot*" in *Waiting for Godot and Endgame (New Casebook)*, ed. Steven Connor (Palgrave Macmillan, 1992).

цендентної» реальності — поза і понад цією. Таким чином, стверджує Нілон, «це п'єса Владімірових і Естрагонових слів, але не їхніх узгоджених значень, які утворюють соціальні зв'язки. Чекання на легітимацію їхнього суспільства Годо від самого початку є марним».

Владімір і Естрагон, отже, не можуть прийняти постмодерний погляд, що достатньо лише «гри» («Просто гра» — назва однієї з книжок Ліотара), вони хочуть мати певність і визначеність, гарантовану фіксованим «великим наративом». Це бажання вичерпного запевнення у п'єсі пов'язується з християнською ідеєю спокути, яка «викупає» вочевидь беззмістовні події й випробування щоденного життя — пояснює їх, надає їм значення. («Помолися про це», — сказали б мої католицькі вчителі у відповідь на найменшу скаргу про несправедливість і неправду.) Так, Владімір і Естрагон потрапили в пастку на «модерністському» рівні, і тому вони страждають від ностальгії за втраченою повнотою минулого. На думку Нілона, той дискурс легітимації, якого шукають Владімір і Естрагон, спародійовано наприкінці першої дії в роздумах Лакі. Це пародія на «всеохопний» «метадискурс» філософії та релігії, практична демонстрація «мовної гри істини» — єдиного, що нам доступне. Такий наратив, стверджує Нілон, порушує і деконструює всі уявлення про універсальний, позаісторичний, цілісний метанаратив — *всіх* Годо. Якби Годо з'явився, резюмує автор, то що він міг би запропонувати, крім праведної й педантичної балаканини?

Лакі вже осягнув це, звідси його яскрава й весела пародія, але інші ще опираються, тому реагують на його промову насильством. Тобто модерніст воліє продовжувати вірити в богів і Годо¹³. Нілон стверджує, що Владімір і Естрагон упродовж всієї п'єси перебувають на межі «деконструктивного прориву». Коли вони забувають про Годо — то стають щасливими й винахідливими в своїх мовних іграх, насолоджуючись,

¹³ В оригіналі — гра слів: «*gods and Godots*» (*нприм. пер.*).

так би мовити, відкритістю й непевністю «постмодерного стану». Проте герої постійно повертаються до Годо й до тих уявних обмежень і обов'язків, які він на них накладає. «Ходімо далеко звідси», — пропонує Владімір в одному місці, але чує у відповідь: «Ми не можемо... Ми повинні повернутися завтра... Щоб чекати на Годо». Цю точку зору можна пояснити тим, що Владімір і Естрагон зрештою виявляються носіями модерністського погляду на фрагментацію істини й цінностей у ХХ ст. Вони прагнуть повернути втрачену повноту думки минулого, так що їхнє переживання фрагментарності ностальгійне й сповнене неспокою. Часом вони перебувають на грані переходу (або «прориву», як його називає Нілон) до постмодерного сприйняття, що вітає фрагментарність і насолоджується нею, але зрештою вони виявляються неспроможними зробити це.

Протиставлення модерністського/постмодерністського, на якому ґрунтується це прочитання, можна застосувати й до багатьох інших текстів. Чи спадають Вам на думку такі твори? Скажімо, чекання виявляється важливим для драми ХХ ст., зокрема в п'єсах Гарольда Пінтера, «Ліфт» якого можна було б навести як яскравий приклад. Ви могли би подумати про цінність або недоречність використання ідей постмодернізму для пояснення будь-якої зі знайомих вам п'єс. Ще одна драма «чекання», яку можна прочитати схожим чином, — «Три сестри» Антона Чехова (1901 р.), де сестри з назви — Ольга, Маша й Ірина — зав'язли в буржуазній світській моралі північної Росії за двадцять три години потягом до найближчого сусіднього міста (див. вступ Майкла Фрейна до метьюєнівського видання п'єс Чехова). Сестри марно чекають — як і Владімір з Естрагоном — що якась зовнішня сила втрутиться в їхнє провінційне життя й перетворить їх; а ідеали, про які мріє кожна з дівчат, можна розглядати як особисті «метанаративи», такі як ідеал соціального прогресу чи віра в те, що їхні страждання певним чином сприятимуть поліпшенню життя людини в майбутньому. Ірина, наприклад, наприкінці п'єси каже: «Прийде час — всі дізнаються, навіщо це все, для чого

всі ці страждання, і жодних не лишиться таємниць». Самодостатню реальність, у якій живуть сестри, створюють для них мовні ігри, у які безупинно грають молоді жінки, а також — образ столиці, Москви, — осяйна суміш спогадів та бажання, яка для них стає чимось на кшталт гіперреальності чи симулякру.

Рекомендована література

Benjamin, Andrew, ed. *The Lyotard Reader* (Blackwell, 1989).

Дуже корисне джерело.

Brooker, Peter, ed. *Modernism/Postmodernism* (Longman, 1992).

Загальна хрестоматія з даної теми, яку слід вивчати поряд з виданнями Дочерті та Во [Waugh]. На мою думку, у вступі наведено дещо складне розрізнення модернізму/постмодернізму, але це компактна підбірка основних ідей Габермаса, Ліотара, Бодріяра, Джеймсона, Еко, Гатчен та інших.

Connor, Steven, *Postmodernist culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (Blackwell, 2nd edn, 1996).

Точно визначаючи проблеми й дилеми, Коннор став авторитетним голосом у цій сфері.

Docherty, Tomas, ed. *Postmodernism: A Reader* (Columbia University Press, 1993).

Монументальна праця. Конкурує з хрестоматією Во. Дуже корисна підбірка матеріалів з підрозділами, кожен з яких має власний вступ, але я надаю перевагу Во за ясність і зручність.

Norris, Christopher, *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War* (Lawrence & Wishart, 1992).

Складна книжка, яка, проте, доречно викриває деякі постмодерністські перегини.

Sarup, Madan, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism* (Longman, 2nd edn, 1993).

Добрий розділ про постмодернізм, включно з Ліотаром і Бодріяром, а також розгляд окремих постмодерністських «культурних практик», таких як відео й архітектура.

Waugh, Patricia, ed. *Postmodernism: A Reader* (Arnold, 1992).

Цінний збірник матеріалів, містить важливі американські есеї (такі як «Проти інтерпретації» Сьюзен Зонтаг), що випередили загальне вживання терміна «постмодерний», ключові уривки з Бодріяра, Ліотара й Габермаса, а також частини марксистської суперечки між Джеймсоном та Іглтоном, де постмодернізм приймається неохоче, як неминуча «культурна логіка пізнього капіталізму». Крім того, містить роботи таких визначних теоретиків постмодернізму, як Лінда Гатчен і Браєн Мак-Гейл.

Woods, Tim, *Beginning Postmodernism* (Manchester University Press, 1999).

Дохідлива книжка про постмодернізм, цікава й легка для розуміння. Одне з видань серії «Початки».

Психоаналітична критика

Вступ

Психоаналітична критика — це форма літературної критики, яка для інтерпретації літературних текстів використовує деякі техніки психоаналізу. Сам психоаналіз — терапія, що має на меті лікувати психічні розлади, «вивчаючи взаємодію між свідомими й несвідомими частинами психіки» (як його визначає «Короткий оксфордський словник»). Класичний метод психоаналізу — дозволити пацієнту вільно говорити, так що придушені страхи й конфлікти, які спричинюють проблеми, виносяться у свідомість і розглядаються відкрито, а не залишаються «похованими» в несвідомому. Ця практика ґрунтується на кількох окремих теоріях про те, як працюють психіка, інстинкти й сексуальність. Теорії, про які йдеться, розвинув австрієць Зигмунд Фройд (1856–1939). Сьогодні дослідники дедалі частіше погоджуються з думкою, що терапевтичне значення методу обмежене і що Фройдова праця має серйозні недоліки через свою методологічну ненормованість. Однак, Фройд й надалі залишається одним з чільних теоретиків психоаналізу, а його вплив на те, як ми сприймаємо себе, незмірний.

Головні поняття теорії Фройда подано в наступних абзацах і виділено курсивом. У підґрунті всіх його робіт лежить поняття *несвідомого*, яке є частиною психіки поза свідомістю, але попри це має великий вплив на наші вчинки. Фройд не був першовідкривачем несвідомого: його унікальність

полягає в наданні цій частині людської психіки властивості відігравати вирішальну роль у нашому житті. З цим пов'язана ідея *придушення* — «забування» або ігнорування невіршених конфліктів, невизнаних бажань або травматичних подій минулого, які витісняються зі свідомості в царство несвідомого. Ще один схожий процес — *сублімація*, завдяки якій витіснений матеріал «переростає» в щось велике або маскується під щось «шляхетне». Наприклад, сексуальний потяг може набирати сублімованого виразу у формі інтенсивного релігійного досвіду. Пізніше Фройд запропонував тричленну, а не двочленну модель психіки, поділяючи її на *его*, *суперего* та *ід*. Ці «рівні» приблизно кореспондують зі свідомим, совістю й несвідомим, відповідно.

Багато Фройдових ідей стосуються питання сексуальності. Наприклад, *дитяча сексуальність* — це припущення, що сексуальність з'являється не в процесі статевого й психічного дозрівання, а в дитинстві, зокрема через стосунки дитини з матір'ю. З нею пов'язаний *Едипів комплекс*, через який, стверджує Фройд, хлопчик відчуває бажання позбутися батька та стати сексуальним партнером матері. Багато форм конфлікту поколінь розглядаються прихильниками Фрейда як такі, що мають едипівський підтекст, приміром, професійне суперництво часто трактують у фрейдистських термінах як відтворення змагання братів і сестер за батьківську ласку. (Як підказує сама ідея Едипового комплексу, теорія Фрейда часто має маскулінний ухил.) Інша провідна ідея — поняття *лібідо*, тобто потоку енергії, пов'язаного із сексуальним бажанням. У класичній фрейдівській теорії воно має три точки фокусування: *оральну*, *анальну* і *фалічну*. Лібідо, зокрема, є частиною більш загального потягу, який пізній Фройд назвав *Еросом* (від грецького «любов»), що приблизно означає інстинкт життя, протистоїть котрому *Танатос* (від грецького «смерть»), що приблизно означає інстинкт смерті; поняття, звісно, дуже суперечливе.

Певні ключові терміни Фройда торкаються того, що можна визначити як психічні процеси, зокрема *перенесення* [*transference*] — феномен, завдяки якому під час сеансу пацієнт переводить пригадані при аналізі емоції на психоаналітика: у такий спосіб колишня ворожість або образа на постать батька можуть відновитися, але будуть спрямовані на лікаря. Інший механізм — *проекція*, коли уявлення про себе (зазвичай негативне) не визнається як частина себе, але сприймається в інших або приписується їм, наші власні бажання чи суперечності характеру можуть бути таким чином «зневласнені». Обидва механізми можна розглядати як *механізми захисту*, тобто психічні дії, спрямовані на уникнення болючих припущень або визнань. До них належить і *екранна пам'ять* [*screen memory*], тобто незначні чи другорядні спогади, що мають призначення стирати важливіші. Добре відомий приклад цього механізму — *фройдівська обмовка*, названа Фройдом «парапраксісом», коли витіснений у не-свідоме матеріал знаходить вихід через такі щоденні явища, як обмовки, описки або мимовільні дії.

Останній важливий приклад фройдистської термінології — це *робота сновидінь*: процес, у результаті якого справжні події чи бажання трансформуються в сновидіння. Сюди входять *заміщення*, якщо одна особа чи подія представляється іншою, певним чином пов'язаною чи асоційованою з нею (ймовірно, тут спрацьовують схоже звучання або символічна підстановка); та *конденсація*, якщо кілька людей, подій або значень об'єднуються й постають у сні єдиним образом. Отже, герої, мотиви й події репрезентовані у снах «літературним» чином, що включає трансляцію через роботу сновидінь абстрактних ідей або відчуттів у конкретні образи. Сни, як і література, не пропонують чітких формулювань. В обох випадках є схильність висловлюватися дотично або опосередковано, уникаючи прямих і відкритих тверджень, репрезентуючи значення через конкретні втілення часу, місця чи особи.

Як працює фрейдистська інтерпретація

Широкий загал вважає, що фрейдистська інтерпретація — це надання об'єктам сексуальних конотацій, так що вежі або драбини, приміром, розглядаються як фалічні символи. Такі речі стали жартом ще за життя Фрейда, і слід пам'ятати, що одного разу він сказав: «Інколи сигара — це лише сигара». (Нагадаємо, що Фрейд був затягим курцем сигар, тому мав законне право так сказати). Насправді ж Фрейдіві інтерпретації часто вкрай винахідливі, а не прості. Наприклад, уявімо, як можна проінтерпретувати сон про римського солдата. Фрейд вірить, що сон — це аварійний люк або запобіжний клапан, через який витіснені бажання, страхи чи спогади знаходять вихід у свідомість. Емоція сприймається свідомістю й має входити в сон у масці, так, як особа, що не є членом клубу, може потрапити туди, перевдягнувшись і замаскувавшись. Римський солдат може бути пов'язаний зі справжнім предметом сну через ряд асоціацій. Припустімо, що цей сон бачить молодий юнак, котрий усе ще перебуває під тиском авторитарного батька, але хоче позбутися його впливу й повністю відчутти доросле життя. Римський солдат завдяки *асоціаціям* може позначати батька: батько асоціюється зі строгістю, авторитетом і владою в сімейному колі, римський солдат пов'язаний з тими ж якостями у політичній сфері, тому одного замінено іншим. Тож солдат у сні — це символічна репрезентація батька.

Але в цьому символі може бути зібрано декілька значень. Уявімо, що юнак намагається повстати проти батька, вступаючи в сексуальний зв'язок, якого батько точно б не схвалив. Римський солдат міг би також представляти особу ймовірного коханця, вірогідно, це могло б бути підказано висловом «латинський коханець». Таким чином, і батько, якого бояться, і жаданий коханець *конденсуються* в один образ римського солдата.

Такі механізми, як заміщення й конденсація, мають двояку мету. По-перше, як ми вже зазначали, вони маскують присутні

уві сні придушені страхи й бажання, котрі таким чином можуть оминати цензуру, яка зазвичай захищає свідомість від їхнього проникнення. По-друге, вони перетворюють цей матеріал у щось таке, що може бути представлене уві сні, тобто в образи, символи й метафори. Це необхідно, оскільки сні не *вказують* речі, а *показують* їх. У такому значенні, як ми вже наголошували, вони дуже схожі на літературу. Звідси й зацікавлення літературних критиків фройдівськими методами інтерпретації.

Це має викликати у вас запитання: як визначити, коли фройдівська інтерпретація обґрунтована, а коли ні? Я хочу навести ще один приклад, цього разу з «Психопатології щоденного життя»¹. Незважаючи на свою назву, ця праця належить до найцікавіших і найбільш зрозумілих Фройдових текстів. Підзаголовок пояснює її зміст: забування, обмовки, плутані дії, забобони й помилки. (Плутана дія — це дія, коли ви, розгорнувши цукерку, кладете до рота папірець і викидаєте шоколад.) Головне припущення праці полягає в тому, що коли з якимись бажаннями, страхами або спогадами складно мати справу, ми можемо спробувати впоратися з ними, придушуючи їх, тобто виштовхуючи їх зі свідомості. Але від цього вони не зникають: вони залишаються існувати в несвідомому, як радіоактивна речовина, похована на дні океану, і зрештою знаходять вихід назад у свідоме, завжди досягаючи свого. Як колись сказав Фройд: «Витіснене завжди повертається». Обмовки чи описки, забування імен та інші «аварії» показують, як цей витіснений матеріал шукає шляху назад.

Фройд наводить приклад із власного досвіду, ілюструючи ним, яке значення може мати забуте слово з цитати. На нього варто витратити дешицу часу, оскільки він є зразком того рівня складності й винахідливості, які я вважаю типовими для фройдівської інтерпретації. Фройд розповідає, що якимось

¹ Див.: Фрейд З. Психопатология обыденной жизни. — СПб.: Алетейя, 1997. — 191 с.

у відпустці він зустрів одного юнака з університету, котрий, як і Фройд, був євреєм, і вони обговорювали антисемітизм, що може зруйнувати їхню кар'єру. Юнак висловлював великі побоювання з цього приводу і сподівався, що така несправедливість може бути виправлена наступними поколіннями. Він висловив цю думку цитатою з латинського поета Вергілія, використовуючи слова Дідони, покинутої Енеєм королеви Карфагена. Вона каже: «Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor», що означає: «Нехай хтось постане месником з наших кісток». Але цитуючи рядок з латини, співрозмовник випадково пропустив слово «aliquis» (що означає «хтось»). Фройд виправив цитату, і юнак, який знав його роботи, попросив пояснити значення цього простого прикладу забування. Фройд прийняв виклик і попросив молодика говорити «чесно, не роздумуючи, про все, що спадає вам на думку, коли ви звертаєте свою увагу на забуте слово». В результаті виник такий ланцюг асоціацій:

По-перше, схожі за звучанням слова: реліквія, ліквідація, флюїд, рідина.

По-друге, святий Симон з Трента, моці якого він бачив декілька років тому.

По-третьє, стаття за назвою «Що святий Августин говорить про жінок» в одній з італійських газет.

По-четверте, святий Януарій, чия кров зберігається у церкві в Неаполі й у певний святий день чудом зріджується. Юнак сказав, що «люди страшенно хвилюються, якщо це чудо затримується». Фройд відзначив, що двоє з цих святих (*Януарій* та *Августин*) мають імена, тісно пов'язані з календарем, і він уже зрозумів, чому молодий чоловік забув слово «aliquis». Юнак почувався стривоженим через одну подію, і якби вимовив те слово, воно знову нагадало б йому про його страх, тому несвідоме захистило його, стерши це слово з пам'яті. Можливо, ви вже здогадуєтеся, про що так хвилювався юнак? Він раптово перервав розмову і зніяковіло сказав: «Я раптом подумав про молоду дівчину, від якої можу почути

певну новину, що буде несприятливою для нах обох». Він вважався і Фройд спитав: «Що в неї затримка?». Юнак був вражений, а Фройд пояснив, як він здогадався: «Подумайте про святих, про кров, що починає текти певного дня, про хвилювання, коли ця подія затримується».

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Детально розроблений, вжитий у такий спосіб, який літературні критики назвали б «символізмом», цей приклад доволі типовий для психоаналітичної інтерпретації. Наскільки переконливим він вам видався?

Спробуйте якось зафіксувати вашу реакцію. На чому ґрунтується ваша оцінка? Чи не виникає у вас сумнівів щодо цього прикладу через його завершеність? (Я припускаю певну недовіру, бо стикався з цим щоразу, коли використовував його.) Чи має існувати обмеження кількості асоціацій між обмовкою та її інтерпретацією? А без такого обмеження, чи не буде ланцюг асоціацій простягатися до певної, наперед визначеної інтерпретації? А може, сама сутність асоціацій, а не їхня кількість робить приклад сумнівним? Якщо так, то що саме в них має такий ефект?

Зверніть увагу: приклад, здається, вимагає, щоб несвідоме випереджало рух свідомої думки, передбачаючи, що кожне слово з натяком на рідину діятиме як нагадування про небажану вагітність, і зрештою викидало латинське слово «aliquis» зі свідомості.

На мою думку, в цьому прикладі є приваблива складність, дуже далека від тих інтерпретацій, які часто називають «фройдівськими». Страх, який відчуває молодий чоловік, не замкнено в якомусь особливому місці, він, як мені здається, дуже правдоподібно заповнює розум; а отже, може впливати на поверхню будь-де. А може, слід просто сказати, що в цьому прикладі мені подобається саме його завершеність.

Отже, фрейдівська інтерпретація завжди становила значний інтерес для літературних критиків. Знову ж таки, переважно тому, що несвідоме, як і вірш, або роман, або п'єса, не може говорити прямо, експліцитно, а робить це через образи, символи, емблеми й метафори. Література також не робить прямих експліцитних висновків про життя, а показує й виражає досвід через образи, символи, метафору й так далі. Але оскільки зроблене «твердження» не експліцитне, воно неминуче містить певний елемент оцінки, і в результаті психоаналітичні інтерпретації літератури часто суперечливі.

Фрейд і докази

Недовіра до Фрейда останнім часом зросла, що частково зумовлено його переважно негативними поглядами на жінку — на кшталт гіпотези, що жіноча сексуальність базується на нарцисизмі, мазохізмі й пасивності, або ідеї, що жінки страждають від вродженого комплексу меншовартості, відомого як «пенісна заздрість». Нещодавні роботи показують, що ці погляди ґрунтувалися на помилковому витлумаченні або навіть хибному викладі симптомів, про які розповідали пацієнтки, приміром, через те, що випадки сексуального домагання дітей розглядалися як фантазії, а не реальність. Явно помилкове трактування бачимо в історії хвороби, що називається «Фрагмент аналізу випадку істерії», скорочено — «Дора»². Феміністичні критики, як і багато інших, прочитали цю історію хвороби як засіб для психоаналізу самого Фрейда. Так, у 1985 р. з'явилася збірка есеїв «У справі Дори: Фрейд, істерія і фемінізм»³. Вісімнадцятирічну Дору привіз на лікування до Фрейда батько восени 1900 р. Її батьки знайшли записку, в якій вона погрожувала самогубством, що стало останньою

² Див. Фрейд З. Фрагмент анализа истерии (История болезни Доры) // *Фрейд З. Избранное*. — М.: Феникс, 1998. — С. 177–336.

³ *In Dora's Case: Freud, Hysteria and Feminism*, ed. Charles Bernheimer and Claire Kahane (Virago, 1985).

краплею в морі відчуження й непорозуміння. Дора відмовилася від лікування ще до досягнення будь-яких результатів, тому Фройд і назвав цей випадок «*Фрагментом аналізу випадку істерії*». Більша частина цієї праці присвячена аналізу й інтерпретації двох снів, про які Дора розповіла в курсі лікування; ми зосередимося на одному з них.

Ситуація в сім'ї склалася так, що заможні Дорині батьки були нещасливі у шлюбі. Вони приятелювали з іншою парою — паном та пані К. Між батьком Дори й пані К виникнув роман, який тривав кілька років. Пан К знав про це, і два подружжя, здавалося, дійшли мовчазної згоди, що для пана К, натомість, призначена Дора. Пан К двічі намагався підступитися до неї. Вперше це сталося в його офісі, коли їй було 14: у стані сильного збудження він раптово схопив її та почав цілувати. Сповнена відрази, огиди, вона втекла. Фройд вважав її реакцію невротичною: на його думку, «це була саме та ситуація, яка в чотирнадцятирічній дівчинки могла викликати сексуальне збудження», оскільки пан К, як Фройд пояснює у посиланні, був «ще достатньо молодим і привабливим».

Другий випадок стався, коли Дорі було 16. Вони з паном К гуляли біля озера й він «набрався нахабства зробити їй непристойну пропозицію». Вона дала йому ляпаса й поспіхом пішла геть. Фройд здивований «брутальною формою» відмови, і знову ж таки розглядає цю реакцію як невротичну. Коли Дора розповіла батькові про те, що сталося, він вимагав пояснень у пана К, проте той заперечив, що таке взагалі відбулося. Батько повірив йому, а не Дорі. Зважаючи на ці обставини, дуже дивує свідомо хибне Фройдове бачення ситуації. Перший зі снів, на якому зосереджено більшу частину аналізу, повторювався періодично і вперше наснився Дорі, коли сім'я жила в будинку біля озера, де пан К зробив свою непристойну пропозицію:

Дім палав. Батько стояв біля мого ліжка й розбудив мене. Я швидко вдяглася. Мати хотіла затриматися, щоб врятувати свою

скриньку з коштовностями, але батько сказав: «Я не хочу спалити себе та своє дитя заради твоїх коштовностей». Ми збігли сходами вниз, і шойно я опинилася надворі — прокинулася⁴.

У своєму коментарі Фройд стверджує: *по-перше*, безпосередньою передумовою сну стало те, що під час переїзду в цей маленький дерев'яний будинок батько висловив свої побоювання, що тут може виникнути пожежа. *По-друге*, прокинувшись після обіднього сну на дивані, Дора побачила пана К, який стояв над нею. У сні батько й пан К помінялися місцями. *По-третьє*, за кілька років до того вона чула серйозну сварку між батьками з приводу коштовностей. *По-четверте*, Фройд зазначає, що німецькою вираз «скринька з коштовностями» є сленговим відповідником жіночих статевих органів. Таким чином, згідно з Фройдовою інтерпретацією, сон виражає витіснене бажання Дори дати панові К те, що він хоче (тобто її скриньку з коштовностями), а вогонь символізує її власну приховану пристрасть. Особа пана К замінена батьковою для того, щоб показати, що її колишня Едипова любов до батька захистить її від спокуси піддатися заграванням пана К. В обуренні, яке в Дори викликали стосунки батька й пані К, Фройд бачить залишковий слід Едипового комплексу, заздросів до того, що пані К виявилася більш везучою суперницею в боротьбі за батькову любов. Схоже на те, що Дора має мало шансів проти об'єднаних зусиль батька, пана К і Фрейда, і вся історія хвороби справді демонструє найслабші моменти психоаналізу. (Стосунки психоаналізу та фемінізму розглянемо далі, у шостому розділі, присвяченому фемінізму.)

Що роблять психоаналітики-фрейдисти:

1. Найбільшого значення в інтерпретації літературного тексту вони надають розрізненню свідомого й несвідомого,

⁴ Фрейд З. Фрагмент аналізу истерии...

пов'язуючи явний зміст твору з першим, а прихований — з другим, і надають перевагу останньому як такому, що містить «справжній» сенс.

2. Приділяють значну увагу несвідомим мотивам і почуттям, незалежно від того, чи вони (а) авторські, чи (б) героїв твору.
3. Шукають (і знаходять) у літературному творі класичні психоаналітичні симптоми, стани чи стадії, як-от оральний, анальний і фалічний етапи емоційного й сексуального розвитку дітей.
4. Застосовують психоаналітичні поняття до всієї історії літератури, наприклад, у «Страхові впливу» (1973 р.) Гарольд Блум розглядає боротьбу кожного покоління поетів за місце в літературі — перед «загрозою» величі попередників — як втілення Едипового комплексу.
5. Зосереджуються на «психічному» контексті літературного твору, нехтуючи натомість соціальним та історичним контекстами, і надають перевагу особистій «психодрамі» перед «соціальною драмою» класового конфлікту. Конфлікт між поколіннями, між братами й сестрами або між різними бажаннями однієї людини видається їм значно важливішим, ніж, приміром, конфлікт між соціальними класами.

Фройдистська психоаналітична критика:

приклади

З якими літературними проблемами може допомогти впоратися фройдистська психоаналітична критика? Почнімо з Шекспірового «Гамлета» — прикладу, який уже перетворився на загальник. Сюди підходять такі наведені вище пункти: 1) розрізнення свідомого й несвідомого; 2) з'ясування несвідомих мотивів героїв та 3) розгляд літературного твору як втілення класичного психоаналітичного стану. В п'єсі Гамлетового

батька вбиває рідний брат, який після того одружується з його матір'ю. Привид батька являється Гамлетові й наказує помститися — вбити дядька. Очевидних перепон до цього немає, але більшу частину п'єси Гамлет проводить у роздумах, відкладаючи помсту й шукаючи виправдання. Чому? Його навряд чи можна назвати особливо делікатним, адже впродовж п'єси він убиває інших людей. До того ж те, що розповідає привид, лише підтверджує підозри самого Гамлета, він має й інші докази, що привид говорить правду. Тож звідки це зволікання? Критики тривалий час дискутували з цього приводу, але так і не дійшли згоди. Психоеаналітична критика пропонує чітке й просте вирішення: Гамлет не може помститися за злочин, тому що він сам хотів вчинити щось подібне. Він має Едипів комплекс, тобто витіснене сексуальне бажання до матері й відповідне бажання позбутися батька. Тож дядько лише зробив те, чого сам Гамлет таємно *прагнув*, тому йому й складно бути месником. Цей погляд на п'єсу вперше запропонував сам Фройд у «Тлумаченні сновидінь» (1900 р.). Як підсумовує Фройд, Гамлет не може

помститися тому, хто убив його батька й зайняв батькове місце поряд із матір'ю, тому, хто реалізував його витіснене дитяче бажання. Так що замість ненависті, яка мала би спонукати його до відплати, він страждає від почуття провини, докорів сумління, які нагадують йому, що він сам не краший від убивці, котрого повинен покарати⁵.

На підтвердження саме такого тлумачення п'єси, психоаналітична критика вказує на сцену в спочивальні, в якій Гамлет виявляє незвичайно жваву обізнаність щодо сексуальності своєї матері. Фройд пов'язує ситуацію Гамлета в п'єсі зі становищем самого Шекспіра («Звісно, у „Гамлеті“ ми стикаємося із власною особистістю поета.») Він наводить думку, що п'єса була написана відразу після смерті батька самого

⁵ Фрейд З. Толкование сновидений. — СПб.: Алетейя, 1999.

Шекспіра у 1601 р. («коли яскраво ожили його дитячі почуття до батька»), і додає: «Відомо також, що Шекспірів син, який помер дуже малим, мав ім'я Гемнет, дуже схоже на Гамлет»⁶. А проте Едипів комплекс виявляється в Гамлета — героя, а не у Шекспіра — автора. У цьому полягає відома проблема літератури, варіант розв'язання якої може запропонувати психоаналіз. Абрис інтерпретації п'єси Фройдом пізніше розвинув його британський колега Ернест Джонс у праці «Гамлет і Едип» (1949 р.). Знаменитий монументальний пастіш цього психоаналітично-автобіографічного прочитання «Гамлета» бачимо в «Уліссі» (1922 р.) Джеймса Джойса.

Інший приклад заплутаної п'єси, ключ до розуміння якої може запропонувати психоаналітична критика, — «Повернення додому» Гарольда Пінтера. Цей приклад ілюструє третю позицію з рубрики «Що роблять фрейдистські психоаналітики»: у п'єсі втілено класичну фрейдівську ідею фіксації на матері. Дія «Повернення» відбувається в Іст-Енді, східній частині Лондона, у суто чоловічій родині, що складається з авторитарного батька й двох дорослих синів. Їхня мати померла декілька років тому, але вдівець та сини свято шанують її пам'ять. Є ще третій син, який емігрував до Америки, де став професором у коледжі. Якось він приїздить разом із дружиною, щоб провідати свою родину (це і є буквально «повернення» з назви). Під час їхнього візиту батькові й сином спадає на думку, що було би добре, якби дружина їхнього брата стала повією, а вони жили б за її рахунок. Третій брат погоджується, і дружина спокійно приймає цю пропозицію, яка відкриває для неї фінансові переваги й можливість стати на чолі цієї нової родини. Її чоловік повертається в Америку до трьох синів без неї. Ці події настільки химерні, що п'єсу часто ставлять як своєрідний сюрреалістичний фарс.

Але психоаналітична критика, знову ж таки, може запропонувати пояснення, яке надало би цій історії певного

⁶ Там само.

сенсу. У статті «Фройдистське повернення Пінтера»⁷ М. Роув стверджує, що підґрунтям для пояснення може стати есей Фрейда «Найпоширеніша форма деградації статевого життя». Зображені у п'єсі чоловіки страждають на класичний розлад, відомий як фіксація на матері, що полягає в надмірному пієтеті перед матір'ю. Таких людей приваблюють лише ті жінки, які нагадують матір, але табу на інцест ускладнює чи взагалі унеможливорює виявлення сексуального бажання до них. Тому єдиним виходом для чоловіка стає шукати сексуальних стосунків з жінками, які не нагадують йому матері і яких він через це зневажає. Щоб викликати сексуальне збудження такі чоловіки повинні принижувати жінку, інакше вона нагадуватиме матір, а отже, стане недоступною як сексуальний партнер. Таким чином, жінки поділені на дві категорії: ідеалізовані материнські образи, з одного боку, й образи повій — з іншого. Надмірний пієтет перед матір'ю зазвичай значно послаблюється у період статевого дозрівання. Проте якщо мати померла раніше, як у п'єсі, її ідеалізований образ може продовжити свій руйнівний вплив і затьмарювати всіх можливих сексуальних партнерів. Тож коли брати пропонують план з повією, чоловік приймає його, оскільки він сам так думав або фантазував про свою дружину, щоб легітимізувати сексуальні стосунки з нею. І знову сюжет п'єси втілює витіснені бажання одного з головних героїв.

Лакан

Жак Лакан (1901–1981) — французький психоаналітик, який справив неабиякий вплив на сучасну літературну теорію. Лакан розпочав свою кар'єру в 1920-х рр. у галузі медицини, займався психіатрією. У 1930-х він вивчав параною, працюючи над дисертацією про пацієнта Еме. Свою відому теорію

⁷ Rowe, M. W., «Pinter's Freudian Homecoming» in *Essays in criticism*, July 1991, pp. 189–207.

«стадії дзеркала» (пояснення див. нижче) Лакан уперше представив на конференції в 1936 р. Пізніше його погляди зазнали змін під впливом чільних паризьких інтелектуалів, таких як антрополог Клод Леві-Стросс і лінгвісти Фердинан де Соссюр та Роман Якобсон. І лише в 1950-х рр. Лакан справді кинув виклик традиції, що існувала у його галузі. У 1955 р. на конференції у Відні він зробив заклик повернутися «до джерел» фрейдизму. Проте психоаналітик мав на увазі не здійснити нову спробу зрозуміти «свідому особистість» («его») та інтерпретувати її поведінку крізь призму несвідомого (часто вважають, що саме до цього і зводиться весь зміст фрейдизму), а зробити новий наголос на самому несвідомому як на «ядрі нашого життя». У 1959 р. за такі еретичні погляди Лакана виключили з Міжнародної психоаналітичної асоціації (щось на зразок світового конгресу психоаналітиків), а в 1964 р. він заснував у Парижі власну незалежну Школу фрейдизму й опублікував частину матеріалів її засідань за назвою «Тексти» (або «Семінари» [*Ecrits*]). На цей час він уже сам був одним із найвизначніших паризьких інтелектуалів.

Отже, Лаканова слава тримається на опублікованих «семінарах». Французький семінар — це не групове обговорення, а своєрідна розширена лекція для аспірантів. Особливу атмосферу цих зустрічей неодноразово описували їх учасники 1950-х рр.

Він говорить нестійким, ледь чутним або ж громовим голосом, часто зітхаючи й роблячи паузи. Він приходиться із нотатками того, що збирається сказати, а потім імпровізує перед публікою, як актор Королівської Шекспірівської трупи ... він зачаровує аудиторію своєю неповторною мовою ... Лакан не аналізує, він синтезує асоціації. Лакан не викладає, він створює резонанси. На кожному сеансі цього колективного лікування в учнів складається враження, що вчитель говорить про них і для них у закодованому посланні, яке тасмно досягає кожного⁸.

⁸ Lechte, John, *Julia Kristeva* (Routledge, 1990), pp 36–37.

Зверніть увагу на вміння справити враження, імпровізацію, відхід від звичного для лекцій формально структурованого викладу і на передачу інформації в закодованій формі як частину процесу ініціації. В уривку, на якому зосередимося далі, Лакан стверджує, що єдине, чого справді варто навчити, — лише те, з чим людина сама може погодитися. Я наголосив на цьому для того, щоб підготувати вас до ексцентричності Лаканового письма, в основі якого лежать напівімпровізовані роздуми, тривалістю в дві-три години, висловлені під час тих щотижневих зустрічей.

Із численних праць Лакана не всі є однаково цікавими для літературних критиків. Найбільший інтерес викликають:

1. Есей «Інстанція літери в несвідомому, або Доля розуму після Фрейда»⁹.
2. Семінар про оповідання «Викрадений лист» Едгара Алана По¹⁰.
3. Семінар про «Гамлета»: «Бажання та інтерпретація бажання в „Гамлеті“»¹¹.

Те, як Лакан пояснює власні ідеї, часто лякає своєю незрозумілістю. Я би радив вам зосередитися на одному уривку праці Лакана й перечитати його декілька разів, а не намагатися прочитати якомога більше його книжок. У «боротьбі» з Лаканом добре допоможуть, як на мене, такі праці:

⁹ Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда // Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда / Пер. с фр. А. Черноглазова, М. Титовой. — М.: Русское феноменологическое общество; изд-во «Логос», 1997. — С. 54–88.

¹⁰ Лакан Ж. «Украденное письмо» // Семинары. Кн. II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955). — М.: Гнозис; Логос, 1998. — С. 272–292.

¹¹ Lacan, Jacques, “Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*” in *Literature and Psychoanalysis: the Question of Reading: Otherwise*, ed. Shoshana Felman (Johns Hopkins University Press), pp. 11–52.

1. Короткий виклад змісту Лаканового твору «Інстанція букви в несвідомому», запропонований Девідом Лоджем¹².
2. Виклад Лаканових поглядів Джоном Лечтом у «Впливі несвідомого», другому розділі його книжки «Юлія Кристева»¹³. Звідси я також почерпнув подані вище деталі біографії.
3. Короткий виклад Торіл Мой¹⁴.
4. Критика Лакана Раймондом Таллісом, розділ 5 «Стадія дзеркала — критичне відображення» монографії «Не Соссюр»¹⁵.

Найважливішою для літературознавців працею Лакана є «Інстанція букви...», вперше викладена для «непосвяченої» аудиторії студентів філософії, а не психіатрів, із залученням матеріалу з професійних семінарів. Далі я спробую коротко викласти суть доповіді, намагаючись показати, чому ці ідеї здобули таку популярність серед літературних критиків.

Лакан розпочинає цей текст із того, що віддає належне інтелектуальній вищості лінгвістики: він запитує (риторично): «Як може сучасний психоаналітик не усвідомлювати, що його царством правди є, власне, слово?». Отже, мова займає центральну позицію, оскільки, досліджуючи несвідоме, аналітик завжди використовує й досліджує мову — тож Фрейдова психіатрія, по суті, є цілковито вербальною наукою. А несвідоме — це не хаотична маса неупорядкованого матеріалу, як вважали раніше, а впорядкована система, така ж складна, як і структура мови: «Психоаналітичний досвід відкриває в несвідомому суцільну структуру мови».

¹² Lodge, David, ed., *Modern Criticism and Theory* (Longman, 1988), pp. 79–80.

¹³ Lechte, pp. 13–64.

¹⁴ Торил М. Сексуальна / текстуальна політика. Феміністська літературна теорія. — М.: Прогресс-Традиція, 2004. — 240 с.

¹⁵ Tallis, Raymond, *Not Saussure: A Critique of post-saussurean literary theory* (Macmillan, 1988), pp. 131–163.

Отже, несвідоме, за славнозвісним висловом Лакана, структуроване, як мова. Але як структурована мова? Сучасна лінгвістика, продовжує він, починається із Соссюра, який показує, що значення в мові полягає у зв'язках між словами й іншими словами, а не між словами й речами. Тобто значення є мережею відмінностей. Існує неподоланна прірва між означником (словом) і означуваним (референтом). Лакан демонструє цей поділ схемою, на якій зображено двоє однакових дверей до туалету, одні з них підписані «Жіночий», а інші — «Чоловічий». Це має показати, що той самий означник може мати різні означувані, тож «еталоном будь-якого пошуку значення слугують... виключно співвідношення означників»¹⁶. Отже, «ми змушені прийняти ідею про постійне ковзання означуваного під означником»¹⁷. Тобто слова й значення живуть своїм життям й постійно відкидають або приховують удавану простоту та ясність зовнішньої реальності. Якщо означники відсилають лише один до одного, тоді мова не пов'язана із зовнішньою реальністю і є незалежною цариною, — центральна ідея постструктуралістської думки (див. розділ 3, с. 64–65).

Однак чи існують докази того, що несвідоме має «лінгвістичну» структуру, як це стверджує Лакан? Він доводить, що виявлені Фройдом механізми сновидінь — *конденсація і заміщення* (розділ 5, с. 117) — відповідають двом полюсам мови, визначеним лінгвістом Романом Якобсоном, а саме *метафорі* й *метонімії*, відповідно. Співвідношення полягає в тому, що:

1. У метонімії одна річ репрезентує іншу, як частина — ціле. Наприклад, 20 вітрил означає 20 кораблів. У фройдистському тлумаченні сновидінь якийсь об'єкт у сні може внаслідок *заміщення* означати щось інше: так, людина

¹⁶ Лакан Ж. Інстанція букви... — С. 61.

¹⁷ Там само. — С. 62.

може бути показана через якусь одну прикмету, наприклад, коханець-італієць може постати уві сні як, скажімо, авто марки «Альфа Ромео». Лакан стверджує, що це те саме, що й *метонімія*, адже частина постає замість цілого.

2. У *конденсації* один символ може вміщувати декілька образів, подібно до того, як метафора «корабель борознить хвилі» є згущенням двох різних образів: корабля, який розрізає воду, й плуга, який оре землю.

Той факт, що в несвідомому функціонують ці лінгвістичні засоби вираження, є, на думку Лакана, доказом на користь того, що несвідоме структуроване подібно до мови. Він наголошує лінгвістичний характер фройдівського підходу: щоразу, коли йдеться про несвідоме, психоаналітик вдається до лінгвістичного аналізу, оскільки каламбури, алюзії та інші різновиди гри слів часто виступають тими механізмами, які розкривають зміст несвідомого (згадайте хоча б приклад зі словом «aliquis»).

Наступна частина есею стосується підставового переакцентування — від свідомого «я», яке завжди вважали первинним, до несвідомого як «стрижня буття». У західній філософії свідомість довгий час розглядали як сутність індивідуальності. Цей погляд репрезентує відомий вислів Декарта: «Я мислю, отже, існую». Лакан кидає зухвалий виклик цій думці (згадайте, що він звертається до аудиторії студентів філософії), коли переробляє її на: «Я існую там, де я не мислю»¹⁸, тобто в несвідомому, де й перебуває моя справжня індивідуальність. Далі Лакан наполягає на тому, що Фройдове відкриття несвідомого треба довести до логічного завершення — до «радикальної экс-центричності „я“ щодо себе»¹⁹. Він запитує: «Хто є той інший, до якого я прихильний більше, ніж до себе самого, бо саме він спонукає мене до дії навіть

¹⁸ Там само. — С. 76.

¹⁹ Там само. — С. 82.

там, де я, здавалося б, досягаю остаточної згоди із собою?»²⁰. Тож «я» «деконструюється», постає як простий продукт мови, а не як окрема сутність. Отже, несвідоме є «стрижнем нашого буття», але воно подібне до мови, що існує як структура ще до того, як індивід опановує її. Так деконструюється ліберально-гуманістичне поняття унікальної, неповторної індивідуальності. Тому ця дискусія має надзвичайно важливі й далекосяжні наслідки. На декількох сторінках Лакан намагається — не більше не менше — підірвати наші базові уявлення про те, хто ми є.

Проте чому це викликає таке значне зацікавлення саме серед літературознавців? Як на мене, відповіддю на це запитання є бездоганна логіка роздумів, викладених в есеї. Так, Лакан каже, що несвідоме є «стрижнем нашого буття», але оскільки несвідоме — це мовний феномен, а мова як завершена самодостатня система існує ще до того, як ми опановуємо її, то, впливає звідси, ідея унікального окремого «я» зазнає деконструкції. Якщо це так, то й поняття «героя», яке, своєю чергою, впливає з неї, стає непридатним. Отже, головним результатом прийняття лаканівської позиції виявляється заперечення традиційного погляду на образність у літературі. Позаяк Лакан деконструює ідею суб'єкта як стійкої амальгами свідомості, ми вже не можемо сприймати героїв романів як людей, а змушені розглядати їх як розмиті, невідзначені скупчення означників, що юрмляться навколо відповідного імені. Звідси виникає необхідність цілком іншої стратегії читання.

Більше за те, згідно із запропонованою Лаканом концепцією, мова є принципово відірваною від будь-якого референта в реальному світі. Відповідно до цього погляду, логічним є заперечення літературного реалізму, оскільки в основі реалістичних романів лежить ідея про те, що текст відображає реальний світ. Отже, якщо пристати на лаканівську позицію,

²⁰ Там само. — С. 83.

то замість зосереджуватися на аналізі модерністського або постмодерністського експериментального, фрагментарного, сповненого алюзій тексту, де, приміром, роман грається з романними механізмами, відсилає до інших романів тощо, доведеться звертати увагу лише на те, як, за Соссюром, означники, з яких складається мова, відсилають один до одного та взаємодіють один з одним, але не відображають світу. Звідси постає необхідність у створенні цілком іншого ряду літературних преференцій.

Грунтуючись на пріоритеті несвідомого, Лакан намагається виявити механізм, завдяки якому ми виходимо у свідомість. До того, як з'являється відчуття власного «я», немовля існує у світі, який Лакан називає Уявним, де немає різниці між «я» та Іншим й існує своєрідне ідеалізоване ототожнення з матір'ю. Пізніше, у віці між шістьма й вісімнадцятьма місяцями, настає те, що він називає «стадією дзеркала», коли дитина бачить власне відображення в дзеркалі й починає сприймати себе як цілісну істоту, відокремлену від решти світу. На цьому рівні дитина входить у систему мови: у систему, яка, по суті, пов'язана з нестачею й відокремленням [separation] — центральними концептами Лакана, — оскільки мова називає те, чого не існує, і заміщує його лінгвістичним знаком. Ця стадія також позначає початок процесу соціалізації з її заборонами й обмеженнями, пов'язаними з постаттю батька. Новий світ, до якого переходить тепер дитина, Лакан називає Символічним. Це розрізнення Уявного й Символічного широко застосовують у літературознавстві, наприклад, французькі феміністичні критики (див. розділ 6, с. 154). У термінах протиставлення реалістичної й антиреалістичної літератури царину Символічного слід було би розглядати як притаманну реалістичній літературі, світу патріархального порядку й логіки. І навпаки, антиреалістичний текст представляє сферу Уявного, світ, у якому мова діє поза собою, поза логікою й граматиною, до певної міри так, як це часто відбувається у поетичній мові. Справді, протиставлення між

Уявним і Символічним можна було б розглядати аналогічно до опозиції між поезією та прозою. На практиці ж ці дві царини і два типи мови мусять постійно співіснувати. Критична позиція, що випливає з лаканівської концепції, передбачатиме привілеювання того типу літературних тестів, у яких Уявне постійно втручається у Символічне (як у «метапрозі» [metafiction] або «магічному реалізмі», коли сам роман підточує і спростовує власну реалістичність). Як чудовий приклад таких прийомів можна навести романи британського письменника Б. С. Джонсона, чия постійна винахідливість набуває вигадливих форм, коли, приміром, герої допитують автора, сперечаються з його версією їхніх мотивів або його трактуванням тих подій, у яких вони беруть участь. Звідси видно, що абстрактні ідеї Лакана, такі як сконструйованість і нестабільність суб'єкта («я»), індивідуальність як лінгвістичний конструкт або мова як самодостатній світ суджень, можна побачити в дії — у літературному тексті.

Що роблять критики лаканівського спрямування:

1. Як і фройдисти, вони приділяють велику увагу несвідомим мотивам і почуттям, але замість докопуватися їх в авторі чи героях, зосереджуються на самому тексті, викриваючи суперечливі підводні течії значень, що, як несвідоме, перебувають поза «свідомістю» тексту. Це інший спосіб визначення процесу «деконструкції».
2. Вони шукають у літературному творі лаканівські психоаналітичні симптоми або фази, такі як «стадія дзеркала» чи домінування несвідомого.
3. Вони інтерпретують літературний текст у термінах ширшої лаканівської теорії, наприклад, таких понять, як нестача чи бажання.
4. Вони розглядають літературний твір як втілення Лаканових поглядів на мову й несвідоме, зокрема властивої

означуваному ефемерності та центрального статусу не-свідомого. На практиці це виявляється у наданні переваги антиреалістичним текстам, які кидають виклик умовам літературного зображення.

Приклад лаканівської критики

Щоб проілюструвати деякі особливості лаканівського підходу до літератури, коротко розглянемо його відому інтерпретацію одного з перших детективних оповідань Едгара Алана По «Викрадений лист»²¹. Лакан проаналізував це оповідання в серії семінарів під час вступного курсу для студентів-психоаналітиків. Реакція на публікацію цих семінарів у 1980-х рр. вилилася в кілька постструктуралістських текстів, більшість яких було зібрано й перевидано у збірці «Викрадений По»²². Есей критика-психоаналітика лаканівського спрямування Шошани Фелмен на цю тему надруковано також у Ньютонівській «Теорії на практиці»²³. Оскільки аналіз належить самому Лакану, то цей приклад демонструє четверту позицію з перелічених вище: у ньому він знаходить докази власних поглядів на мову та процес психоаналізу. Оповідання По має архетипний характер, тому добре надається до психоаналітичної інтерпретації. Тут немає докладних описів, герої нагадують шахові фігури, які автор пересуває в ритуальному бою блефу, контр-блефу й пасток. Вони названі Королева, Король, Міністр, Шеф поліції та Дюпен — детектив. Усі події можна поділити на 4 фази:

²¹ Див., напр.: По Е. А. Золотий жук: Оповідання та повість. — К.: Дніпро, 2001. — С. 157–336; або http://ae-lib.narod.ru/texts/poe_stories_ua.htm#47.

²² *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, ed. John P. Muller, William J. Richardson (Johns Hopkins University Press, 1988).

²³ Newton K. M., ed., *Theory into Practice* (Macmillan, 1992).

1. Міністр розмовляє з Королевою в її покоях, куди раптово заходить Король. Він помічає, що Королева збентежена: вона не хоче, щоб Король бачив лист, який лежить у неї на столі, але не може схвати його, бо це приверне увагу Короля. Вибравши мить, Міністр забирає листа, підмінюючи його схожим.
2. Виявивши крадіжку, Королева здогадується, хто винний, і шойно Міністр зникає, вона наказує Шефові поліції та його людям обшукати покої Міністра. Але Шеф поліції, хоч і вдався до найсучасніших методів, нічого не знайшов.
3. У відчаї Королева просить допомоги в Дюпена. Той відвідує Міністра й переконується, що тримати лист біля себе було би для нього дуже ризикованим, але водночас він повинен мати змогу будь-якої миті пред'явити листа, так що його не можна ховати за межами будинку. Та якби лист було *сховано* в будинку, його виявили б під час обшуку, отже, він мусить бути в будинку, але не схований. І справді, Дюпен бачить, що лист лежить на поличці каміна, недбало закинутий поміж іншу кореспонденцію.
4. Дюпен відвідує будинок знову і, влаштувавши галас на вулиці, підмінює лист підробкою. Лист повернено Королеві, а Міністр, не знаючи про це оголошує про власну відставку. Записка всередині підробки вказує, що це помста Дюпена за те, що Міністр колись ошукав його в одній любовній справі.

Лаканове пояснення оповідання дещо розтягнуте, але помітно відрізняється від традиційної фрейдистської критики По, найкраще представленої в роботах послідовниці Фрейда 1930-х рр. Марії Бонапарт (її есе також вміщене у «Викраденому По»). У Бонапарт це оповідання, як і всі твори По, витлумачене як симптом невротичного внутрішнього життя письменника. Таким чином, вона поза тексом прочитує автора, виявляючи на основі змісту його оповідань фіксацію

на матері й некрофілію. Лакан, навпаки, не говорить про психологію окремого автора, а розглядає текст як метафору, що кидає промінь світла на особливості несвідомого, сутність психоаналізу та на специфіку мови. Все це можна підсумувати в такий спосіб:

1. *Викрадений лист є емблемою самого несвідомого.* З оповідання ми не дізнаємося нічого про зміст листа, а тільки бачимо, як він впливає на вчинки кожної дійової особи. Так само і зміст несвідомого непізнаваний за визначенням, але воно впливає на все, що ми робимо: ми можемо здогадатися про його зміст, лише досліджуючи його вплив, так само, як можемо здогадуватися про зміст листа з тих побоювань, які він викликає. Результатом Фрейдових досліджень стали самовпевнені висновки про точний зміст несвідомого, але Лакан скептичний щодо самої можливості такої впевненості. Частинки, які могли б надати змісту нашому внутрішньому психічному світу, викрадено, як і лист, і ми маємо навчитися обходитися без них. Інакше кажучи, ми повинні навчитися використовувати код без ключа до нього.
2. *Дюпенове розслідування злочину відображає процес психоаналізу.* Під час сеансу психоаналізу аналітик використовує повторення й заміщення: коли пацієнт проговорює болісні витіснені спогади, то реальні події повторюються у словесній формі, але вербальний зміст у свідомості в такому разі замінено витісненим спогадом у несвідомому. І шойно він стає проговореним і свідомим, пам'ять втрачає свою силу, й психічне здоров'я відновлюється. Аналогічно розслідування Дюпена в оповіданні зосереджено на повторенні й заміщенні: викрадення листа з будинку Міністра — це повторення його викрадення з покоїв Королеви, а саме викрадення досягається заміщенням, коли підроблений лист використано для заміни справжнього.

3. *Лист, що має невідомий зміст, втілює особливості самої мови.* У мові існує нескінченна гра означників, які не мають безпосереднього зв'язку з жодним означуванним поза мовою. Означуване завжди втрачене або викрадене. Таким упродовж усього оповідання ми бачимо й значення листа, бо так і не дізнаємося, що в ньому означено. Це приклад самого означення, а не знаку якоїсь окремої речі. Так само й усі слова — це викрадені листи: ми ніколи не зможемо відкрити їх і точно побачити їхній зміст. У нас є означники, так би мовити, вербальні конверти понять, але їх не можна відкрити, так що означуване залишиться прихованим, як і зміст викраденого листа в оповіданні По.

Порівняння розглянутих у цьому розділі прикладів фрейдистського та лаканівського психоаналізу робить очевидним, що між ними — безодня, хоча, як це не парадоксально, обидва вони є відгалуженнями Фройдової теорії.

Рекомендована література

Загальні праці

Ellman, Maud, ed. *Psychoanalytic Literary Criticism* (Longman, 1994).

Корисний збірник, який демонструє вплив Фрейда й Лакана на літературну критику.

Felman, Shoshana, ed. *Literature and Psychoanalysis — The Question of Reading: Otherwise* (Johns Hopkins University Press, 1982).

Важливий збірник есеїв. Стаття самої Фелман «Повертаючи гвинт інтерпретації» розглядає оповідання Генрі Джеймса «Поворот гвинта», один із перших текстів, який став предметом психоаналітичної критики (праця Едмунда Вілсона, 1934 р.).

Jefferson, Ann and Robey, David, eds, *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction* (Batsford, 2nd edn, 1986). Розділ 5 — «Сучасна психоаналітична критика».

Корисне джерело загального характеру, не обмежується Фройдом.

Kurzweil, Edith, ed. *Literature and Psychoanalysis* (Columbia University Press, 1983).

Дуже корисний збірник з добрими редакторськими коментарями. Перший розділ зосереджується на ранній психоаналітичній теорії, третій — на її застосуванні в літературі, включно з есеями про Кітса, готичне оповідання «Веселий куток» Генрі Джеймса, Кафку та Льюїса Керролла. Останній розділ розповідає про французьку психоаналітичну теорію.

Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice* (Revised edn, Polity Press, 1998).

Коротка та масштабна праця, в якій розглянуто підходи Фрейда й Лакана, так само, як і деякі інші, не згадані тут; доволі складна для читання.

Фройд

Bernheimer, Charles and Kahane, Claire, *In Dora's Case: Freud, Hysteria, and Feminism* (Columbia University Press, 2nd edn, 1990).

Критика Фройдового трактування цього випадку, серед авторів: Жак Лакан (коротко й гостро), Жаклін Ровз, Торіл Мой та Джейн Геллоп. Ця книжка перебуває поза традиційним (але вже застарілим) антагонізмом між фемінізмом і фройдизмом, тяжіючи до лаканівського й постструктуралістського прочитання Фрейда.

Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams* (вперше опубліковано в 1900 р.).

Ключова робота у формуванні чутливості ХХ ст. Пояснює головні механізми сновидінь — «Конденсацію» (6а) та «Заміщення» (6б), а також Едипів комплекс і «Гамлета».

Freud, Sigmund, *The Psychopathology of Everyday Life* (вперше опубліковано в 1901 р.).

Цікава й легка, незважаючи на назву, ця книжка (або історії хвороб) найкраще годиться для першого знайомства з Фройдом.

Freud, Sigmund, *Case Histories I: 'Dora' and 'Little Hans'*.

Детальні записи Фройдової інтерпретації цих випадків. Згаданий вище елемент винахідливості й складності в них очевидний.

Thruschwell, Pamela, *Sigmund Freud* (Routledge, 2000).

Корисна книжка із серії «Критичні мислителі», подібної за своїм масштабом на стару серію «Майстри сучасності».

Timpanaro, Sebastiano, *The Freudian Slip: Psychoanalysis and Textual Criticism* (Verso Paperback, 1985).

Пропоную прочитати цю захопливу й цікаву книжку відомого італійського марксиста частково тому, що вона добре ілюструє традиційний антагонізм марксизму й психоаналізу. Автор «деконструює» багато обмовок у Фройдівій «Психопатології» на тій основі, що їх можна пояснити через випадкову схожість звучання. Взяти хоча б його розгляд прикладу зі словом «aliquis», с. 19–28.

Wolheim, Richard, *Freud* (Fontana Press, 2nd edn, 1991).

Найкращий вступ. Але спершу трохи почитайте самого Фрейда.

Лакан

Lacan, Jaques, «Desire and the interpretation of desire in *Hamlet*», перевидано в: *Literature and Psychoanalysis — The Question of Reading: Otherwise*, ed. Felman, Shoshana (Johns Hopkins University Press, 1982), pp. 11–52.

Lacan, Jaques, «The insistence of the letter in the unconscious», перевидано в: *Modern Criticism and Theory*, ed. David Lodge (Longman, 1998), pp. 79–106.

Lacan, Jaques, Seminar on the *Purloined Letter*, reprinted in *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, ed. John P. Muller and William J. Richardson (Johns Hopkins University Press, 1988), pp. 28–54.

Містить широкий редакторський коментар й анотацію.

Lacan, Jaques, *Ecrits* (Routledge, 2001).

Довгоочікувана публікація в чудовій серії «Класика» видавництва «Раутледж», яке передруковує основні критичні тексти ХХ століття.

Mitchell, Juliet and Rose, Jaqueline, eds, *Feminine Sexuality: Jaques Lacan and the Ecole Freudienne* (Macmillan, 1982).

Переклад і обговорення ключових текстів Лакана.

Sarup, Madan, *Jaques Lacan* (Harvester, 1992).

Том із серії «Сучасні теоретики культури» з компетентним поясненням складного матеріалу. Починається з викладу Фройдових ідей і закінчується обговоренням Лакана й фемінізму.

Фемінізм і феміністична критика

«Жіночий рух» 1960-х р., звичайно, не був початком фемінізму. Це було радше відновлення старої традиції думки й дії, що вже мала свої класичні книжки, які діагностували проблему жіночої нерівності в суспільстві та (подекуди) запропонували її розв'язання. Серед них — «Захист прав жінок» (1792 р.) Мері Волстонкрафт, яка розглядає твори письменників-чоловіків, як-от Мільтона, Поупа та Руссо; «Жінки і праця» (1911 р.) Олів Шрайнер; «Власний простір» (1929 р.) Вірджинії Вулф, що яскраво описує упереджене ставлення до жінок, які здобувають освіту й обирають альтернативу шлюбові та материнству; і нарешті «Друга стаття» (1949 р.) Сімони де Бовуар, котра містить важливий розділ про зображення жінок у романах Д. Г. Лоуренса. Чоловічий внесок у традицію феміністичного письма становлять праці «Поневолення жінок» (1869 р.) Джона Стюарта Мілла і «Походження сім'ї» (1884 р.) Фрідріха Енгельса.

Сучасна феміністична літературна критика безпосередньо походить від «жіночого руху» 1960-х. Багато в чому цей рух був літературним від самого початку, зокрема це виявлялося в усвідомленні значення пропагованих літературою жіночих образів, визнанні життєво необхідним боротися з ними, сумніві в їхньому авторитеті та обґрунтованості. У цьому сенсі жіночий рух завжди був тісно пов'язаний з книжками й літературою, тому феміністичну критику слід розглядати не як

відгалуження чи побічний продукт руху за права жінок, далекий від його мети і практичних завдань, а як один із найдієвіших способів впливу на щоденні вчинки й ролі.

Питання «умовності» та «соціалізації» є ключовими у розрізненні понять «феміністичний», «жіночий» і «фемінний». Як пояснює Торіл Мой, перше — це «політична позиція», друге — «питання біології», а третє — «набір визначених культурою характеристик». Саме відмінність другого й третього лежить в основі фемінізму (див. есей Мой у збірці «Антологія фемінізму»¹). Інші важливі поняття пояснено у відповідних частинах цього розділу.

Образ жінки в літературі, на думку феміністок, — найважливіша форма «соціалізації», оскільки він завжди був взірцем для наслідування, визначаючи для жінок і чоловіків прийнятну версію «фемінного» й чітко окреслюючи можливі покликання й прагнення жінки. Так, зазначають феміністки, в художній літературі XIX ст. дуже мало жінок заробляло собі на життя, якщо тільки до цього їх не примушувала скрута. Натомість у центрі уваги перебувала тема одруження героїні, що відіграло вирішальну роль у посіданні суспільного становища й було єдиною достатньою умовою її щастя і самореалізації або їхньої відсутності.

Тому основні зусилля феміністичної критики 1970-х рр. були спрямовані на викриття того, що можна було б назвати механізмами патріархальності, тобто культурної «настанови» чоловіків і жінок, яка узаконювала статеву нерівність. Особливу увагу критики звертали на ті книжки письменників-чоловіків, у яких фігурували впливові або типові образи жінки. Фемінізм, який мав такі інтенції, неминуче був агресивним і полемічним. Пізніше, у 1980-х рр., тональність фемінізму, як і інших критичних підходів, змінилася. *По-перше*, феміністична критика стала більш *еклектичною*, вона взяла

¹ Belsey, Catherine and Moore, Jane, eds, *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism* (2nd edn. Palgrave, 1997).

на озброєння відкриття й методи інших напрямів критики: марксизму, структуралізму, лінгвістики тощо. *По-друге*, вона, замість атакувати чоловічий образ світу, зосередилася на дослідженні природи жіночого світу й світогляду та на реконструкції втраченого або ж забороненого жіночого досвіду. *По-третє*, в центр уваги потрапила проблема створення нового канону жіночих текстів, перегляд історії літератури з метою повернути до канону несправедливо забутих жінок-письменниць.

Ці чіткі зміни зацікавлень, здається, окреслюють різні періоди феміністичної критики. Приміром, для Елейн Шовалтер зсув кінця 1970-х полягає у переміщенні уваги з «андротекстів» (написаних чоловіками) на «гінотексти» (написані жінками). Їй належить термін «гінокритика», себто вивчення гінотекстів; але гінокритика — це широка й розмаїта сфера досліджень, тому до будь-якого узагальнення щодо неї слід ставитися дуже обережно. Об'єктами гінокритики є, як стверджує Шовалтер, «історія, стилі, теми, жанри й структури жіночого письма, психодинаміка жіночої творчості, траєкторія особистої чи групової жіночої кар'єри і розвиток чи закони жіночої літературної традиції».

В історії жіночого письма Шовалтер вирізняє *фемінний етап* (1840–1880 рр.), коли жінки наслідували домінуючі чоловічі художні норми та естетичні зразки, *феміністичний етап* (1880–1920 рр.), на якому утверджувалися радикальні й часто сепаратистські позиції; й нарешті *жіночий етап* (від 1920 р. і донині), який орієнтується на власне жіноче письмо й жіночий досвід. Така любов до періодизації має багато причин, одна з яких — переконання, що для досягнення теоретичної ваги феміністичній критиці необхідна термінологія. Інша — значно важливіша — причина криється в тому, що всі інтелектуальні течії відчувають потребу створити враження прогресу: з одного боку — забезпечують належну репутацію та визнання раннім і дещо незрілим спробам феміністичної (в цьому разі) критики, а з іншого боку — дають зрозуміти, що на практиці цими ранніми підходами уже не керуються.

Проте з 1970-х рр. прикметним для фемінізму стала поява широкого діапазону позицій, які співіснують у його межах. Суперечки точаться довкола трьох ключових проблем, а саме: 1) ролі теорії; 2) природи мови; 3) значення психоаналізу. Наступні три пункти присвячено окремому розгляду кожної з них.

Феміністична критика і роль теорії

Основна причина розколу у феміністичній критиці полягала в розбіжностях у питанні щодо необхідності теорії та її характеру. Так звана англо-американська гілка тяжіла до скептичного погляду на сучасну критичну теорію та обережнішого її використання, аніж «французькі» феміністки, які прийняли та засвоїли багато ідей, переважно постструктуралістської та психоаналітичної критики, поклавши їх в основу своєї роботи. «Англо-американки» (хоча не всі вони з Англії та Америки) здебільшого звертають увагу на традиційні поняття, такі як тема, мотив і образ. Вони приймають засади реалізму й розглядають літературу як відображення життя й досвіду жінок, які можна витлумачити й оцінити у стосунку до дійсності. Вони вважають повільне читання й пояснення окремого літературного тексту основою феміністичної критики. Загалом цей вид феміністичної критики має багато спільного з постулатами і методами ліберального гуманізму, хоча феміністки також роблять наголос на важливості історичних фактів і нелітературного матеріалу, такого як щоденники, спогади, соціальна історія та історія медицини, для розуміння літературного тексту. Типовою представницею цього підходу зазвичай називають американку Елейн Шовалтер, але можна також згадати Сандру Гілберт і С'юзен Губар, Патрицію Стаббз і Рейчел Бронстейн.

Втім, більшість із них насправді не стільки «англо», скільки «американські», що ставить під сумнів доцільність вживання згаданого подвійного означення. Адже англійська феміністична

критика часто істотно відрізняється від американської: вона тяжіє до «соціалістичного фемінізму», близького до культурного матеріалізму та марксизму, тому, вочевидь, немає підстав включати її до «не-теоретичної» категорії. Про англійську школу фемінізму було мало відомо частково тому, що деякі популярні книжки про феміністичну критику (як, наприклад, «Феміністичні літературні дослідження: Вступ» К. К. Рутвен і «Сексуальна / текстуальна політика» Торіл Мой) не розглядають її як окреме відгалуження. Як приклади англійської феміністичної критики можна назвати: «Споживання белетристики» (1987 р.) Террі Ловелл, «Вікторіанське письмо і жінки, що працюють» (1985 р.) Джулії Свінделлс і «Переродження: культура і фемінізм» (1986 р.) Кори Каплан, американки, яка тривалий час працювала у Великобританії. Каплан була членом Марксистського феміністичного літературного гуртка — групи, вже саме існування якої свідчить про значні політичні й теоретичні інтереси цього відгалуження феміністичної критики. Іншим важливим угрупованням був гурток «Література — навчання — політика» [Literature Teaching Politics Collective], що організовував конференції і видавав одноіменний часопис. З ним пов'язана постать Кетрін Белсі, праці якої (приміром, «Предмет трагедії» (1985 р.) і «Джон Мільтон: мова, стать, влада» (1988 р.)) репрезентують британську соціалістичну феміністичну традицію. Тоді як головні роботи так званої англо-американської школи з'явилися наприкінці 1970-х рр., ключові тексти британської «соціалістичної феміністичної» традиції побачили світ у середині 1980-х, і вона й досі залишається діяльною та впливовою.

На противагу американцям (але не, як ми щойно побачили, англійцям), домінанта «французького» фемінізму виразно теоретична: за відправні точки ця школа бере прозріння провідних постструктуралістів, зокрема Лакана, Фуко й Дерріда. Для феміністичних критиків цієї традиції літературний текст за жодних умов не є насамперед репрезентацією реальності або відтворенням голосу індивіда, який виражає подробиці особистого досвіду. І справді, французькі теоретики часто

звертаються до позалітературних питань: вони пишуть про мову, репрезентацію й психологію як такі, а перш ніж розпочинати інтерпретацію самого літературного тексту, заглиблюються у докладний розгляд дотичних філософських проблем. Головними представниками «французького» напряму є Юлія Кристева (насправді болгарка, але визнана, як вона гірко зізналася, втіленням французького інтелектуалізму), Елен Сіксу (народжена в Алжирі) та Люс Ірігаре.

Всі троє якнайкраще представлені в різноманітних сучасних феміністичних хрестоматіях, наприклад, інтерв'ю Кристевої 1974 р. «Жінку не можна визначити» можна знайти в «Новому французькому фемінізмі»², там само — розділи з «Вихваток» [«Sorties»] і «Сміху медузи» Сіксу, а також розділи з книжки Ірігаре «Стать, яка не єдина»³. Вичерпний аналіз відмінностей між «англо-американським» та «французьким» фемінізмом (хоч і багато в чому на користь одного з них) вміщує «Сексуальна / текстуальна політика» Торіл Мой⁴. Більш сучасний розгляд ви знайдете в розділі «Уявні сади зі справжніми жабами: феміністична ейфорія і франко-американський поділ 1976–1988 рр.» авторства Анни Розалінди Джонс у збірці «Змінні суб'єкти: Становлення феміністичної літературної критики»⁵. Французькі феміністки особливо цікавляться мовою й психологією, про що говоритимемо далі.

² Marks, Elaine and de Courtivron, Isabelle, eds, *New French Feminism* (Harvester, 1981).

³ Ті самі уривки з текстів Сіксу й Ірігаре надруковані також у: Humm, Maggie, ed. *Feminism: A Reader* (Longman, 1992). Див. також: Люс Ірігарей. Пол, который не единичен // Гендерные исследования. — №3 (2/1999): ХЦГИ. — М., 1999. — С. 64–71. Сиксу Э. Хот медузы // Гендерные исследования. — №3 (2/1999): ХЦГИ. — М., 1999. — С. 71–88.

⁴ Див.: Торил М. Сексуальная/ текстуальная политика. Феминистская литературная теория. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 240 с.

⁵ Green, Gayle and Kahn, Coppelia, eds, *Changing Subjects: The Making of Feminist Literary Criticism* (Routledge, 1993).

Феміністична критика і мова

Інша фундаментальна проблема, що викликає подібну поляризацію думок, — це питання, чи існує така форма мови, яку можна вважати вроджено жіночою. Фемінізм має досить тривалу традицію обговорення цієї теми. Приміром, Вірджинія Вулф (у четвертому й п'ятому розділах свого великого polemічного есею «Власний простір») стверджує, що особливості мови залежать від статі, тому, коли жінка береться до писання роману, виявляється, що «для неї не існує готового для використання загального стилю». Визначні романісти-чоловіки написали «природну прозу, стрімку, але не недбалу, емоційну, але не химерну, забарвлену у їхній власний колір, яка при цьому все ще була загальним набутком». Вулф цитує приклад і каже: «Це чоловіче речення». Вона не аналізує його особливостей, але ретельний добір і структурованість риторичних послідовностей імпліцитно характеризує приклад. Проте «це речення не годилося для жінок», і намагаючись використати його, письменниці (Шарлотта Бронте, Джордж Еліот) не досягали добрих результатів. Джейн Остін відкинула його й «винайшла цілком природне, струнке речення, зручне для її власного вжитку», але це її відкриття не описано й не проілюстровано. А втім, ознакою «жіночого речення», ймовірно, є ослаблений зв'язок між його частинами, не такий збалансований і структурований, як у чоловічій прозі.

Отже, письменниця страждає від необхідності використовувати засіб (прозове письмо), що за своєю суттю є чоловічим інструментом, створеним для чоловічих цілей. Тезу про «маскулінність» мови на початку 1980-х рр. розвинула Дейл Спендер у книжці «Чоловік створив мову» (1981 р.), яка теж доводить, що мова — це зовсім не нейтральний посередник, багато її ознак свідчать, що вона відіграє роль інструменту, за допомогою якого виявляється патріархальність. (Тезу, що мова створена чоловіком, у межах фемінізму ставлять під

сумнів Сандра Гілберт і С'юзен Губар у праці «Сексуальна лінгвістика: стать, мова, сексуальність»⁶). Якщо нормативна мова певним чином спрямована на чоловіків, то виникає запитання, чи може існувати форма мови, вільна від цього ухилу або навіть певним чином орієнтована на жінок. У зв'язку з цим французькі теоретики висунули припущення про існування *écriture féminine* (жіночого письма — термін Елен Сіксу з її книжки «Сміх медузи»), яке пов'язане з фемінним та спрямоване на вільну гру значень у корпусі послаблених граматичних структур. Сама інтенсивна мова тексту Сіксу й демонструє, і пояснює це:

Неможливо визначити жіночу практику письма, і завжди буде неможливо, оскільки цю практику не можна теоретизувати, класифікувати, кодувати... вона завжди перевершуватиме дискурси, регламентовані фаллоцентричною (спрямованою на чоловіче. — П. Б.) системою; вона відбувається і відбуватиметься в інших сферах, ніж ті, які підпорядковані філософсько-теоретичній диктатурі. Вона буде доступною тільки тим, хто руйнує автоматизм, периферійним постатям, котрі не підкоряються жодному авторитетові⁷.

Тут носій *écriture féminine*, здається, існує у сфері поза логікою («оскільки цю практику не можна теоретизувати, класифікувати, кодувати... вона відбувається й відбуватиметься в інших сферах, ніж ті, які підпорядковані філософсько-теоретичній диктатурі»). Користувач такої мови бачиться як вічний борець за свободу в анархічному царстві постійного спротиву («периферійні постаті, котрі не підкоряються жодному авторитетові»), який цілить у центри влади. Для Сіксу (але не для інших теоретиків) цей вид письма є певним унікальним продуктом жіночої психології, яку жінки повинні прославляти у своїх текстах:

⁶ Перевиданій у: Belsey & Moor, eds, *The Feminist Reader*.

⁷ Marks & de Courtivron, *New French Feminisms*.

Жінки повинні писати крізь своє тіло. Вони мають винайти невразливу мову, що зруйнує розподіли, класи й риторику, правила й коди, вони повинні потопити, прорвати, вирватися з обмеженого дискурсу контролю, зокрема того, що висміює саму ідею вимовлення слова «мовчання»... Такою є сила жінки, що, змітаючи синтакс, розрізає ту знамениту нитку (лише крихітну ниточку, кажуть вони), яка слугує чоловікам за сурогатну пуповину...⁸

Écriture féminine, отже, за своєю природою долає межі, порушує правила. Проте зрозуміло, що у такому вигляді, як його пропонує Сіксу, це поняття викликає багато запитань. Сфера тіла, наприклад, постає як нібито нечутлива («невразлива») до соціальних та гендерних умов («риторики, правил і кодів») і здатна породити чисту сутність жіночого. Такий «есенціалізм» складно узгодити з фемінізмом, який наголошує, що фемінність — це соціальний конструкт, а не окрема сутність, що просто існує якимсь таємничим чином. А якщо фемінність соціально створена, вона, отже, має відрізнитися в різних культурах, тож подібні всеохопні узагальнення є безпідставними. Хто ж, запитаємо ми, ці жінки, які «повинні» писати крізь свої тіла? Хто поклав на них це примусове «повинні» і (над усе) чому?

Подальший розвиток ідеї *écriture féminine* знаходимо у працях Юлії Кристевой. Вона використовує терміни *символічне* і *семіотичне* на позначення двох різних аспектів мови. В есеї «Система і суб'єкт мовлення» символічний аспект пов'язується з авторитетом, порядком, батьками, пригнобленням і контролем («родина, нормальність, нормативний дискурс класично-психологічного спрямування — все це лише різні характеристики фашистської ідеології»). Символічний аспект мови підтримує вигадку, що «я» фіксоване й уніфіковане (Кристева описує це як «мову із наперед визначеним суб'єктом, або із трансцендентальним „суб'єктом-его“

⁸ Там само, р. 256.

[subject-ego]»). Семіотичний вимір дискурсу, навпаки, характеризується не логікою й порядком, а «зміщенням, зменшенням, конденсацією», які, знову ж таки, передбачають значно вільніший і загалом випадковий спосіб створення зв'язків, спосіб, який розширює сферу можливостей. Вона цитує Платона, котрий у «Тимей» звертається «до стану мови, що передує Слову... Платон називає його *chora*», тобто він пов'язаний радше з материнським, ніж із батьківським. Усе це представлено дещо загально, хоча Кристева й розглядає семіотичне як мову поезії, протилежну до прози, та досліджує його функціонування на прикладі творів окремих поетів. Попри те, що семіотичне концептуально пов'язане з фемінним, не всі поети, які використовують його, є жінками, і насправді центральні приклади Кристевой належать чоловікам.

Варто наголосити, що символічне і семіотичне є не двома різними видами мови, а її різними аспектами, кожен з яких завжди наявний у будь-якому зразку. За модель тут, знову ж таки, узято концепцію несвідомого і свідомого, а також лаканівське тлумачення цих понять. Символічне — це впорядкована поверхнева сфера чітких розмежувань і узвичаєних структур, через які працює мова; це та особливість мови, яку акцентують структуралісти, сосюрівська «система відмінностей». Проте скрізь присутнє й лінгвістичне «неусвідомлене», царство мінливих означників, довільних зв'язків, імпровізацій, наближень, випадковостей і «зсувів» — тобто всього, що передбачає постструктуралістський погляд на мову. Справді, один зі способів охарактеризувати процес деконструкції (що виявляє у тексті суперечливі зустрічні течії значень) — це розглядати її як «неусвідомлене» тексту, яке проникає у «свідоме», чи «поверхневе», значення і руйнує його. Такі руйнівні вторгнення в раціональні, стабільні до того структури мають місце, скажімо, у снах, у поезії та в модерністському експериментальному письмі, яке викривляє поверхню мови (наприклад, поезія е. е. камінгса). Цього «випадкового» елементу

не може уникнути навіть найбільш старанний і патологічно обережний письменник. Оскільки мова за визначенням є практикою, пов'язаною з винахідництвом та імпровізуванням, то очевидно, що, відрізана від царства семіотичного Кристевої, вона відразу ж загине.

Своєю базовою опозицією між семіотичним і символічним Кристева завдячує Жаку Лакану і його розрізненню двох царин — *Уявного* та *Символічного*. Царина Уявного — це світ немовляти на домовній, доедиповій стадії. «Я» ще не відділене від того, що ним не є, і відчуття відокремленості тіла від решти світу ще не з'явилося. Немовля живе у світі, схожому на рай, вільному і від бажання, і від нестачі. Семіотичне за своєю суттю є політично руйнівним і завжди загрожує закритому символічному порядку, втіленому в таких умовах, як уряд, загальні культурні цінності й граматики стандартної мови.

Для деяких феміністок цей уявний «семіотичний» жіночий світ і мова, про яку говорять Сіксу й Кристева, є життєво важливим полем можливостей, цінність яких полягає в тому, щоб плекати уявлення про альтернативи до реального світу, реального, зокрема, для жінок. Для інших це означає, що світ раціонального, на жаль, належить чоловікам, жінкам лишається традиційно емотивна, інтуїтивна, позараціональна, «приватна» сфера. Тому не дивно, що питання мови — одна з найбільш дражливих проблем феміністичної критики.

Феміністична критика й психоаналіз

Історія стосунків фемінізму з психоаналізом, як вона складалася на сьогодні, є простою в цілому, але складною зокрема. Можна сказати, що вона, як і багато іншого, розпочалася в 1969 р. із «Сексуальної політики» Кейт Міллет⁹, де Фрейда засуджено як головне джерело патріархального погляду,

⁹ Див.: Мілет К. Сексуальна політика. — К.: Основи, 1998. — 620 с.

з яким змушені боротися феміністки. Ця думка й досі має великий вплив у межах фемінізму, хоча з'явилося кілька важливих праць на захист Фройда, зокрема «Психоаналіз і фемінізм» (1974 р.) Джуліет Мітчелл¹⁰. Ця книжка обороняє Фройда від Міллет, використовуючи, по суті, власні терміни й поняття Міллет, зокрема підставове для фемінізму розрізнення між статтю та гендером, тобто між біологічним феноменом і «неприродним», певним чином набутиим конструктом. Підстави для такого розрізнення заклала ще Сімона де Бовуар, коли написала у «Другій статі» (1949 р.): «Жінкою не народжуються, нею радше *стають*». У «Сексуальній політиці» Міллет своєрідним чином поширює тезу де Бовуар. Натомість, захищаючи Фройда, Мітчелл доводить, що він не трактує фемінізм як щось просто «дане від природи». Жіноча сексуальність (тобто гетеросексуальність) існує не «природно», а формується раннім досвідом і оточенням. Фройд розглядає процес її зародження й становлення, зокрема, в «Трьох нарисах з теорії сексуальності»¹¹. Звідси випливає, що гендерні ролі мають бути гнучкими й мінливими, а не постійними й незмінними...

Таким чином, веде далі Мітчелл, нема підстав вважати, що поняття пенісної заздрості стосується самого чоловічого статевого органа (незалежно від того, що мав на увазі сам Фройд), який радше символізує соціальну владу та відповідні привілеї. (Пригадую одну рекламу — її пізніше заборонили — фото оголеної жінки з написом «Що потрібно жінкам, щоб досягнути успіху в чоловічому світі». Зображена жінка мала чоловічі статеві органи, які грубо обвивалися навколо неї.) Сандра Гілберт і С'юзен Губар, ідеї яких ми розглянемо

¹⁰ Див.: Мітчелл Дж. Психоаналіз і фемінізм: Радикальна переоцінка психоаналізу Фройда / Пер. з англ. І. Добропас і Т. Шмігер. — Львів, 2004. — 480с.

¹¹ Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Психология бессознательного. — М.: Просвещение, 1990. — С. 123–201.

в наступному розділі, застосовують поняття «соціальної кастрації», що означає те саме, оскільки вказує на відсутність у жінок соціальної влади. Ця відсутність представлена словом «кастрація» — як чоловіча одержимість, але в жодному разі не як чоловіча ознака.

Книжка Джейн Геллоп «Фемінізм і психоаналіз» (1982 р.) продовжує реабілітацію психоаналізу, але переходить від фрейдівського до лаканівського варіанта, оскільки те, що залишається прихованим у Фрейда, стає явним у Лакановій системі. Зокрема, що фалос є не фізичним біологічним об'єктом, а символом влади, яку з ним пов'язують. Хоча чоловіки у концепції Лакана, поза всяким сумнівом, мають більше переваг, аніж жінки, а проте і чоловіків він показує як безвладних, тому що тієї повноти значення, яку в Лаканових працях позначає фалос, не може досягнути ані жінка, ані чоловік. Прикметний, окрім того, славнозвісний спосіб Лаканового письма — темний, важкий для розуміння, грайливий, каламбурний і «паралогічний» (тобто поза чи над логікою), що належить радше до «фемінного», або «семіотичного» різновиду мови, а не «маскулінного», або «символічного».

На захист Фрейда виступила також британка Жаклін Ровз, чия книжка «Привид Сільвії Плат» є прикладом застосування феміністично-психоаналітичного підходу. Ровз намагається поєднати ключові ідеї фемінізму, психоаналізу й політики. У співавторстві з Джуліет Мітчелл вона видала книжку «Фемінна сексуальність: Жак Лакан і Школа фрейдизму». На користь Лакана (а також Фрейда) знову-таки свідчить той факт, що сексуальну ідентичність він тлумачить як «культурний конструкт», докладно описує «приховані» способи того, як відбувається її формування, і наводить приклади опору відповідним умовам.

Остаточна позиція, зазначає Ізабель Армстронг у статті про Ровз, залишається дуже складною¹². Загалом до Фрейда

¹² *The Times Higher Education Supplement*, 16 July 1993, p. 15.

й Лакана прихильніше ставляться французькі та британські феміністки, на відміну від американських (ще одне цікаве порушення традиційної дихотомії англо-американського та французького фемінізму). Приміром, Елейн Шовалтер в есеї про Офелію¹³ залишає поза увагою, що Лакан відверто ігнорує Офелію — він обіцяє розглянути її образ на семінарі про «Гамлета», але так і не повертається до неї. Джеррі Алін Флігер також дещо скептично пише:

Мене захопила й стривожила Лаканівська характеристика фалоса як Означника Означників, так само, як і його славнозвісні твердження: «Не існує сексуальних зв'язків» та «Жінки не існують». Тому я зітхнула з полегшенням, коли феміністки на кшталт Жаклін Ровз і Джейн Геллоп наприкінці сімдесятих — на початку вісімдесятих оригінально й переконливо перепрочитали Лакана як критика фалократії, а не її захисника¹⁴.

Метою цього коментаря є, зокрема, привернути увагу до того, яка *потрібна* винахідливість, щоб здійснити такий захист.

Стівен Гіс в есеї, надрукованому у збірці «Феміністична літературна критика», цитує Ролана Барта: «Монумент психоаналізу слід перевернути замість оминутися»¹⁵. Можна сказати, що фемінізм розпочав зі спроби реалізувати останнє, а потім змінив курс і зробив перше. Той факт, що американські феміністки переважно вважають реабілітацію психоаналізу непереконливою, ймовірно, можна пояснити поширенням психоаналізу у США як частини життя середнього класу, чого не сталося в Європі. Тому американцям значно складніше прийняти, що у цьому вченні криється невичерпний радикальний потенціал, і найважче це зробити жінкам. До того ж

¹³ Передруковано у: Newton K. M., ed., *Theory into Practice* (Macmillan, 1992).

¹⁴ Jerry Alin Flieger in Green & Kahn, eds, *Changing Subjects*, p. 267.

¹⁵ Heath, Stephen in Eagleton, Mary, ed. *Feminist Literary Theory: A Reader* (2nd edn, Blackwell, 1995), p. 214.

у 1990-х рр. з'явилася і набула розголосу ідея про культурну зумовленість психоаналізу, що поставила під сумнів його претензії на універсальність. У книжці Ровз, так само, як і в інших тут згаданих, відчутне велике і щоразу сильніше бажання дослухатися до голосу «Іншого», який дотепер не потрапляв у центр уваги, зокрема до голосу тих культур і рас, котрим не знайшлося місця у працях Фрейда й Лакана.

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Загальні питання. Ключовою ідеєю фемінізму є «сконструйованість» фемінності, тобто питання обставин і соціалізації, а також вплив образів та репрезентацій фемінності в літературі й культурі. Всі ці формулювання є різними способами уникнути «есенціалізму» — переконання, що існує певна універсальна й незмінна, задана природою сутність фемінного.

Уже кілька років поспіль у критичній теорії домінує антиесенціалізм, хоча критики й усвідомлюють, що він пов'язаний із певними труднощами. Наприклад, чи утруднює антиесенціалістична неможливість *будь-яких* узагальнень щодо жінок надання політичного виміру жінкам як групі? Чи правомірно редукувати ідентичність до суми обставин, зважаючи на наше «інстинктивне» відчуття, що вона ними не вичерпується? З іншого боку, чи можна розглядати таке відчуття як доказ? І в будь-якому разі, що може бути доказом, прийнятним для обох поглядів на цю проблему?

Конкретне питання. У наведеному нижче прикладі зверніть увагу на те, як феміністичні критичні підходи й методики відрізняються від нефеміністичного аналізу того ж тексту. Порівняйте їх зі згаданими раніше прикладами або з уривками з «Критики „Грозового перевалу“»¹⁶.

¹⁶ Allot, Miriam, ed. *Casebook on Wuthering Heights* (Macmillan, 1970).

Що роблять феміністичні критики:

1. Переглядають канон з метою повернути із забуття тексти, написані жінками.
2. Переоцінюють жіночий досвід.
3. Досліджують жіночі образи в чоловічій і жіночій літературі.
4. Кидають виклик зображенню жінки як «Іншої», як «нес-тачі», як частини «природи».
5. Досліджують владні стосунки в текстах і в житті, маю-чи на меті зруйнувати їх; уважають читання політичним актом і демонструють ступінь патріархальності.
6. Визнають роль мови в тому, що соціальне і сконструйова-не видається самоочевидним і «природним».
7. Роздумують над тим, чи відмінність чоловіків й жінок є біологічно «сутнісною», чи соціально сконструйо-ваною.
8. Досліджують питання: чи існує особлива жіноча мова, *écriture féminine*, і чи доступна вона чоловікам.
9. «Перепрочитують» психоаналіз з метою ширшого дослі-дження поняття жіночої й чоловічої ідентичності.
10. Ставлять під сумнів відоме твердження про смерть автора, запитуючи, чи існують лише «позиції суб'єкта... створені дискурсом», а чи, навпаки, центральним є досвід (як-от досвід чорношкірої або лесбійської письменниці).
11. З'ясовують ідеологічне підґрунтя на перший погляд «нейтральної» або «мейнстримної» (звичної) літератур-ної інтерпретації.

Приклад феміністичної критики

Як приклад феміністичної критики я візьму здійснену Сан-дрою Гілберт і С'юзен Губар інтерпретацію «Грозового перевалу» Емілі Бронте з їхньої книжки «Божевільна на го-рищі». Цей уривок перевидано у широко відомій антології

«Дебати про тексти» за ред. Ріка Райленса¹⁷. Райленс передруковує також дві інші роботи про цей роман: статтю К. Д. Лівіс, яку можна вважати ліберально-гуманістичною, та постструктуралістське дослідження Френка Кермода. Можна також узяти для порівняння марксистське прочитання того ж роману Террі Іглтоном у його книжці «Міф влади: марксистське дослідження текстів сестер Бронте», на яке посилаються Гілберт і Губар.

Гілберт і Губар розглядають роман Бронте як жіночу версію чоловічої форми, відомої як *Bildungsroman* (німецький термін, що означає роман про «формування» чи «виховання»), який простежує досягнення героєм зрілості — процесу «тріумфального пізнання себе». Це шлях формування особистості героя, коли він осягає власне покликання та починає втілювати його в життя (за класичний приклад можна навести роман Джеймса Джойса «Портрет митця замолоду»). Проте з героїнею все відбувається інакше, й аналогічний роман про досягнення «жіночої зрілості», як-от «Грозовий перевал», показує процес «паталогічного самозаперечення», що є «кінцевим продуктом жіночої освіти». Гілберт і Губар стверджують: «Кетрін або будь-яка інша дівчина повинна усвідомити, що вона не знає власного імені, і тому не може знати ні хто вона, ні ким призначена стати». Процес заперечення вони описують як «соціальну кастрацію». І справді, Кетрін має відмовитися від своїх інтуїтивних нахилів, означених як Перевал, і прийняти чужу позицію Мизи Шпаків. Сенс слова «кастрація» полягає у тому, що для досягнення прийнятності й фемінності Кетрін повинна втратити владу, яку чоловіки сприймають як належне собі, зокрема владу над власною долею. Це символізує фалічний сторожовий пес, «з рота якого на півфута звисає пурпуровий язик»: тварина кусає Кетрін за ногу, коли дівчина заходить у Мизу, — символічна кастрація,

¹⁷ Rylance, Rick, ed. *Debating Texts: Readings in 20th Century Literary Theory and Method* (University of Toronto Press, 1987).

як стверджують дослідниці. Далі героїня відбуває ініціаційне ув'язнення в Мизи, схоже на те, як поневолюють традиційних героїнь на зразок Персефони й Білосніжки.

Миза — це оселя «таємниць і вагань». Тут Кетрін навчилася, як говорить Бронте, «бути двозначною, без явного бажання обманути когось», тобто, стверджують Гілберт і Губар, вона змушена навчитись «придушувати власні імпульси, змушена ув'язнювати власну силу залізним корсетом „здорового глузду“». «Виховання подвійності» тягне за собою «реальне подвоєння чи фрагментацію її особистості», оскільки Гіткліф, «її бунтівне альтер-его», силоміць вилучений з її життя. Кетрін іде на самозаперечення, коли погоджується вийти заміж за Едгара, хоча говорить про Гіткліфа, що він «більше я, ніж я сама». У цій ситуації Гіткліф теж принижений і безсилий, і тому «Кетрін робить правильний висновок, що якщо й принизливо бути жінкою, то ще принизливіше бути, як жінка». Отже, на відміну від переважної більшості критиків, Гілберт і Губар стверджують, що Едгар не є жіночним образом, котрий контрастує із мужнім Гіткліфом, а якраз навпаки, нещадно застосовуючи соціальну та сексуальну владу, Едгар є втіленням патріархальності. Шлюб «безжально замикає її [Кетрін] у соціальній системі, яка заперечує її автономію», так що повернення Гіткліфа, «повернення витісненого», як можна було б сказати у фрейдівських термінах, «символізує повернення її власних справжніх бажань без поновлення попередніх можливостей», звідси й невідворотне самозаперечення (Кетрін не може впізнати себе у відображенні в дзеркалі), виснаження, божевілля й смерть — «комплекс психоневротичних симптомів, які майже традиційно пов'язують із жіночими відчуттями безсилля й гніву». Отже, події роману «радикально» витлумачено як символ деконструкції гендерної ідентичності.

Рекомендована література

Хрестоматії

Belsey, Catherine and Moore, Jane, eds, *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism* (2nd edn. Palgrave, 1997).

Відмінний вступ. Прийнятний обсяг. Ключові тексти з центральних проблем.

Eagleton, Mary, ed. *Feminist Literary Criticism* (Longman, 1991).

Цікавий збірник, роботи подані парами, щоб представити протилежні погляди на основні проблеми. Дуже добрий редакторський коментар.

Eagleton, Mary, ed. *Feminist Literary Theory: A Reader* (2nd edn, Blackwell, 1995).

Містить матеріали про «чорний» фемінізм і вплив на фемінізм постмодернізму. Короткі фрагменти з широкого діапазону критичних матеріалів.

Humm, Maggie, ed. *Feminism: A Reader* (Longman, 1992).

Блискуча книга, вичерпна й зрозуміла, подає фемінізм від Вулф до найновіших течій, включно з «чорним» та лесбійським варіантами. Поділена на розділи, кожен з яких має окремий вступ.

Marks, Elaine and de Courtivron, Isabelle, eds, *New French Feminism* (Harvester, 1981).

Значна частина матеріалів цього збірника представлена англomовному читачеві вперше.

Moi, Toril, *French Feminist Thought: A Reader* (Blackwell, 1987).

Загальні джерела

Brownstein, Rachel, *Becoming a Heroine* (Penguin, 1982; rpt. Columbia University Press, 1994).

Легка для читання й змістовна книжка про те, що означає стати героїнею «класичного» роману.

Gilbert, Sandra and Gubar, Susan, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (Yale University Press, 1988).

Вельми цікава праця. Зверніть увагу на розділ 7 «Жінки, література й Перша світова війна» та порівняйте його з прикладом гей-лесбійської критики в наступному розділі.

Gilbert, Sandra and Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, (Yale University Press, 2nd edn, 2000).

Дуже відома книжка, яка містить розділи про Остін, Бронте, Джордж Еліот та інших.

Green, Gayle and Kahn, Coppelia, eds, *Making a Difference: Feminist Literary Criticism* (Routledge, 1985).

Green, Gayle and Kahn, Coppelia, eds, *Changing Subjects: The Making of Feminist Literary Criticism* (Routledge, 1993).

Цікава збірка інтелектуальних автобіографій провідних постатей фемінізму.

Jacobus, Mary, ed. *Women Writing and Writing about Woman* (Croom Helm, 1979).

Містить розділи про «Вільєтт», Джордж Еліот, Вулф, Ібсена та інших.

Jacobus, Mary, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism* (Methuen, 1986).

Читача зацікавлять розділи про «Вільєтт», «Млин на Флосі» Джордж Еліот, фрейдівські історії хвороби («Дора» тощо).

Mills, Sara, et. al., *Feminist Readings: An Introduction to Feminist Literature* (Prentice Hall, 1996).

Розглядає основні різновиди фемінізму та їхнє застосування у критиці низки канонічних літературних текстів. Читабельна, практична й інформативна.

Minogue, Sally, ed. *Problems Within Feminist Criticism* (Routledge, 1993).

Цікава книжка, розглядає деякі напевно складні теми.

Moi, Toril, *Sexual / Textual Politics* (Methuen, 1985).

Дуже впливова праця, хоча висловлені в ній погляди на основні види феміністичної теорії й критики часто полемічні.

Moi, Toril, *What is a Woman?* (Oxford University Press, 2001).

Вельми цікаве фундаментальне переосмислення багатьох аспектів фемінізму.

Ruthven, K. K., *Feminist Literary Studies: An Introduction* (Cambridge University Press, 1984).

Корисний огляд з нахилом до «англо-американського» варіанта фемінізму.

Showalter, Elaine, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (Panteon, 1985).

Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own* (Revised and expanded edn, Vigar, 1999).

Містить новий вступ про реакцію на перше видання цієї книжки та епілог про спадщину феміністичної критики.

Stubbs, Patricia, *Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880–1920* (Routledge, new edn, 1981).

Гей-лесбійська критика

Гей-лесбійська теорія

Гей-лесбійська теорія як окрема галузь постала лише на початку 1990-х рр.: згадок про неї не знаходимо, приміром, у «Теорії літератури» Террі Іглтона (1983 р.) чи в першому виданні «Читацького довідника сучасної теорії літератури» Рамана Селдена (1985 р.). Як і в жіночих студіях двадцять років тому¹, свідченням визнання цієї нової галузі та зростання її значення стала поява секцій «гей-лесбійських студій» у деяких великих книгарнях та каталогах наукових видань, а також заснування відповідних університетських курсів, для яких сьогодні існує «Антологія гей-лесбійських студій», видана в 1993 р. В університеті Сассекса існує також відповідний курс на магістерській програмі — «Сексуальне дисидентство та культурні зміни». Ця сфера досліджень має міждисциплінарний характер, з перевагою культурології над літературознавством.

Проте гей-лесбійська критика не належить винятково до сфери інтересів геїв та лесбійок, і визначаючи її особливості, передусім доцільно порівняти її з феміністичною критикою. Очевидно, що не вся створена жінками літературна критика є феміністичною, не всі книжки про жінок-письменниць є феміністичними, феміністичне письмо не належить лише

¹ Перше видання «Вступу до теорії» вийшло друком у 1995 р. (прим. перекл.).

жінкам і феміністична критика не спрямована винятково на жіночу аудиторію. Подібно й дослідження про гомосексуальних письменників або ж ті, що належать гомосексуальним критикам, не обов'язково є частиною гей-лесбійської критики, так само, як і книжки цієї галузі не спрямовані виключно на гомосексуальне читацьке коло.

Яке ж у такому разі призначення гей-лесбійської критики? Відповідно до «Антології гей-лесбійських студій», гей-лесбійська критика зробила для статі та сексуальності приблизно те саме, що жіночі студії — для гендеру. Останні, як сказано кількома рядками вище, позиціонували «гендер як центральну й визначальну категорію історичного аналізу та розуміння»². В основі ж гей-лесбійської критики лежить переконання, що «визначальною категорією аналізу та розуміння» є сексуальна орієнтація. Отже, як і феміністична критика, вона має соціальні й політичні цілі, зокрема «альтернативний проект» суспільства³, оскільки існує «дискримінація, гомофобія [страх і упередження щодо гомосексуальності] та гетеросексизм... [а також] ідеологічні та інституційні практики привілеювання гетеросексуальності».

Лесбійський фемінізм

Проте гей-лесбійська критика не є однорідною й уніфікованою інтелектуальною течією. Існує низка відмінностей між лесбійською теорією та гей-студіями, а також два напрями в межах самої лесбійської теорії. Перший — це *лесбійський фемінізм*, який безпосередньо походить від фемінізму: лесбійські студії у 1980-х рр., до того, як здобули дисциплінарну незалежність, були одним із відгалужень феміністичної критики. І справді, у 1990-х рр. ситуація в академічних

² Ablove, Henry, Barale, Michele Aina, and Helperin, David, eds, *Lesbian and Gay Studies Reader* (Routledge, 1993), p. xv.

³ Ibid, p. xvi.

колах склалася так, що фемінізм уже здобув собі місце на полі гуманітаристики як повноцінна наукова дисципліна і зміцнив свої позиції, а лесбійські студії, натомість, мали слушну нагоду зайняти радикальну нішу, яка звільнилася. Згідно із цією версією розгортання подій, фемінізму було дедалі важче узгоджувати всі відмінності: расові, культурні чи сексуальні — і тому набула поширення тенденція до універсалізації досвіду білої міської гетеросексуальної жінки середнього класу. Такі закиди на адресу фемінізму вперше з'явилися в працях афро-американських критиків, які зазначали, що, нехтуючи голос і досвід чорних жінок, академічний фемінізм відтворив структури патріархальної нерівності всередині себе самого. Ця думка викладена, наприклад, у книжці бел гукс⁴ «Чи я не жінка: Чорношкірі жінки й фемінізм»⁵, вперше виданій у 1982 р. Подібне звинувачення висунула й лесбійська критика: фемінізм припускає, стверджувала вона, що існує якась сутнісна жіноча ідентичність, однаково притаманна всім жінкам, незалежно від раси, класу або сексуальної орієнтації. Бонні Ціммерман у своєму відомому есеї «Те, чого ніколи не було: огляд лесбійської феміністичної критики», як і багато хто інший, нищівно критикує такий «есенціалізм», звертаючи увагу на те, як «завіса гетеросексистського сприйняття» стояла на заваді проникненню лесбійської проблематики у феміністичні дослідження⁶. Так, один із класичних текстів феміністичної критики — «Божевільна на горищі» Сандри Гілберт і С'юзен Губар — містить лише одну побіжну згадку про лесбійство.

⁴ Псевдонім, авторка наполягає на написанні його з малої літери (прим. перекл.).

⁵ hooks, bell, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (Pluto Press, 1986).

⁶ Zimmerman, Bonnie, «What has never been: an overview of lesbian feminist criticism» in Gayle, Greene, and Koppelia, Kahn, eds., *Making a Difference: Feminist Literary Criticism* (Methuen, 1985), p. 180.

Отже, «класичний» фемінізм маргіналізував або ігнорував лесбійство. У відповідь на такий стан справ виник погляд, що лесбійство, навпаки, слід розглядати як найбільш довшу форму фемінізму. Цю думку висловлено, зокрема, у ключовій для становлення лесбійського фемінізму статті «Жінка визначила жінку», написаній Радикалесбійським гуртком та надрукованій у виданні «Радикальний фемінізм»⁷. Лесбійська феміністична позиція, виражена в цій публікації, ставить лесбійство у центр фемінізму, позаяк лесбійство не йде на жодні компроміси з патріархальною експлуатацією, адже ґрунтується на стосунках між жінками, які за визначенням є формою опору й радикальної реорганізації соціальних зв'язків, що склалися в сучасному суспільстві.

Гострі кути окресленого тут конфлікту між гетеросексуальними феміністками та лесбійками були частково згладжені в іншій важливій праці, авторства Едрієнни Річ, яка запровадила поняття «лесбійського континууму» (в статті «Вимушена гетеросексуальність та лесбійська дійсність»⁸):

Під терміном *лесбійський континуум* я маю на увазі весь діапазон — упродовж життя кожної жінки та в історичному вимірі — жіночого досвіду самототожності, а не лише той факт, що жінка мала чи свідомо жадала мати досвід статевих зносин з іншою жінкою⁹.

Отже, поняття лесбійського континууму описує широкий спектр стосунків між жінками — від, наприклад, неофіційних об'єднань взаємодопомоги, заснованих жінками певних професій чи в межах окремої установи, через жіночу дружбу й підтримку і, зрештою, до сексуальних стосунків. Ціммерман

⁷ Radicalesbian Collective, «The woman identified woman» in *Radical Feminism*, ed. Anne Koedt et al. (Quadrangle, 1973).

⁸ Rich, Adrienne, «Compulsory heterosexuality and lesbian existence» in her *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose, 1979–1985* (Virago, 1987).

⁹ Quoted by Zimmerman, «What has never been», p. 184.

зазначає, що перевагою цього підходу є окреслення зв'язків між різними жіночими відносинами. Проте, як зауважує Поліна Палмер у книзі «Сучасне лесбійське письменство», такий погляд призводить до десекуалізації лесбійства, так що воно постає як політичний акт, а не сексуальна орієнтація, і таким чином «оздоровлюється» й перетворюється на щось інше¹⁰. Ще одним наслідком цієї позиції виявляється моральне засудження жіночої гетеросексуальності як зради жінок та їхніх інтересів, з тим підтекстом, що тільки через лесбійство жінка може досягнути цілісності.

Дві концепції — «жінка визначає жінку» та лесбійського континууму — багато в чому збігаються; завдяки притаманній їм ясності та гнучкості вони ще довгий час лишатимуться особистими й інтелектуальними орієнтирами. Вони розглядають питання вибору та належності до статі й гендеру, виходячи з того, що сексуальність — не «природна» й незмінна сутність, а радше конструкт, який можна змінювати.

У результаті лесбійської критики фемінізму у вісімдесятих роках лесбійські студії відділилися від основної його течії, але тільки в 1990-х лесбійська критика справді відкинула есенціалізм, так би мовити, успадкований від фемінізму. Тому коли в статті «Лесбійки такі й сякі: деякі зауваги про лесбійську критику для дев'яностих» Ціммерман знову звертається до огляду лесбійської критики, її вражає припущення, на якому базується її ж власний есей десятилітної давності: що лесбійство — це стійка категорія, «трансцендентальний означник», що просто існує як факт, позаісторична константа, а не — як це є насправді — конструкт кінця XIX ст. Друге, менш есенціалістське розуміння лесбійства, виникло в 1990-х рр. у галузі, відомій нині як «теорія нетрадиційної сексуальності» [queer theory].

¹⁰ Palmer, Paulina, *Contemporary Lesbian Writing: Dreams, Desire, Difference* (Open University Press, 1993), ch. 2.

Теорія нетрадиційної сексуальності

Отже, поки що ми розглянули основні риси і фази розвитку лише одного різновиду лесбійської критики, визначеного нами як лесбійський фемінізм. Її другий різновид, який Поліна Палмер називає лібертинським лесбійством, пориває з фемінізмом і налагоджує нові зв'язки, зокрема з гомосексуальними чоловіками, охочіше, ніж з іншими жінками. Цей різновид лесбійської теорії розглядає себе як частину теорії нетрадиційної сексуальності, або студій нетрадиційної сексуальності, поняття, яке дедалі частіше вживають гомосексуалісти, незважаючи на гомофобні витоки слова «queer» (збочення), образливі у даному контексті. Офіційно цю термінологію почали вживати в 1990 р., коли відбулася перша конференція з теорії нетрадиційної сексуальності в Каліфорнійському університеті (Санта Круз). Як я вже зазначав, теорія нетрадиційної сексуальності, на відміну від щойно описаного «жінкоцентричного» лесбійського фемінізму, відкидає жіночий сепаратизм і, натомість, свої політичні й соціальні інтереси пов'язує із гомосексуальними чоловіками. Ключовим питанням у розрізненні цих позицій буде: що важливіше для особистої ідентичності — гендер чи сексуальність? Вибір на користь останньої свідчить про лесбійство як тип сексуальності, а не форму жіночих стосунків чи протидії патріархальності. Ця течія схильна підтримувати «експериментальні» форми сексуальності в межах лесбійства, такі як садо-мазохізм або рольові ігри буч-фем¹¹. Висловлюють, однак, і таку думку, що одним із наслідків запровадження поняття «теорія нетрадиційної сексуальності» є остаточне утвердження патріархального підпорядкування інтересів жінки чоловічим.

Тож як саме в теоретичному вимірі теорія нетрадиційної сексуальності відрізняється від лесбійського фемінізму?

¹¹ Буч і фем — терміни на позначення, відповідно, маскулінної та фемінної ролі (стилю, поведінки), яку можуть обирати лесбійки (*прим. ред.*).

Відповідь на це запитання така: як і багато інших сучасних критичних підходів, гей-лесбійські студії в межах теорії нетрадиційної сексуальності ґрунтуються переважно на ідеях та концепціях постструктуралізму 1980-х рр. Одним із головних завдань постструктуралізму було «деконструювати» бінарні опозиції (на зразок, приміром, опозиції між мовленням і письмом), щоб показати, по-перше, що відмінність між поняттями не є абсолютною, оскільки кожен член цієї пари можна зрозуміти лише стосовно іншого; і, по-друге, що ієрархію в межах таких опозицій можна перевернути, надаючи перевагу другому елементу (див. розділ 3, с. 90–91). У гей-лесбійських студіях, зокрема, так деконструється пара «гетеросексуальний/гомосексуальний». Протиставлення в ній розглядається передусім як нестійке за своєю суттю: як зазначає у вступі до «Всередині й назовні: лесбійські теорії, геївські теорії» Діана Фасс, основні зусилля цієї сфери досліджень спрямовані на те, щоб «поставити під сумнів непохитність і незнищенність ієрархії гетеро/гомо»¹². У тій же книжці вміщена стаття Річарда Меєра, яку можна вважати прикладом деконструкції цієї дихотомії. Тут ідеться про кінозірку Рока Хадсона, котрий свого часу був екранним втіленням гетеросексуальної маскулінності й привабливості. Насправді Хадсон був геєм, але як би не шокував цей факт, більше все ж таки вражає, що саме ті риси героя, які були привабливими для жінок, стосувалися його гомосексуальності, оскільки «Хадсон обіцяв жінці з “нормальною” орієнтацією сексуальну безпеку: погоджувався на сімейне життя, не належаючи на чоловічому домінуванні»¹³.

Більше за те, «нормальні» глядачі-чоловіки зітхнули з полегшенням, тому що «отримали взіреть, який не потребував виснажливої роботи чоловічого начала, щоб „дорівнятися“

¹² Див.: Всередині й назовні: лесбійські теорії, геївські теорії / За ред. Д. Фасс; пер. з англ. — Львів: Ахілл, 2004. — С. 19.

¹³ Мейер Р. Тіло Рока Хадсона // Всередині й назовні. — С. 296.

до його маскулінності»¹⁴. Деконструювання дихотомії гетеро/гомо має фундаментальні наслідки, позаяк всі подібні відмінності побудовані у подібний спосіб, тому спростувати цю опозицію означає піддати сумніву також і всі інші.

Антиесенціалізм у питанні сексуальної ідентичності розвивали далі інші критики. Видатна дослідниця Джудіт Батлер у своїй статті, опублікованій у «Всередині й назовні», зазначає, що «категорії ідентичності», такі як «гей» і «нормальний», «можуть бути інструментами системи влади або як категорія нормальності при деспотизмі, або як ідея, що надирає на опір цьому деспотизмові»¹⁵. А отже, стверджує вона, можна посперечатися з тим, що питання гомосексуальності саме собою є частиною гомофобного (антигомосексуального) дискурсу. І справді, термін «гомосексуальний» є медичним терміном, уперше використаним у 1869 р. у Німеччині, що випереджає виникнення відповідного терміна «гетеросексуальний» на 11 років. У цьому сенсі гетеросексуальність виникла лише як результат кристалізації поняття гомосексуальності. Таким чином, скажімо, лесбійство не є стійкою сутнісною ідентичністю, тому, згідно з Батлер, «ідентичність можна оскаржити і переглянути».

Розвиваючи цю думку далі, вона доводить, що всі ідентичності, включно з гендерними, є «чимось на зразок наслідування і наближення... *нібито копією, що не має оригіналу*». Тут відкривається шлях до «постмодерністського» розуміння ідентичності як постійної зміни ролей і позицій, які обирає людина з-поміж безмежного поля можливостей. Батлер ставить під сумнів також відмінність між природним нормативним гетеросексуальним «я» і запереченим гомосексуальним «Іншим». «Інший», вважає дослідниця, перебуває як усередині нас, так і поза нами. «Я» і «Інший» завжди *пов'язані* одне

¹⁴ Там само.

¹⁵ Батлер Дж. Імітація та гендерна непокірність // Всередині й назовні. — С. 31–32.

з одним в прямому сенсі цього слова, тобто вони переплетені між собою і пронизують одне одного. Як доводить загальна психологія, те, що ми визначаємо як зовнішнє, «Інше», є здебільшого частиною нашої особистості — недозволеною і тому винесеною назовні.

Нестабільність ідентичності, зокрема сексуальної, доводить також інший критик — Ів Седжвік (у впливовій книжці «Епістемологія комірчини») ¹⁶. Седжвік звертає увагу на те, що «вихід із комірчини» (публічне визнання своєї гей- чи лесбійської сексуальної орієнтації) не є одноразовим актом. Гей може не приховувати своїх гомосексуальних уподобань у родині й серед друзів, але не так відкрито говорити про них на роботі, а, скажімо, в банку чи страховій компанії взагалі замовчувати їх. Отже, перебування «всередині» або «зовні» — це не проста дихотомія або раз і назавжди визначений статус. Різні рівні відвертості й приховування співіснують у житті кожного. Людина не може бути аутсайдером виключно через свою сексуальну орієнтацію і тому перебувати поза патріархальними або експлуататорськими стосунками. Гей може виявитися авторитетним науковцем, тобто поважним членом суспільства в очах, скажімо, робітника з маленького містечка, незалежно від його орієнтації. Дослідження Седжвік має на меті довести, що ідентичність — це не стала внутрішня сутність, а неодмінно складна суміш схильностей, соціального стану й професійних ролей.

Наведені аргументи мають істотні наслідки як для політики, так і літературної критики. Розгляньмо спершу ті, що стосуються сфери політики. Згідно із постмодерністським прочитанням де Соссюра, виявляється, що такі, без сумніву, базові категорії, як гетеросексуальність і гомосексуальність, зовсім не позначають незмінних сутностей, вони є лише частиною структури відмінностей, яка, подібно до соссюрівських означників, не має жодних фіксованих значень (див. розділ 2).

¹⁶ Див.: *Сэджвик Косовски И. Эпистемология чулана / Пер. О. Липовской, З. Баблюяна. — М.: Идея-Пресс, 2002. — 271 с.*

Постмодерністське поняття ідентичності, натомість, є антиесенціалістським: ідентичність розглядається як набір масок, ролей і можливостей, своєрідної амальгами всього тимчасового, випадкового й непередбачуваного. Політичні наслідки цього розуміння ідентичності такі: якщо гомосексуальність або чорношкірість є лише змінними означниками, а не фіксованими сутностями, тоді важко уявити, як в їхніх інтересах можна провести успішну політичну кампанію. Адже в ім'я антиесенціалізму ми усунули базові поняття, на яких ґрунтуються усі форми «політики ідентичності». (Під політикою ідентичності маємо на увазі таку, яка обстоює інтереси груп, що зазнають утисків через особливості їхньої ідентичності, як, приміром, стать, раса або сексуальна орієнтація. Протилежною до політики ідентичності можна вважати класову політику, спрямовану на людей, що зазнають утисків через свій соціальний статус, наприклад, шахтарі, яким недоплачують.)

У літературній критиці антиесенціалізм має двоякі наслідки. По-перше, складно визначити, що таке гей-лесбійський текст. Нижче наводимо можливі відповіді, де під словом «лесбійський» маємо на увазі «гей-лесбійський». Існують варіанти того, що є таким текстом (у дещо переробленій версії формулювань Ціммерман):

1. Текст, написаний лесбійкою. (Якщо так, то як визначити, чи авторка є лесбійкою, особливо якщо ми приймаємо щойно окреслену позицію антиесенціалізму?)
2. Текст, написаний про лесбійок. (Автором якого може бути гетеросексуальна жінка або чоловік, перед якими теж постане проблема визначення, хто ж такі лесбійка чи гей у термінах антиесенціалізму.)
3. Текст, що виражає лесбійське «бачення». (Воно ще потребує належного пояснення.)

Перша й друга категорії самі по собі недостатні, оскільки замало просто бути письменником-геєм і/або писати про геїв,

адже гомосексуальність не є невід'ємною, сутнісною і незмінною категорією, а частиною комплексу інших чинників. Розв'язанням проблеми може стати застосування історичного підходу. Так, гомосексуальність у романі чи для автора 1920-х не така, як у 1980-х або в 1990-х, і дослідження того, в чому полягає їхня відмінність, стане одним із завдань критики. У третій категорії дослідники мають бути свідомі метафоричного розширення поняття гомосексуальності; вважають, наприклад, що існує зв'язок між лесбійством і балансуванням на межі різних категорій: «Загалом лесбійська критика розглядає розмиті кордони між „я“ та „іншим“, суб'єктом і об'єктом, тим, хто кохає, і тим, кого кохають, як лесбійський елемент будь-якого тексту»¹⁷. У теорії, отже, лесбійство пов'язують зі станом «порогової» свідомості, коли всі сталі категорії перебувають у процесі деконструкції.

Крім того, третя категорія таїть у собі ще одну небезпеку: гомосексуальність можуть переобтяжити занадто широким символічним значенням, якщо внаслідок романтизації розглядатимуть її як символ різного роду опору й бунту. Ціммераман наводить приклади такої тенденції ідеалізації / романтизації в сучасній критиці: лесбійство — це спротив «строгим визначенням і різким протиставленням», виражений у термінах на кшталт «лакуна», «пропуск», «розлам», «експериментальний», «радикальний розрив», «знак запитання» тощо. Ці «нерозважливі романтичні дурниці»¹⁸ є прикладом того, що можна було б назвати супересенціалізмом, оскільки один різновид опору перетворюють на знак будь-якого опору, а сексуальну орієнтацію переобтяжують політичним і соціальним значенням, що, вочевидь, не має жодних підстав.

¹⁷ Zimmerman, Bonnie, «Lesbians like this and that: some notes on lesbian criticism for the nineties» in Munt, Sally, ed. *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings* (Harvester, 1992), p. 11.

¹⁸ Ibid, p. 4.

Нарешті, більш конкретним наслідком антиесенціалізму в літературознавстві є тенденція до знецінення реалізму, оскільки в його основі лежать стійкі ідентичності й непорушні погляди. Реалістичний роман, наприклад, зазвичай має всезнаючого наратора, який описує та оцінює події з фіксованої моральної й інтелектуальної позиції; лінійну послідовність часу та хронологічне розгортання подій; персонажів, зображених як стійкі сутності, індивідуальність яких розкривається у звичайний, традиційний спосіб. Тому гей-лесбійська критика на сучасному етапі теорії нетрадиційної сексуальності (зрештою, як і інші напрями сучасної теорії літератури) надає перевагу тим текстам і жанрам, які підривають засади реалістичної літератури, як-от трилери, комедії, пародії та еротичне фентезі. У романах на кшталт «Помаранчі — не єдині фрукти» Жанетт Вінтерсон¹⁹ (1985 р.) гей-лесбійську критику цікавить не лише лесбійська тематика, а й різні вияви антиреалістичності. У вступі до видання 1991 р. авторка зазначає, що це «експериментальний роман: його інтереси антилінейні», й відповідає на власне запитання: «Чи є „Помаранчі“ автобіографічним романом?» у такий спосіб: «Зовсім ні і, звичайно ж, так». Вона стверджує (можливо, дещо перебільшуючи), що ця книжка за структурою, стилем і змістом «не схожа на жоден інший роман», і зумисне робить так, щоби привертала до себе увагу сама манера оповіді, що посідає «складну наративну структуру... дуже багатий словник і оманливо простий синтаксис». Головна лінія — як молода дівчина пізнає свою сексуальність — щедро пересипана комічними моментами й деталями, а оповідь часто переривають міфічні й фантастичні вкраплення. Як пише про ці фрагменти Поліна Палмер, «взаємодія наративів у тексті висвітлює роль фантазії у формуванні підліткової психіки й витворює значно складнішу й різнобічнішу репрезентацію, ніж звичайні

¹⁹ Winterson, Jeanette, *Oranges are not the only fruit* (Vintage, 1991).

романи виховання»²⁰. Отже, цей роман, як і його інтерпретація, є типовим зразком антиреалістичних уподобань гей-лесбійської критики.

Що роблять гей-лесбійські критики:

1. Працюють над створенням канону гей-лесбійських авторів, тексти яких утворюють певну традицію. Це переважно письменники ХХ ст., такі як (для лесбійок у Британії) Вірджинія Вулф, Віта Секвілл-Вест, Дороті Річардсон, Розамунда Леманн і Редкліф Голл.
2. Шукають гей-лесбійських елементів у класичній літературі і розглядають їх як такі (приміром, стосунки між Джейн і Гелен у «Джейн Ейр»), замість інтерпретувати одноставних персонажів у невластивий спосіб, скажімо, як втілення різних аспектів однієї особистості (Ціммерман).
3. Розширюють значення терміна «гей-лесбійський», так що воно поширюється на явища подолання певних меж або розмивання ряду категорій. Такі «порогові» стани відображають момент самоідентифікації лесбійки чи гея, що завжди є актом свідомого опору встановленим нормам і правилам.
4. Викривають «гомофобію» традиційної літератури й критики, що виявляється, зокрема, в ігноруванні або негативному ставленні до гомосексуальних аспектів творчості видатних письменників: наприклад, коли відверто гомосексуальну лірику Вінстена Г'ю Одена (Марка Ліллі) не вміщують до антологій або взагалі відмовляються визнавати існування такої.
5. У центр уваги ставлять гомосексуальні аспекти класичної літератури, які раніше замовчувалися, наприклад, гомоеротичну чутливість у значній частині лірики Першої світової війни.

²⁰ Palmer, p. 7.

6. Досліджують раніше ігноровані аспекти літературних жанрів, які вплинули на ідеали маскулінності й фемінності, приміром пригодницькі оповідання ХІХ ст. із британськими «імперськими» декораціями (зокрема твори Редьярда Кіплінга і Райдера Гаггарда, проаналізовані в «Імперських хлопцях» Джозефа Брістоу²¹).

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Загальне. Наприкінці цього розділу наведено приклади, які стосуються другого, четвертого й п'ятого з перелічених вище пунктів. Вони показують, що вираження сексуальних почуттів у поезії Першої та Другої світових воєн значно різняться. Чи, на вашу думку, це можна довести? Чи погоджуєтеся ви з тим, що гомоеротизм у першій значно сильніший, ніж у другій? Крізь призму цього запитання порівняйте дві збірки: «Антологію поезії Першої світової війни» Джона Сілкіна²² та «Жахливий дощ»²³.

Конкретне. Мотив купання у поезії Першої світової війни часто набуває еротичного забарвлення. Марк Ліллі (В. Г. Оден) цитує «Солдатське купання» Р. Д. Грінвея: «Ти сильний і волохатий сержант / Голизна сягає небес...» [You strong and hairy sergeant / Stretched naked to the skies...]. Ту саму назву має чудовий вірш Френка Темплтона Прінса, який вважають чи не найвідомішою поезією Другої світової війни. Як би ви проінтерпретували його в контексті згаданих тут дебатів про воєнну поезію? Вірш вміщено у книжці «Жахливий дощ».

²¹ Bristow, Joseph, *Empire Boys* (Routledge, 1991).

²² Silkin, Jon, ed. *The Penguin Book of First World War Poetry* (Penguin, 1996).

²³ *The Terrible Rain: The War Poets, 1939–1945*, ed. Brian Gardner (Methuen, 1977).

У поезії Першої світової війни часто трапляється гомоеротичність в образах трупів. Знаним віршем на тему трупів у поезії Другої світової війни є «Незабудка» Кіта Дугласа (в антології «Жахливий дощ»). Проаналізуйте відмінності між цим віршем і текстами 1914–1918 рр., як це робить Марк Ліллі.

Приклад гей-лесбійської критики

За приклад гей-лесбійської критики можна взяти розділ «Любовна поезія Першої світової війни» із книжки Марка Ліллі «Чоловіча гомосексуальна література ХХ ст.». З цієї позиції він досліджує поезію Першої світової війни, ґрунтуючи свій аналіз на віршах, зібраних в антології Мартіна Тейлора «Хлопці: Любовна поезія з окопів», а також поглядах, наведених у вступі. Робота починається з роздумів на тему сильних почуттів між чоловіками, які виникають під час війни, та із загального небажання визнавати гомоеротичну складову цих почуттів або навіть більше — відповідних стосунків. Їх відмовляються визнавати, тому що армія під час війни — це особливе втілення чоловічого начала в суспільстві («колективний символ контрольованої мужності й могутності суспільства як такого»²⁴). Звідси й «спротив гетеросексуалів ідеї, що чоловіки, якими вони хотіли б захоплюватися якнайбільше, могли відчувати тілесну любов до інших чоловіків»²⁵. Водночас відсилення до армії пов'язане із наголосом на надмірній молодості солдатів. Так, під час війни у Перській затоці один ура-патріотичний заголовок у британській газеті «Сан» проголошував: «Наші хлопчики розпочинають атаку».

Так само, як обставини війни зближували і викликали сильні почуття, воєнна поезія в той час була своєрідною

²⁴ Taylor, Martin, *Lads: Love Poetry of the Trenches* (new edn, Duckworth & Co., 1998), p. 65.

²⁵ *Ibid.*

територією свободи, на якій ставало можливим напрочуд безпосередньо і відверто виражати почуття між чоловіками (але до Другої світової війни ситуація змінилася). Отже, вияв любові до брата по зброї (хоч і зазвичай мертвого) був частим явищем у поезії Першої світової війни, хоча й важко сказати точно, що саме означає слово «любов» (або про яку саме любов ідеться). Найімовірніше, що вірші оперують значеннями переважно на різних рівнях, і гетеросексуальний читач напевно прочитає цю «любов» просто як горе через втрату друга. Завдяки цьому поезію вільно друкували й поширювали без жодних застережень. Цілком імовірно також, що ці вірші мали багатшарову структуру і для самих авторів, оскільки навряд чи всі вони усвідомлювали свою гомосексуальність. Отож «літературна умовність інколи гранично наближає вираження і братерської любові, і ніжності, і сексуального бажання»²⁶. Якщо уявити чоловічий еквівалент «лесбійського континууму» Едрієнни Річ, особливо у жахливих умовах війни, то варто наголосити, що всі названі вище стани не будуть відокремленими й ізольованими. Ліллі висловлює подібну думку, але в інших термінах, він вважає, що ці три категорії розмиті й взаємопроникні, так що загальне почуття прихильності й фізичної ніжності можна описати як «гомеротичне», тоді як відчуття особливого сексуального бажання можна назвати «гомосексуальним». Це дає змогу говорити про інших, а не тільки про тих, хто був «точно (як Сессун) або майже точно (як Овен) гомосексуалістом»²⁷.

Ліллі зазначає, що у воєнній поезії часто трапляється мотив «одностатевого кохання як вищого від почуття чоловіка до жінки». Один із таких текстів називається «Оминаючи любов жінок», написаний військовим священиком Стаддертом Кеннеді і присвячений звичайному солдатowi (текст англійською див. у додатку 4. — *Перекл.*):

²⁶ Ibid, p. 66.

²⁷ Ibid.

Так, був літній вечір і юне дівча
Торкалось мене плечем,
Та навіть в ту мить я бачив рубіж,
Де хлопці стоять під вогнем.
Її цілунків я прагнув,
Та зимні були вони
Черстві й бліді, як байки старі,
Як камінь могил війни.

Вірш закінчується звертанням до жінок: «Та я знаю любов сильнішу за їхню, / І це — любов мужчин» [But I knows a stronger love than their's, / And that is the love of men]. Цікаво, що чоловіча воєнна поезія часто є надзвичайно відвертою, причому в різних вимірах, наприклад, на рівні фізичних почуттів між чоловіком і жінкою, або ж у визнанні неможливості знайти розраду в релігії, на що слід було б очікувати наприкінці (особливо зважаючи на те, що вірш написаний пастором), якби вірш завершувався словами «І це — любов Бога» [And that is the love of God]; але такі конотації є вкрай рідкісними. Тенденція до подолання кордонів одразу на декількох рівнях слугує підтвердженням того погляду в гей-лесбійських студіях, що порушення сексуальних норм є завжди потенційним знаком ламання будь-яких правил.

Проте цю поезію не можна розглядати як таку, що просто вітає засуджені суспільством форми кохання, оскільки об'єкт її сексуального захоплення зазвичай мертвий (якщо взагалі названий або окреслений). Там, де зустрічається вияв загального замилювання чоловічим тілом, це зазвичай тіло мертвого чоловіка, часто — труп ворога, — настільки часто, що Ліллі виявляє в такій поезії елемент некрофілії. А інколи відверте вираження сексуального бажання пов'язане з некрофільними мотивами, як у вірші «Моє товариство» Герберта Ріда (текст англійською див. у додатку 5. — *Перекл.*):

Мій друг
Лежить на дротах;

Зігнати мусить
Найперше губи
Сточить черва.
А я б його цілував не так
Я би — палкими, гарячими
Губами товариша.

Тож для того, щоб виявити свої гомосексуальні почуття, поет спершу мусить переконатися, що існує бар'єр для їх реалізації, а оскільки ймовірний реципієнт мертвий, немає жодної можливості їх справжнього фізичного втілення. Виняток становлять ті вірші, де чоловік, про якого пишуть, поранений. Тому багато з них доволі криваві, і Ліллі порівнює їх з гомоеротичною поезією про рани та лікарні американського поета періоду Громадянської війни Волта Вітмена. У поезії Першої світової війни рана набуває еротичних конотацій, оскільки уможлиблює чуттєвий еротичний контакт між чоловіками. Війна, таким чином, перетворюється на «безпечну» територію, де зазвичай притлумлені почуття можна виявляти відкрито, хоча винятковість обставин означає водночас і те, що пробуджені почуття відрізняються від таких у звичайному житті. Ліллі наводить інший приклад — футбольного поля, де чоловіки пристрасно цілують та обіймають один одного публічно — поведінка, за яку їх могли б навіть заарештувати на вулиці (у Великобританії).

Отже, для адекватного розуміння цих віршів їх слід розглядати у відповідному контексті. Зрештою, на початку війни навіть сама армія використовувала ці почуття, засновуючи так звані «товариські» полки, куди зараховували переважно чоловіків з одного району. Задум полягав у тому, щоб зіграти на взаємодовірі й відданості, які виникли ще на шкільній лаві, відчутті класової солідарності, локальній ідентичності та прихильності. (Експеримент невдовзі зупинили, коли після атаки або бомбардування цілі місцевості опинялися в глибокому траурі.) Тому, стверджує Ліллі, можна сказати, що ця

поезія була офіційно санкціонована, бо позитивно впливала на бойовий дух. Звичайно, солдатська поезія відразу виходила друком у газетах, поетичних журналах і шкільній періодиці. Тому виражені у ній почуття, а також різні рівні самопізнання і самоомани, за допомогою яких вони виявлені, зрештою «деконструюють» поняття гомосексуаліста як (із гетеросексуального погляду) виразно «Іншого», що має власну стійку й окреслену ідентичність.

Рекомендована література

Abelove, Henry, Barale, Michele Aina and Helperin, David, eds, *Lesbian and Gay Studies Reader* (Routledge, 1993).

Велика й вичерпна антологія. У першій частині другого розділу містить уривок з важливої праці «Епістемологія комірчини». Основні літературознавчі статті, включно з роботою Доллімора про Вайлда і Жіда, можна знайти у сьомій частині «Між рядками». Дванадцята частина (с. 662–665) вміщує безцінний перелік рекомендованої літератури, це найкраща бібліографія з питання до серпня 1992 р.

Bristow, Joseph, ed., *Sexual Sameness: Textual Difference in Lesbian and Gay Writing* (Routledge, 1992).

Вміщує розділи, присвячені літературній репрезентації одностатевого кохання в творах провідних письменників, таких як Форстер, Волт Вітмен і Сильвія Таунсенд Ворнер.

Dollimore, Jonathan, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (Clarendon, 1991).

У третій частині, розділи III–V, розглянуто витoki есенціалізму, про який ішлося в цьому розділі²⁸.

Fuss, Diana, ed., *Inside/Outside: Lesbian Theories, Gay Theories*, (Routledge, 1992).

Я вважаю дуже корисними вступ і перший розділ (які належать Джудіт Батлер), але, крім цього, мало що тут стосується

²⁸ Див: Доллімор Дж. Сексуальне дисидентство. — К.: Основи, 2004.

літератури як такої. У десятому розділі, де розглянуто лесбійський роман Редкліф Голл «Колодязь самотності», насправді йдеться про різні обкладинки видань цієї книжки.

Lilly, Mark, ed., *Lesbian and Gay Writing* (Macmillan, 1990).

П'ятий, шостий і десятий розділи стосуються гей-лесбійської поезії, що дуже приємно, особливо тому, що в цій галузі (як і в більшості сучасних теорій) домінує аналіз прози.

Lilly, Mark, *Gay Men's Literature in the Twentieth Century* (New York University Press, 1993).

Доступна книжка, яка не потребує широкої теоретичної підготовки. Перший розділ пропонує загальний огляд «традиційної» критики гомосексуальних письменників («Гомофобна академічність»), решта стосується провідних авторів, включно з Байроном, Вайльдом, Форстером, поезією Першої світової війни, Теннесі Вільямсом, Джеймсом Болдуїном, Джо Ортоном і Крістофером Ішервудом.

Munt, Sally, ed. *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings* (Harvester, 1992).

Містить корисні загальнотеоретичні есеї, уривки з важливих текстів, як-от чорної лесбійської поетки й теоретика Одрі Лорурд, а також матеріали про лесбійську поп-культуру, лесбійський утопічний роман і лесбійську порнографію.

Palmer, Paulina, *Contemporary Lesbian Writing: Dreams, Desire, Difference* (Open University Press, 1993).

Книжку відкриває розділ, який окреслює ряд теоретичних перспектив, подальші розділи стосуються різних жанрів, зокрема політичних романів, трилерів, комедій та фентезі.

Sedgwick, Eve Kossofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire* (Columbia University Press, 1985).

Ця й наступна книжки відіграли велику роль у становленні теоретичної бази сучасної гей-лесбійської критики.

Sedgwick, Eve Kossofsky, *Epistemology of the Closet* (University of California Press, 1992).

Taylor, Martin, *Lads: Love Poetry of the Trenches* (new edn, Duckworth & Co., 1998).

Антологія поезії, вступ до якої по-новому подає цей масив текстів. Порівняйте вибрані твори та коментарі до них з більш традиційними збірками, такими як «Антологія поезії Першої світової війни» Джона Сілкіна.

Woods, Greg, *A History of Gay Literature* (Yale University Press, 1999).

Дослідження чоловічої гомосексуальної літератури від античності до нашого часу.

Zimmerman, Bonnie, «What has never been: an overview of lesbian feminist criticism», перевидано у: Gayle, Greene and Koppelia, Kahn, eds., *Making a Difference: Feminist Literary Criticism* (Methuen, 1985).

Впливовий огляд лесбійської критики, а також добра вихідна точка для початківців.

Zimmerman, Bonnie, «Lesbians like this and that: some notes on lesbian criticism for the nineties» in Munt, Sally, ed. *New Lesbian Criticism*.

Ще одне дослідження, написане через 10 років після попередньої праці; переосмислює проблеми й ситуації у контексті дев'яностих років.

Марксистська критика

Витоки й основи марксистської критики

Засновниками цього філософського напрямку були німецький філософ Карл Маркс (1818–1883) та німецький соціолог (як його назвали б сьогодні) Фрідріх Енгельс (1820–1895). Маркс був сином адвоката, але більша частина його життя проминула у великій скруті: жив у Великобританії як політичний вигнанець, висланий після 1848 р. — «року революцій». Енгельс виїхав із Німеччини в 1842 р., щоб працювати на текстильній фабриці батька в Манчестері. Вони познайомилися після того, як Маркс прочитав статтю Енгельса в журналі, до якого обидва дописували. Свою економічну теорію вони самі називали «комунізмом», а не «марксизмом», позначивши так своє переконання у перевазі державної, а не приватної, власності на підприємства, транспорт тощо. Настання доби комунізму Маркс і Енгельс проголосили в «Маніфесті комуністичної партії» 1848 р.

Метою марксизму було збудувати безкласове суспільство, засноване на спільній власності на засоби виробництва, розподілові й обміні. Марксизм — *матеріалістична* філософія. Це означає, що вона для пояснення речей не потребує іншого світу або надприродної сили — поза світом навколо нас й поза суспільством, у якому живемо. Вона шукає точних, наукових й логічних пояснень сутності явищ видимого світу. (Підхід, протилежний до *ідеалістичної* філософії, що *справді* вірить в існування духовного світу і запропонувала б,

приміром, релігійне пояснення життя й моральних вчинків). Однак якщо інші філософії просто намагаються зрозуміти світ, марксизм, за славетним висловом Маркса, намагається його змінити. Як стверджує марксизм, прогрес відбувається через боротьбу за владу між різними соціальними класами. Такий погляд на історію як на класову боротьбу (а не як, наприклад, зміну династій чи поступовий рух до досягнення національної окремішності й суверенітету) вважає, що її «рушієм» є змагання за економічні, соціальні й політичні привілеї. Експлуатація одного соціального класу іншим характерна головним чином для новочасного промислового капіталізму, особливо в нічим не обмежених формах ХІХ ст. Результатом такої експлуатації стає *відчуження*, тобто стан, коли робітника «позбавляють кваліфікації» й примушують виконувати фрагментарні повторювані завдання, про суть і мету яких він не має загального уявлення. У попередньому, «доіндустріальному» чи «кустарному», способі виробництва, навпаки, дім і місце роботи були одним цілим, робітник виготовляв річ від початку до кінця й безпосередньо контактував з тим, хто був його потенційним покупцем. Відчужені робітники зазнали *реїфікації* (*оречевлення*). Цей термін використаний у головній праці Маркса — «Капіталі», але не розвинутий у ній. Він позначає те, як, внаслідок домінування капіталістичних інтересів та проблем прибутку й збитків, робітників було позбавлено людської природи і потрактовано як «руки» або «робочу силу», так що, скажімо, наслідки закриття підприємства вимірюють у суто економічних категоріях. Коротше кажучи, люди перетворюються на речі.

Рання марксистська думка, окрім політичного досвіду її засновників, зазнавала різноманітних впливів, серед яких були й праці німецького філософа ХІХ ст. Гегеля (зокрема його розуміння *діалектики*, згідно з якою протилежні сили або ідеї зумовлюють нові стани чи ідеї). Ще одним джерелом інспірації марксизму була соціалістична думка, що виникла у Франції в період Французької революції, а також переосмислення

деяких понять ранньої економічної теорії, зокрема переконання, що дбати про особисті економічні інтереси означає приносити економічну й соціальну користь усьому суспільству (переконання, яке було й залишилося підґрунтям капіталізму).

Найпростіша марксистська модель суспільства розглядає його як таке, що складається з *базис* — матеріальних засобів виробництва, розподілу й обміну — й *надбудови* — «культурного» світу ідей, мистецтва, релігії, закону та ін. Головна ідея марксизму полягає в тому, що надбудова не є «невинною», вона зумовлена (або сформована) сутністю економічної бази. Це уявлення про культуру, відоме як *економічний детермінізм*, є стрижнем усієї марксистської думки.

Марксистська літературна критика: загальна характеристика

Насправді Маркс і Енгельс не створили цілісної теорії літератури. Їхні погляди видаються нестрогими й недогматичними: добре мистецтво завжди має певний ступінь свободи від панівних економічних обставин, навіть якщо ці обставини і є його «визначальними чинниками». Так, у листі до англійської письменниці Маргарет Гаркнесс у квітні 1888 р. Енгельс пише, що «зовсім не звинувачує її в тому, що вона не написала відверто соціалістичного роману... Що прихованіша думка автора, то кращим є твір мистецтва». Як культурним та високоосвіченим німцям, Марксу й Енгельсу було притаманне типове для їхнього класу поклоніння «великому» мистецтву й літературі, і в таких твердженнях стає очевидним намір наголосити на відмінності між мистецтвом і пропагандою.

А проте, марксистська літературна критика вважає, що суспільний клас автора та його головна «ідеологія» (світогляд, цінності, інтуїтивні настанови, напівусвідомлені ідентичності тощо) чинять вирішальний вплив на те, що він пише. Отже, замість того, щоб розглядати письменників як передусім

автономних «натхненних» особистостей, які своїм «генієм» і творчою уявою створюють самобутні й безсмертні твори мистецтва, марксист вважає, що авторів постійно формує соціальне оточення, чого вони самі зазвичай і не помічають. Це справедливо не лише для змісту, а й навіть для *формальних* особливостей літературних творів, які, на перший погляд, можуть і не мати жодного політичного підтексту. Так, відомий британський марксистський критик Террі Іглтон у книжці «Вільям Шекспір» стверджує, що «загальноприйняті визначення та граматичні правила відбивають впорядковану політичну структуру і беруть участь в її утворенні». Так само й Кетрін Белсі — інший відомий британський критик лівого крила — доводить, що *форма* «реалістичного» роману імпліцитно утверджує наявну соціальну структуру, тому що реалізм за своєю природою оперує традиційним баченням, а отже, не здійснює критичного дослідження дійсності, яке проголошує. Поняття «форми» тут охоплює всі традиційні риси роману: хронологічну послідовність подій, формальні початок і кінець, поглиблені психологічні характеристики, вигадливий сюжет і непорушну позицію наратора. Аналогічно й «фрагментарні», «абсурдистські» форми драми та прози таких письменників ХХ ст., як Беккет і Кафка, розглядаються як відповідь на конфлікти й суперечності, успадковані від пізньокапіталістичного суспільства.

Втім, мабуть, справедливим буде твердження, що традиційна марксистська критика тяжіє до широких історичних узагальнень¹. Вона аналізує конфлікти між соціальними класами й зіткнення великих історичних сил, але, на противагу загальному переконанню, рідко розглядає особливості окремих історичних подій і застосовує їх до інтерпретації літературного тексту. Ньютон вважає, що в цьому полягає одна з головних відмінностей між марксистською критикою 1960—1970-х рр. та культурним матеріалізмом і новою

¹ Newton, K. M., ed., *Theory into Practice* (Macmillan, 1992), p. 244.

історичною критикою (розділ 9), які виокремилися в 1980-х, оскільки останні дуже часто працюють із конкретними історичними документами, намагаючись відтворити «душевний стан» певного історичного моменту зі справді археологічним азартом.

«Ленінська» марксистська критика

Значно догматичніша позиція щодо літератури, ніж та, яку обстоювали самі Маркс і Енгельс, була запроваджена офіційним марксистом на державному рівні принаймні до 1960-х рр. У 1920-х, відразу після революції в Росії, ставлення до літератури та інших мистецтв у Радянському Союзі було прогресивним, «експериментальним» та прихильним до модерністичних течій. Внаслідок реакції 1930-х, що охопила все радянське суспільство, держава взяла під прямий контроль літературу й інші види мистецтва так само, як і решту сфер. У 1934 р. на Першому з'їзді радянських письменників було засуджено ліберальні погляди і нав'язано нові принципи творчості, засновані більшою мірою на працях Леніна, ніж Маркса й Енгельса. Ще у 1905 р. Ленін проголосив, що література має стати знаряддя партії. «Література, — писав він, — повинна стати партійною... Література повинна стати складовою частиною організованої, впорядкованої та об'єднаної соціал-демократичної партійної роботи»². Експериментування було фактично заборонене: письменники на кшталт Пруста і Джойса таврувалися як зразки «буржуазного загнивання» (Джойсового «Улісса» на з'їзді 1934 р. названо «купою гною, що кишить червами») — натомість нав'язувався плаский реалізм (знаний як «соціалістичний»). Як вважає Джордж Стайнер, ці умови унеможливили літературу понад

² Див.: *Ленін В. И. Партийная организация и партийная литература* // *Ленін В. И. Полное собрание сочинений*. — Т. 12. — 5-е изд. — М.: Политиздат, 1979. — С. 99–105.

рівень, скажімо, «Хатини дядька Тома». Стайнер розглядає дві основні течії марксистської критики: «енгельсівську» (наголошувала на необхідності свободи мистецтва від прямого політичного детермінізму) та «ленінську» (наполягала на тому, що мистецтво повинне цілком присвятити себе політичним цілям лівих)³.

Прибічники комуністичних ідей за кордоном теж намагалися дотримуватися «московської лінії» в тих питаннях, де існувала офіційна політика партії. Звідси й міжнародний вплив «ленінських» поглядів, які кристалізувалися на з'їзді 1934 р. Отже, те, що потім назвали «вulgарним марксизмом» 1930-х рр., зводилося до утвердження прямих причинно-наслідкових зв'язків між економікою і літературою та «ув'язнення» письменників у прокрустовому ложі інтелектуальних можливостей їхнього суспільно-класового стану. Як приклад такої грубої марксистської критики часто наводять працю Крістофера Кодвелла «Ілюзія і дійсність» (написана у 1930 р., опублікована у 1946 р.). Підхід Кодвелла водночас і дуже загальний — у тому сенсі, що він рідко вдається до докладного текстуального аналізу досліджуваних текстів, — і дуже індивідуальний, адже будь-яку рису письменника він пов'язує з його соціальним статусом. Тож розглядаючи поетів вікторіанської доби (див. уривок у Ньютоновій «Теорії літератури ХХ ст.»), Кодвелл зазначає, що «словнику [Браунінга. — *Авт.*] притаманне туманне багатослів'я, яке відображає нещирість його думки при обговоренні реальних проблем сучасності». Звідси: особливий словник — безпосередньо вказує на те, що письменники середнього класу ухиляються від болючих суспільних проблем. Кожен поет обирає власний спосіб втечі від реальності: Теннісон занурюється в Кітсовий світ марень, Браунінг постійно пише про італійське середньовіччя:

³ Наведена дискусія про погляди Енгельса й Леніна запозичена з розділу «Марксизм та літературна критика» книжки: Steiner, George, *Language and Silence*, pp. 271–290.

Для Теннісона — це Кітсів світ романтики, для Браунінга — італійська весна: обидва звертаються до минулого, намагаючись утекти від суперечностей класу, до якого говорять⁴.

У підсумку такий підхід перетворює літературу на «словесні укуси», що можуть бути використані в політичній суперечці.

«Енгельсівська» марксистська критика

Тим часом, починаючи від 1930-х рр., чи то в еміграції, чи то приховано або підпільно, набули поширення різні види «енгельсівської» марксистської критики (як її назвав Стайнер). На 1920-х рр. припадає діяльність групи, званої сьогодні як російські формалісти. Пізніше вона була розпущена партією, оскільки не стала суто марксистською за духом. Серед найвідоміших членів групи — Віктор Шкловський, Борис Томашевський та Борис Ейхенбаум, окремі статті яких представлені у праці «Російська формалістична критика: чотири есеї»⁵. Їхні головні ідеї: вимога уважного формального аналізу літератури (звідси й назва); твердження, що мова літератури має власні характерні механізми й прийоми, а не є лише різновидом звичайної мови; ідея «деавтоматизації», або ж «очуднення», Віктора Шкловського (розвинута в статті «Мистецтво як прийом»⁶), яка полягає в тому, що однією з головних функцій літературної мови є перетворення знайомого слова на нове для нас, наче ми чуємо його вперше, а отже, перевідкриття слова. Ще одна ключова думка формалістів — це здійснене Томашевським розрізнення фабули і сюжету, де перша є справжнім (хоч і уявним) перебігом подій, а другий — мистецькою

⁴ Newton, p. 87.

⁵ Lemon, Lee T., Reis, Marion J., eds, *Russian Formalist Criticism: Four essays* (University of Nebraska Press, 1965).

⁶ Див.: Шкловский В. Б. Искусство как прием // Гамбургский счет. — М., 1990. — С. 58–72.

репрезентацією цих подій, у якій, з метою посилення впливу літературного твору, можуть відбуватися зміна послідовності, суміщення, повторення тощо⁷. Так само, як і з поняттям деавтоматизації, тут наголошено різницю між реальністю як такою та її мовною репрезентацією в літературному творі, щоб спростувати припущення, що література просто віддзеркалює дійсність. Пізніше, на початку 1950-х та в 1960-х рр., формалістичними ідеями зацікавилися структуралісти, їм імпонував наголос на відмінності мови й реальності та розгляд літератури як низки прийомів і структур.

Дехто із близьких до формалістів дослідників, як-от Михайло Бахтін, залишилися в Росії, але інші були змушені емігрувати й продовжили свою роботу за кордоном, де підготували ґрунт для нових паростків марксистської критики, які проросли у 1960-х рр. У вигнанні був і лінгвіст Роман Jakobson (1896–1982), котрий продовжив свою роботу в Празі, заснувавши Празький лінгвістичний гурток, членом якого був також Рене Веллек. Веллек, як і Jakobson, незадовго до початку війни переїхав до США, де вплинув на течію, відому як «Нова критика», що засвоїла низку ідей російського формалізму, зокрема настанову на необхідності уважного формального аналізу літературного тексту та розуміння літературної мови як посередника, що має особливі властивості, які відрізняють її від повсякденної мови.

Вплив російських формалістів поширився також на Німеччину, зокрема на Франкфуртську школу марксистської естетики. Її засновано у 1923 р. як політичну дослідницьку інституцію при Франкфуртському університеті. Члени цієї школи намагалися поєднати у своїй критиці Фройда, Маркса та деякі ідеї формалізму. Найвідоміші представники школи: Вальтер Беньямін, котрий покінчив життя самогубством у 1940 році, рятуючись від нацистів, Герберт Маркузе,

⁷ Див. розділ «Фабула і сюжет» у праці: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 1996 (1999). — 334 с.

під сильним впливом якого перебували радикальні течії 1960-х рр., і Теодор Адорно. Змушений був рятуватися втечею з Німеччини також драматург Бертольд Брехт — ще один опонент примітивної доктрини соціалістичного реалізму. Його ідея «ефекту відчуження» в драмі полягає у застосуванні таких механізмів, які спонукають аудиторію зрозуміти, що побачене на сцені є фікційним літературним образом, а не реальним життям. Наприклад, упродовж усієї п'єси в кутку сцени може сидіти режисер, який стежить за сценарієм драми (як у Брехтовій п'єсі «Галілей»). Цей механізм тісно пов'язаний із формалістським поняттям деавтоматизації, оскільки, знову ж таки, він наголошує на межі або «відступі» між літературою і мовою.

Сучасність: вплив Альтюссера

Найновіша марксистська думка у сфері літературознавства зазнала впливу французького марксиста Луї Альтюссера (1918–1990), значення внеску якого стане зрозумілим, коли ми окреслимо декотрі його ключові терміни й поняття. Одне з них — запозичене у Фрейда поняття *наддетермінізм* — позначає результат, що є наслідком сукупності причин, тобто взаємодії кількох, а не одного фактора (у даному разі економічного). Ідея сукупності та взаємодії причин спрямована на спростування спрощеного розуміння прямо пропорційної залежності між базою і надбудовою. Сюди ж належить поняття *відносної автономності*, яке показує, що, попри зв'язки між культурою та економікою, мистецтво є до певної міри незалежним від економічних сил. Це поняття також має на меті підірвати спрощене розуміння надбудови як повністю визначеної економічною базою.

Ключовий термін Альтюссера, як і всього марксизму, — *ідеологія*. Це широке поняття має різні дефініції у межах самого марксизму. Альтюссер визначає його так (подаю за Голдстейном):

Ідеологія — це система (що посідає власну логіку та належну строгість) репрезентацій (образів, міфів, ідей або понять, відповідно до ситуації), яка лежить в основі даного суспільства та відіграє історичну роль⁸.

Скоротивши це до «системи уявлень в основі даного суспільства», ми отримаємо коротке визначення, згідно з яким культура (включно з літературою) є головним джерелом цінностей, що підтримують стабільність будь-якого з суспільств. Такі цінності й настанови є зазвичай імпліцитними, часто невідомими, але охоплюють усі артефакти й загалом культуру певного часу. Отже, це визначення також відходить і від грубої моделі бази/надбудови, де перша визначає сутність другої. Тепер, стверджує Голдстейн, «економічна інфраструктура ще впливає на ідеологічні практики, але тільки в „останній інстанції“»⁹.

Децентрація — це ключове поняття Альтюссера, що позначає структури, які не мають сутності, стрижня або центру. Знову ж таки, частково це спосіб спростувати уявлення, ніби економічна база — це сутність суспільства, а надбудова — просто її вторинне відображення. Поняття децентрації передбачає, що не існує жодної всезагальної єдності: мистецтво має відносну автономію і визначається економічним рівнем лише «в останній інстанції». Ці «енгельсівські» твердження не відмінюють повністю марксистської тенденції ув'язнювати мистецтво в межах економіки, але вони справді відпускають літературу, так би мовити, під заставу й допускають високий рівень насущної свободи.

Альтюссер робить важливе розрізнення між тим, що можна назвати державною владою, і державним контролем. Державну владу здійснюють так звані *репресивні структури*, сюди належать такі інституції, як суди, в'язниці, поліція

⁸ Philip Goldstein, *The Politics of Literary Theory: An Introduction into Marxism Criticism* (Florida State University Press, 1990), p. 23.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

й армія, які, зрештою, застосовують зовнішню силу. Проте держава реалізує свою владу також і більш завуальовано, нібито захищаючи внутрішню злагоду в суспільстві й використовуючи те, що Альтюссер називає *ідеологічними структурами чи державним ідеологічним апаратом*. Сюди належать такі інституції, як політичні партії, школи, засоби масової інформації, церква, родина й мистецтво (включно з літературою), які нав'язують ідеологію — низку ідей та позицій, що відповідають інтересам держави й політичного устрою. Отже, нам насправді нав'язують те, що ми, як нам здається, вільно вибираємо.

Це альтюссерівське розрізнення тісно пов'язане з поняттям *гегемонії*, яке набуло великого значення завдяки італійському марксисту Антоніо Грамші (1891–1934). Грамші протиставляє *владарювання* — прямий політичний контроль, що у разі потреби застосовує силу, та *гегемонію*, яка, за визначенням Реймонда Вільямса, є «цілим життєвим соціальним процесом, що практично створений особливими й найвпливовішими значеннями, цінностями, переконаннями того типу, які можна узагальнити як „світосприйняття“ або „класовий світогляд“»¹⁰. Вільямс пов'язує гегемонію з культурою загалом та ідеологією зокрема. Гегемонія постає як внутрішня форма соціального контролю. Вона перетворює певні погляди на «природні», невидимі, так що вони уже не виглядають як особливі погляди, а сприймаються просто як «порядок речей».

«Прийоми», за допомогою яких нас спонукають відчувати, що ми вибираємо, коли насправді у нас немає вибору, Альтюссер називає *інтерпеляцією*. Завдяки цим хитрощам, стверджує він, і процвітає капіталізм: він примушує нас *відчувати* свободу волі («Ви можете вибрати той колір, який забажаєте...»), тоді як насправді нав'язує речі («...за умови, що він чорний»). Так і демократія примушує нас відчувати, що ми

¹⁰ Williams, *Marxism and Literature* (Oxford University Press, 1977), p. 101.

вибираємо уряд, який керує країною, в той час як на практиці відмінності між політичними партіями, що будь-коли були при владі, значно менші, ніж риторичні провалля між ними. Інтерпеляція — це альтюссерівський термін на позначення способу заохотити індивіда вважати себе цілком вільним і незалежним від соціальних сил. Він пояснює, як діють ті структури контролю, що не застосовують зовнішньої сили, та як продовжують існувати соціальні інститути, у яких багатство і влада зосереджені в руках меншості.

Головне досягнення концепції Альтюссера полягає в тому, що вона значно тонше розкриває принципи функціонування суспільства, аніж традиційний марксизм. Замість сили, що має одне-єдине джерело, існує згода, забезпечена багатьма різними чинниками, і виявляється, що ідеологічна влада врешті-решт має більше значення, ніж влада фізична. Таким чином, література постає як важлива сама по собі, а не просто як безпомічне і пасивне відображення економічної бази, де й кипить життя суспільства. Причина популярності Альтюссера серед сучасної марксистської критики криється в тому, що він пропонує альтернативу грубої моделі бази/надбудови, не відходячи при цьому від марксистської перспективи. Його погляди можна було б назвати ревізіоністськими щодо марксизму: вони переосмислюють і переформулюють основні поняття й уявлення цього вчення в більш м'якій і гнучкій формі. Це не означає автоматично, що Альтюссер був загалом ліберальним мислителем. Навіть навпаки, він був надзвичайно догматичним, і прихильники лівої ідеї часто критикували його за пропагування «теорії» як окремої царини понад досвідом, практикою та активністю (див., зокрема, «Убогість теорії» британського історика-марксиста Е. П. Томпсона). Однак, Альтюссер запровадив поняття й концепції саме тоді, коли вони були потрібними, — у бурхливій 60-ті, розхитавши монолітну споруду марксизму, що зробило її більш прийнятною для радикалів цього часу. Без такого «розхитування» марксизм міг потрапити під загрозу широкого заперечення

як одна з багатьох зашкарублених традиційних форм мислення, які тогочасна «контркультура» різко відкидала.

Від 1970-х рр. найвідомішим марксистським критиком є Террі Іглтон, погляди якого сформувалися на перетині багатьох ідей, зокрема й Альтюссерових. Засади марксистської критики суперечать головним постулатам постструктуралізму й постмодернізму, складний процес взаємодії між якими відображали найвідоміші марксистські праці 1980–1990-х рр. Марксистисти також традиційно критикують психоаналітичне пояснення людської поведінки, стверджуючи, що психоаналіз в основі своїй хибний, тому що розглядає людину поза тими соціальними структурами, в яких вона існує. Американський критик-марксист Фредрік Джеймсон у книжці «Політичне неусвідомлене: наратив як соціальний символічний акт» (1981 р.) спробував примирити ці підходи. По суті, Джеймсон пропонує політичне розширення таких основних психоаналітичних понять, як «несвідоме» й «витіснення». На його думку, література часто намагається *витіснити* історичну правду, але за допомогою аналізу можна виявити ідеологію, що лежить в її основі (тобто її несвідоме). Знайомство з Іглтоном, Джеймсоном, як, зрештою, з усією цією полемікою, слід розпочати з есею Джеймсона «Політика теорії: ідеологічні погляди у постмодерністичних дискусіях»¹¹ та дослідження Іглтона «Капіталізм, модернізм і постмодернізм»¹².

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Загальне. Основний принцип марксистської критики — твердження, що літературу визначають соціальні й політичні умо-

¹¹ Jameson, Fredric, "The politics of theory: Ideological positions in the postmodernism debate" in Lodge, David, *Modern Criticism and Theory: A Reader* (Longman, 2nd edn, 1999).

¹² Eagleton, Terry, "Capitalism, Modernism and Postmodernism" in Lodge, *Modern Criticism*.

ви, в яких вона існує, — можна беззастережно прийняти як самоочевидну річ.

Проблема полягає в тому, якою мірою література детермінована соціальними й політичними обставинами. Що вам більше пасує: прийняти «детерміністську» позицію й довести, що література є пасивним відображенням соціально-економічних сил, чи дотримуватися більш «ліберальної» лінії й розглядати соціально-економічний вплив як непрямий і м'який?

Найскладнішим для вас буде показати дію економічного чинника в конкретному літературному тексті (незалежно від того, оберете ви «жорсткий» чи «м'який» варіант). Як саме в літературному творі виглядає безпосередній чи опосередкований вплив соціально-економічних чинників?

Конкретне. Ці питання складно зрозуміти абстрактно, і тому їх краще розглядати на конкретному прикладі. Отже, яка з ліній — «детерміністська» чи «ліберальна» — представлена в наведеному нижче прикладі? У чому це виявляється? У чому саме критика відчитує соціально-економічний вплив — у змісті п'єси, персонажах чи в самій літературній формі? Який це вплив?

Що роблять марксистські критики

1. Вони розмежовують «експліцитний» (видимий або поверхневий) та «імпліцитний» (латентний чи прихований) зміст літературного твору, як це роблять і психоаналітичні критики, а потім пов'язують *прихований* зміст з основними марксистськими поняттями, як-от класова боротьба або суспільний прогрес на різних історичних етапах, наприклад, перехід від феодалізму до індустріального капіталізму. Так, колізії «Короля Ліра» постають «насправді» як конфлікт класових інтересів між новим (буржуазія) та старим (феодалі) класами.

2. Другий метод, який використовує марксистська критика, полягає в інтерпретації твору в контексті соціального становища автора. При цьому марксистські критики (знову ж таки, як і психоаналітичні) виходять з того, що письменник до кінця не усвідомлює, що саме він говорить або відображає в тексті.
3. Третій марксистський метод — це дослідження літературних жанрів крізь призму суспільно-історичного періоду, який їх «породив». Наприклад, Айен Вотт у «Походженні роману» пов'язує виникнення цього жанру у XVIII ст. із появою і поширенням середнього класу, який саме тоді й формується. Роман «промовляє» від імені цього суспільного класу так само, як, приміром, трагедія промовляла від імені монархії та аристократії, а балада — сільського та містечкового «робітничого класу».
4. Четвертий марксистський метод має на меті встановити зв'язок між літературним твором та соціальною атмосферою тої доби, коли його «споживають», цю стратегію застосовують здебільшого у пізньому марксизмі, відомому як культурний матеріалізм (див. розділ 9, с. 216–225).
5. П'ятий марксистський метод — це «політизація літературної форми», тобто твердження, що літературні форми як такі визначені політичними обставинами. Наприклад, на думку деяких критиків, літературний реалізм несе в собі внутрішню легалізацію консервативних соціальних структур, тоді як для інших складність форми й змісту сонета, а також п'ятистопний ямб — це відображення соціальної стабільності, етикету й порядку.

Приклад марксистської критики

Як приклад марксистської критики розглянемо п'ятий розділ «Марксистського дослідження комедій Шекспіра» (1979 р.) Еліота Крігера, що аналізує «Дванадцять ніч». Підхід Крігера є прикладом першого із п'яти вищезазначених марксистських методів. У п'єсі йдеться про кохання герцога Орсіно та леді

Олівії. Він активно й наполегливо виявляє свої почуття, але вона спершу відкидає його любов через траур за померлим батьком. Олівія закохується у Віолу — перевдягнуу чоловіком на ім'я Цезаріо молоду аристократку, яка удає служника й посередника Орсіно. В Олівію, своєю чергою, закоханий управитель її дому — серйозний і педантичний Мальволіо, якого обдурив дядько дівчини сер Тобі Белч, переконавши, що його почуття взаємні.

Есей Крігера розпочинається із цитати найбільш поширеної критичної оцінки п'єси, згідно з якою твір демонструє різні крайнощі потурання слабкостям (а саме: фантазії Орсіно про романтичне кохання і нестриманості фізичних потягів Тобі Белча) і протиставляє їх надмірній аскетичності й униканню задоволь, які втілює Мальволіо. Вважається, що «мораль» п'єси — показати: врівноваженість і уникання крайнощів є найкращим шляхом до самореалізації людини. Крігер зазначає, що цей погляд ігнорує питання класу: коли наприкінці «порядок» відновлено, герої-аристократи не відчують на собі жодних негативних наслідків, натомість доля Мальволіо значно суворіша, хоча його егоїзм відрізняється від явно нарцисистичних закоханостей Орсіно й Олівії та себелюбного гультайства сера Тобі тільки тим, що етикет забороняє особі його рангу «дозволяти собі зайве»¹³. Таким чином, «лише привілейований клас має право на мораль потурання». І справді, за визначенням «представники правлячого класу віднаходять свою ідентичність через надмірне потурання власним примхам» (с. 100).

Кожен із аристократів, продовжує Крігер, має власний «інший світ». Для сера Тобі це — позбутися будь-яких обмежень за допомогою пиятики, оскільки він «примушує інших піклуватися про нього, використовуючи безпомічність стану сп'яніння й нехтуючи часом, щоб уникнути необхідності

¹³ Тут і далі до кінця розділу цит. за: Krieger, Eliot, *A Marxist Study of Shakespeare's Comedies* (Macmillan, 1979).

підкуватися про інших» (с. 102). Так само й Олівія відгороджується від потреб інших, цілком поринаючи у світ своєї втрати, а Орсіно — у повністю суб'єктивний світ любовного захоплення, в якому все перетворюється на «доповнення й супровід психологічного стану герцога» (с. 104). У цих «приватизованих» «інших світах» кожен є «сам собі королем» (с. 103), а не частиною громади. Віола також намагається втекти в один із таких світів, але хоча вона насправді й аристократка, маска, яку вона вдягає, тимчасово позбавляє її аристократичного статусу («Я служитиму цьому герцогу»), і тому вона перетворюється на «об'єкт у „приватних світах“ Орсіно, Олівії та сера Тобі» (с. 107), стає тим, кого можна використовувати й ким можна маніпулювати.

Головну роль у світі прислуги відіграють «прагнення»: новий служник Цезаріо/Віола усуває Валентина й Куріо з їхніх упривілейованих позицій при герцогу Орсіно, а в маєтку Олівії точиться постійна боротьба між Марією (ще одна служниця) та Мальволіо за краще місце. Обоє, фактично, прагнуть стати членами родини, чого Марія зрештою досягає, одружуючись із сером Тобі в нагороду за те, що безжально принижувала Мальволіо. Тому Крігер вважає її показовим елементом п'єси:

Марію важко назвати протобуржуазною, оскільки її прагнення радше підтримують й утверджують, а не підривають привілейований статус аристократії. Проте завдяки її здатності вирізняти своє «я» із власного соціального становища, виражати себе поза усталеним порядком і своїми силами добиватися підвищення соціального рівня, тільки Марія в «Дванадцятій ночі» є втіленням буржуазних та пуританських принципів незалежності, змагання та зв'язку між статусом і заслугами (с. 121).

Мальволіо, навпаки, якнайменше символізує зміни соціального ладу. Він найбільше виявляє пієтет перед інститутом аристократії, а обставини, які, на його думку, наблизили його до аристократії, Мальволіо пов'язує із «долею» та «зірками».

Таким чином, доля у п'єсі постає як сила на зразок «природи», яка часто стає виправданням або підставою успадкованих аристократичних привілеїв. Отже, для марксистської критики п'єса демонструє прірву, що існує між господарями та їхніми слугами, і виявляє особливості світогляду, характерні для кожного класу. Марксистським у цьому есеї є те, як поняття суспільного класу застосовується для тлумачення п'єси. У цьому полягає своєрідність його «прориву» на тлі численних інтерпретацій «Дванадцятої ночі», оскільки в такому ракурсі п'єсу ще ніхто не розглядав. Крігер насправді дуже мало говорить про особливості конкретного історичного часу, коли п'єса була написана, його тонке й оригінальне прочитання розгортається із загального поняття конфлікту суспільних класів, класових привілеїв і бажань, які сьогодні можна було б назвати соціальною мобільністю.

Рекомендована література

Dowling, William C., *Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to The Political Unconscious* (Methuen, 1994).

«Вступ», що вводить у контекст Джеймсонового «політичного несвідомого». Блискуча й лаконічна праця; справді найкращий вихідний пункт для ознайомлення із сучасною марксистською думкою та її трансформаціями, здійсненими Дерріда, Лаканом і постмодернізмом.

Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Criticism* (Routledge, 1976).
Короткий, проте вичерпний вступ.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic* (Blackwell, 1990).
Представляє найновіші зацікавлення Іглтона.

Goldstein, Philip, *The Politics of Literary Theory: An Introduction to Marxist Criticism* (Florida State University Press, 1990).

Корисна в окремих питаннях, зокрема: Франкфуртська школа — с. 17–21, постструктуралістський марксизм — с. 22–28, Террі Іглтон — с. 59–65, Альтюссер, Дерріда, Фуко — с. 164–174.

Howard, Jean E., and Shershow, Scott Cutler, *Marxist Shakespeares* (Routledge, 2000).

Дуже корисна книжка із серії «Акценти на Шекспірі», започаткованої Теренсом Гоксом, яка продовжує місію метьюєнівських «Нових акцентів» щодо наближення літературної теорії до літературного тексту.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Cornell University Press, 1981).

Ключовий текст Джеймсона, але, безперечно, важкий для розуміння. Спершу корисно було б прочитати книжку Вільяма С. Доулінга (див. вище).

Krieger, Eliot, *A Marxist Study of Shakespeare's Comedies* (Macmillan, 1979).

«Прикладна» марксистська критика.

Mulhern, Francis, ed. *Contemporary Marxist Literary Criticism* (Longman, 1992).

Змістовний і вичерпний вступ, деякі головні тексти.

Prawer, S. S., *Karl Marx and World Literature* (Oxford University Press, 1978).

Детальний розгляд та аналіз того, «що Маркс сказав про літературу в різні періоди свого життя».

'Ruis', *Marx for Beginners* (Writers & Readers Cooperative/Unwin Paperbacks, 1976/1986).

«Документальний комікс», який підсумовує марксистські ідеї у формі коміксу. Добрий початок для тих, хто зовсім не знайомий із марксистськими концепціями.

Williams, Raymond, *Marxism and Literature* (Oxford University Press, 1977).

Корисна для розуміння головних понять Маркса (у Вільямсовій переробці). Див.: 1.4. Ідеологія, 2.1. База і надбудова, 2.6. Гегемонія, 2.8. Домінантні, залишкові та новопосталі культурні формації, 2.9. Структури почуттів.

Новий історизм і культурний матеріалізм

Новий історизм

Термін «новий історизм» належить американському критику Стівену Грінблатту, чия книжка «Формування „я“ в епоху Ренесансу: від Мора до Шекспіра»¹ (1980 р.) зазвичай вважають його початком. Проте відповідні тенденції можна простежити уже в працях різних критиків 1970-х рр., прикладом чого є «Трагедія держави: дослідження яacobінської драми» Джуліуса Волтера Лівера². Ця невелика епохальна книжка кинула виклик консервативній критиці яacobінського театру, набагато тісніше пов'язавши її з політичними подіями доби, аніж це робила попередня критична традиція.

Щоб дати визначення нового історизму, достатньо просто сказати, що він ґрунтується на *паралельному* читанні літературних і нелітературних текстів, які зазвичай належать до одного історичного періоду. Це означає, що новий історизм відмовляється (принаймні офіційно) «надавати перевагу» літературному тексту. Замість літературної «авансцени» та історичних «декорацій» він пропонує й практикує метод, за яким літературні й нелітературні тексти, що постійно допитують

¹ Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespear* (The University of Chicago Press, 1980).

² Lever, J. W., *The Tragedy of State: A Study of Jacobean Drama* (Methuen, 1971). Перевидано в 1987 р. зі вступом Джонатана Доллімора.

і доповнюють один одного, є рівнозначними. Про таку «рівнозначність» йдеться у запропонованому американським критиком Луї Монрозом визначенні нового історизму: він визначає його як спільну цікавість до «текстуальності історії та історичності текстів». Це передбачає, за Грінблаттом, «посилене бажання відчитати *всі* текстуальні сліди минулого — з такою ж увагою, яка традиційно приділялася лише літературними текстами». Отже, новий історизм, як і передбачає його назва, є парадоксальним (а для декого, можливо, і скандальним): це підхід до літератури, який не надає переваги літературному (хоча згодом ми переконаємося, що таке твердження потребує певних змін і уточнень).

Головний метод нового історизму полягає в «обрамленні» літературного твору нелітературним текстом. Так, найбільшим відкриттям Грінблатта у літературознавстві було порівняння п'єс доби Відродження із «жахливою колоніальною політикою провідних країн Європи того часу»³. Він звертає увагу на «маргіналізацію й дегуманізацію Інших» (Грейді), зазвичай починаючи дослідження з аналізу історичних документів того часу, які певним чином суголосні змістові п'єси. Грінблатт звертається до відповідних історичних документів як до «курйозних випадків», його праця, типова для нового історизму, замість звичного академічного огляду попередніх інтерпретацій п'єси починається з яскравого драматичного епізоду, так само, як і, приміром, стаття Луї Монроза (яку ми розглянемо нижче): «Я хотів би розповісти тут про один сон епохи королеви Єлизавети, не Шекспіровий „Сон літньої ночі“, а той, що наснився Саймонові Форману⁴ 23 січня 1597 р.». Такі драматичні епізоди, які відкривають

³ Grady, Hugh, *The Modernist Shakespeare* (Oxford University Press, new edn, 1994).

⁴ Саймон Форман (1552–1611) — відомий лондонський окультист, лікар-астролог, сучасник Шекспіра. Лишив по собі корпус манускриптів найрізноманітнішої тематики, що стали важливим джерелом для сучасних істориків повсякденності (*прим. ред.*).

більшість досліджень, часто точно датовані й локалізовані, а тому нагадують документальні свідчення очевидців, справляючи враження радше пережитого досвіду, ніж «історії». Оскільки ж історичні документи розглядаються не як щось другорядне, тло, а як самоцінний об'єкт аналізу, то їх, мабуть, слід називати «співтекстом», а не «контекстом». Текст і співтекст трактуються як відображення одного історичного «моменту» й відповідно інтерпретуються. Цей підхід добре описали Річард Вілсон і Річард Даттон у вступі до їхнього збірника «Новий історизм і ренесансна драма»:

Якщо [раніше] критика містифікувала Шекспіра як втілення розмовної англійської, то він [новий історизм. — *Авт.*] виявляє, що п'єси драматурга вписані в інші *писемні тексти*, як-от кримінальні, медичні й адміністративні документи. Прочитані крізь призму цього архівного матеріалу, вони поставали уже не як відображення гармонії, а як документи пуританських нападок на карнавал, поширення рабства, піднесення патріархальності, цькування аномальності й гуркіт тюремних воріт у добу, яку Фуко назвав «епохою ув'язнень на світанку карцерного суспільства»⁵.

Тут стисло виражено специфіку й завдання нового історизму, а настанова на інтерпретацію літератури «крізь призму архівного матеріалу» яскраво свідчить про герметичність методу.

Новий і старий історизм — деякі відмінності

Коли ми говоримо, що новий історизм ґрунтується на паралельному вивченні літературних і нелітературних текстів, то слово «паралельне» вказує на сутнісну різницю між цим та попередніми підходами до літератури, які зверталися до історичних фактів. Попередні підходи робили ієрархічне розрізнення

⁵ Wilson, Richard, and Dutton, Richard, eds, *New Historicism and Renaissance Drama*, Longman, 1992, p. 8.

між літературним текстом, який сам по собі мав цінність, був «коштовністю», та історичною «оправою», що відіграла роль тла і за визначенням посідала меншу вартість.

Практика «зрівняння у правах» літературного і нелітературного матеріалу є першою й основною відмінністю між «новим» і «старим» історизмом. Як зразок «старого» історизму можна назвати «Єлизаветинську картину світу» (1943 р.) й «Історичні п'єси Шекспіра» (1944 р.) Ю. М. В. Тейяра — книжки, противагою до яких часто вважає себе новий історизм. У цих працях описано низку консервативних настанов і уявлень (щодо суспільства, Бога, створеного ним Всесвіту тощо), які автор вважав типовими для єлизаветинського світогляду, що знайшли своє відображення у п'єсах Шекспіра. «Традиційному» підходу до Шекспіра (аж до 1970-х) було притаманне поєднання такого історичного обрамлення, методики «повільного читання» та аналізу «образної системи».

Друга важлива відмінність між старим і новим історизмом криється у слові «архівний» (у наведеному вище виразі «архівний матеріал»), позаяк це слово означає, що він є саме історизмом, а не історією. Тобто його цікавить історія в тому вигляді, як вона представлена й зафіксована в писемних документах, або ж історія-як-текст. Історичні події як такі безповоротно втрачені. В основі цього погляду — поширена в літературознавстві славнозвісна теза, що неможливо відновити або відтворити справжні думки, почуття й наміри письменника, тому замість реальної живої людини ми маємо справу з літературним текстом. Фактично, на зміну світові минулого приходять слово минулого. Оскільки, відповідно до постулатів нового історизму, події та позиції минулого існують тепер лише як письмо, то є всі підстави застосовувати до них техніку повільного читання, яку раніше використовували тільки для аналізу літературних текстів.

Уявлення про текстуальність минулого пов'язане також із впливом деконструкції. Новий історизм приймає погляд Дерріда, що не існує нічого поза текстом, трактуючи це в той

спосіб, що минуле доступне нам лише в текстуалізованій формі: воно зазнає «потрійної обробки»: спершу — ідеологією, світоглядом чи дискурсивними практиками власного часу, потім — нашими власними, і нарешті — системним викривленням [distorting web] самої мови. Тому все, що представлено в тексті, зазнає трансформації. Дослідження нового історизму й самі завжди створюють ще один варіант, ще одну деформацію минулого, позаяк внаслідок зіставлення п'єси чи поезії з історичним документом постає нова сутність. У такому разі закиди, що обрані документи можуть «не стосуватися» п'єси, не мають підстав, оскільки суть не в тому, щоб відтворити минуле таким, яким воно насправді було, а в тому, щоб, перепрочитуючи його, створити нову реальність.

Новий історизм і Фуко

Новий історизм рішуче виступає проти владних систем, він завжди перебуває на боці ліберальних ідей особистої свободи та толерації всіх форм іншості й «аномальності». Водночас він часто скептично ставиться до здатності цих ідей чинити опір тискові влади репресивної держави, постійно викриваючи її безцеремонне втручання в найбільш інтимні сфери особистого життя. Ця ідея всесильної і всевидячої держави належить постструктуралістському історикові культури Мішелю Фуко, який представляє державу як інститут «паноптичного» (тобто «всевидячого») нагляду. Паноптикум — це план круглої в'язниці, розроблений утилітаристом XVIII ст. Єремією Бентамом. Вона складалася з кількох рядів камер, розміщених у декілька ярусів, для нагляду за якими достатньо було лише одого наглядача, що стояв у центрі кола. Паноптична держава, однак, здійснює свій нагляд не за допомогою фізичної сили й залякування, а через владу «дискурсивних практик» (у термінах Фуко «дискурсивний» — це прикметник, що походить від іменника «дискурс»), яка поширює свою ідеологію на всі сфери життя суспільства й особистості.

Дискурс — це не лише спосіб мовлення чи письма, це ціла «ментальність» та ідеологія, яка охоплює всіх членів суспільства. Він не є єдиним і монолітним: завжди існує множина дискурсів — так що функціонування владних структур, скажімо, в окремій родині настільки ж важливе, як і на рівні державного життя. Тому спротив щодо них може вилитися в боротьбу за зміну як сексуальної, так і, наприклад, партійної політики. Отже, сфера особистого стає відкритою до політичної дії в той спосіб, який міг би викликати неабияке зацікавлення феміністичної критики. У цьому можна вбачати підґрунтя для політичного оптимізму. З іншого боку, якщо політична влада охоплює стільки сфер, то можливість фундаментальних змін і перетворень виявляється доволі примарною.

Загалом же новий історизм наголошує на всеохопності такого «контролю думки», тобто «аномальне» мислення може бути буквально «немислимим» (або *лише* мислимим), так що держава трактується як монолітна структура і зміни стають майже неможливими. Фуко у своїх працях розглядає інституції, які сприяють реалізації цієї влади: система державного покарання, в'язниці, лікарні та правовий статус сексуальності. Його розрізнення між «репресивними структурами» та «ідеологічними структурами» менш жорстке, ніж у Альтюссера (див. розділ 8). Проте існує подібність між «гегемонією» Грамші (див. розділ 8), «інтерпеляцією» Альтюссера (див. розділ 8) та «дискурсивними практиками» Фуко, оскільки ці поняття описують, як владу підтримують позбавлені влади, відтак її не потрібно постійно нав'язувати зовні.

Слід додати, що новий історизм, попри наголос на слові «історизм», насправді становить собою значне розширення царини літературознавства, оскільки він застосовує літературно-критичний метод «повільного читання» до нелітературних текстів. Історичні документи рідко розглядають повністю, натомість вибирають уривок, який докладно аналізують. (Контекстуалізація документа зазвичай мінімальна, частково вона є лише письменницьким прийомом, який вико-

ристовують для того, щоби посилити його вплив.) Крім того, новий історизм майже не звертає уваги на попередні дослідження того самого тексту, так, ніби виникнення цього підходу перекреслило всі інші школи й методи. Тому це й справді підхід «слів на сторінці», що нехтує контекстом й аналізує тексти подібно до інтерпретації ізольованих, вирваних із контексту віршів, яку в 1920-х запропонував А. А. Річардс. Тому один історичний текст іноді є єдиною підставою для твердження, наприклад, про зміну ставлення до деяких аспектів сексуальності. Значення, що при цьому надається єдиному документу, часто перебільшене. Тому не слід сподіватися, що метод нового історизму високо цінують історики. Це, навпаки, спосіб «зробити» історію привабливою для неісториків.

Переваги й недоліки нового історизму

Однак, новий історизм, безперечно, має багато переваг. По-перше, його праці хоч і засновані на постструктуралістському мисленні, написані набагато доступніше, оскільки переважно уникають характерного для постструктуралізму неясного стилю й складної термінології. Вони наводять певні факти та роблять свої висновки, і якщо інколи таку інтерпретацію легко спростувати, то стається це (як і у випадку з теорією Фрейда) частково з тієї причини, що емпіричне підґрунтя інтерпретації відкрите для перевірки. По-друге, сам матеріал надзвичайно цікавий і помітно вирізняється у контексті літературознавчих студій. Дослідження нового історизму виглядають зовсім інакше, ніж праці будь-якого іншого критичного підходу, тому студенти-літературознавці, знайомлячись із ними, відчують, що входять на нову територію. Зокрема, відчуття «неперевантаженості» й «легкості» досліджень виникає внаслідок відсутності огляду літератури з предмета, що надає їм довершеності й драматичності. По-третє, політичний аспект письма нового історизму завжди відчутний, але уникає проблем, характерних для «прямої» марксистської критики:

він не настільки полемічний і дає змогу історичним свідченням говорити самим за себе.

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

«Практичний» новий історизм обов'язково передбачає зіставлення літературного матеріалу із сучасними нелітературними текстами. Як саме ви спробували би зробити таке порівняння, замість просто читати дослідження, що використовують цей підхід?

Приміром, якби ви вирішили застосувати метод нового історизму до дослідження Шекспірової комедії, то де б ви шукали відповідний історичний матеріал? А знайшовши матеріал, як би ви написали саму роботу?

Не хочу, щоб це виглядало як підказка, але пропоную деякі орієнтири: Шекспірові комедії мають «домашню» тематику й стосуються сексуальної сфери, залицяння, взаємин чоловіків з жінками та конфлікту поколінь. Отже, слід шукати матеріал із соціальної та родинної історії.

У пригоді вам стала б добре відома книжка «Сім'я, стать і шлюб в Англії, 1500–1800 рр.»⁶. П'ятий її розділ — «Посилення патріархальності» — вміщує корисний матеріал, як-от параграф 3 — «Чоловік і дружина» з підрозділами: «Підпорядкування дружин» та «Жіноча освіта». Розділи 7 і 8 названі, відповідно, «Залицяння» і «Шлюб», а частина 5 — «Секс».

Дещо менш відома праця, яка, проте, містить подібні дані й на яку часто покликаються провідні представники нового історизму, — «Секс у Мідлсексі: Суспільна мораль у окрузі Массачусетс, 1649–1699»⁷. Раджу прочитати перший розділ — «Мораль дорослих» та другий — «Шлюбна мораль».

⁶ Stone, Lawrence, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500–1800* (Penguin, 1979).

⁷ Thompson, Roger, *Sex in Middlesex: Popular Mores in Massachusetts County, 1649–1699* (University of Massachusetts Press, 1986).

Історичні дані та соціальні документи цього типу є доступним джерелом «співтекстів» для практикування нового історизму. Хоч ви й не зможете оминати пов'язаних із даним методом проблем, ви матимете змогу набути «прикладного» досвіду нового історизму як практичного критичного підходу.

Що роблять прибічники нового історизму

1. Вони зіставляють літературні й нелітературні тексти, прочитуючи перші крізь призму других.
2. Таким чином вони намагаються «деавтоматизувати» канонічний літературний текст, розглядаючи його як цілком новий, поза контекстом попередніх інтерпретацій.
3. Вони зосереджуються (як у текстах, так і в співтекстах) на питаннях державної влади та процедурах її здійснення, на патріархальних структурах і їхньому утвердженні чи на процесі колонізації з генезою відповідних йому «упереджень».
4. При цьому вони використовують деякі постструктуралістські поняття, зокрема думку Дерріда про те, що кожен аспект реальності є текстуалізованим, та концепцію соціальних структур Фуко як визначених домінантними «дискурсивними практиками».

Приклад нового історизму

Як приклад практичного застосування нового історизму розглянемо працю Луї Монроза, а не Грінблатта. Його стаття «„Сон літньої ночі“ та головні елементи елизаветинської культури: гендер, влада, форма» вперше була опублікована в американському часописі «Репрезентації», «друкованому органі» нового історизму, а потім перевидана в збірнику за редакцією Вілсона і Даттона. Визначення нового історизму Монроза

зводиться до історичності тексту й текстуальності історії, його статтю можна розглядати як втілення цього гасла. Вихідна теза полягає в тому, що п'єса «творить культуру, яка її створила, та формує уявлення, якими вона сформована»⁸ (с. 130). Так, культ Незайманої Королеви, з одного боку, закорінений у літературі на кшталт «Чарівної королеви» Спенсера та цілому наборі придворних вистав і видовищ, а з іншого — породжує таку літературу, тобто література й життя впливають одне на одного. Образ Єлизавети як королеви, незайманість якої має містичні й магичні властивості, міг виникнути під впливом придворного театру масок, комедій та пасторальної літератури, де такі образи досить поширені. І навпаки: постать Єлизавети вплинула на виникнення й розвиток у літературі таких творів і образів. Саме у цьому сенсі історія текстуалізована, а текст — історизований. Простим сучасним прикладом цього принципу може бути кіно, а саме: як характерні для кіно образи маскулінності й фемінності проникають у наше життя і нав'язують нам типи ідентичності, пропонують «рольові моделі», у пастку яких ми можемо потрапити. У такий спосіб реальне життя наслідує кінорепрезентацію дійсності.

Стаття Монроза також демонструє еkleктичність нового історизму, оскільки він використовує ідеї фемінізму та психоаналізу, й особливо фрейдистський аналіз сновидінь. Вона розпочинається з уже згаданої розповіді про сон Саймона Формана, в якому той описує еротичне знайомство з королевою, на той час уже літньою жінкою. Сон цей крутиться докола дещо непристойної гри слів («Я прагну підлягати вам, а не лягати під вас»). Перед цим Форман врятував королеву від домагань «ткача, високого чоловіка з рудуватою бородою», і Монроз інтерпретує це як Едипів трикутник. Він пов'яже

⁸ Тут і далі до кінця підрозділу посилання на: Montrose, Louis, "A *Midsummer Night's Dream* and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form" in Wilson, Richard, and Dutton, Richard, eds, *New Historicism and Renaissance Drama* (Longman, 1992).

даний епізод з уявленням про королеву як матір нації, яка, проте, відверто фліртувала й провокувала своїх підданих. Монроз цитує розповідь французького посла про надто відвертий стиль одягу Єлизавети: «Ліф її сукні був настільки відкритим, що можна було повністю побачити її груди...» (с. 111). Дослідник пов'язує написане з тогочасною напруженою в суспільстві, її причиною було те, що патріархальним суспільством, де вся влада належала чоловікам, керувала все ж таки жінка, котра мала абсолютну владу над усіма — чоловіками й жінками — і, зокрема, владу над кар'єрним просуванням усіх своїх кавалерів. У п'єсах Шекспіра є кілька прикладів «підкореної» і таким чином фемінізованої королеви: Іполіта, королева амазонок, переможена Тезеєм, якому мусить підкоритися й вийти за нього заміж; Титанія, королева ельфів, яка пішла проти волі свого чоловіка Оберона, бо вподобала полишеного ельфам хлопчика, за що Оберон принижує її, застосовуючи магичне зілля, через яке вона закохується в першого ліпшого, кого бачить після пробудження. У п'єсі часто йдеться про владу батька над донькою та чоловіка над дружиною, а також про те, що передумовою чоловічого бажання є жіноча покора. «Щасливий» кінець означає зміцнення патріархального устрою:

Тріумфальне завершення «Сну літньої ночі», його уславлення романтичного й плідного гетеросексуального союзу залежить від успішного підкорення чоловіками жіночих влади та гідності у образах чоловіконеваисницьких войовниць, владних матерів, норавливих дружин і впертих доньок (с. 120).

Отже, як вважає Монроз, цю п'єсу можна вважати приховано зрадницькою, оскільки:

Коли королева-незайманка постає як матір своїх підданих, теми чоловічої дітородної здатності, самопородження та влади над жінками набувають небувалого резонансу. Центром уваги у королівській церемонії завжди є королева, а її незайманість

становить джерело магичної сили. Проте у «Сні літньої ночі» така магична сила належить саме королю (с. 127).

Тому «комедія Шекспіра символічно підриває королівську владу, до якої зовні нібито ставиться з пієтетом» (с. 127). Через постійне акцентування на відмінності Єлизавети від інших жінок патріархальність вдається зберегти, попри те, що на вершині владної піраміди стоїть жінка. Ця стратегія добре відома й сьогодні: адже хоча партію торі очолювала й жінка [Маргарет Тетчер. — *Перекл.*], це не вплинуло на переосмислення ролі жінок у суспільстві, а якраз навпаки: під керівництвом «залізної леді» (цікавий вислів у цьому контексті) зміцніли й посилювалися протилежні пріоритети. Таким чином, «правління Єлизавети не мало на меті покласти край чоловічій гегемонії у тогочасній культурі. Насправді наголос на її відмінності від інших жінок цілком міг навіть посилити патріархальний устрій» (с. 124). У придворних виставах і панегіриках Єлизавету постійно оспівували водночас як «діву, жінку та матір», тому вона поставала радше як релігійний символ, ніж справжня жінка. Отже, стаття демонструє, що у п'єсі насправді йдеться про намагання чоловіків дати раду ситуації, коли на чолі патріархального суспільства перебуває жінка-монарх. Для придворних чоловіків бути невинними служниками Королеви-Диви напевно передбачало своєрідне «знечоловічення», а ті, хто очікував від королеви милості, відігравали роль дітей, які прагнуть материнської ласки. (Монроз описує екстравагантну й тривалу розвагу, в якій Рейлі та Гревіль грають цю роль.) У такий спосіб демонструємо, що саме на практиці означає наголос на історичності тексту та текстуальності історії.

Культурний матеріалізм

Британський критик Грем Голдернесс називає культурний матеріалізм «політизованою формою історіографії». Це ви-

значення можна пояснити як вивчення історичного матеріалу (що включає також і літературні тексти) у політичному контексті, включно із сучасним, до формування якого долучилися самі ці літературні тексти. Термін «культурний матеріалізм» виник у 1985 р., коли Джонатан Доллімор та Алан Сінфілд (найвідоміші представники цього методу) використали його як підзаголовок до виданого ними збірника статей «Політичний Шекспір». У передмові вони дають визначення поняття: це метод критики, що має чотири основні ознаки, а саме — звертає увагу на:

- 1) історичний контекст;
- 2) теоретичний метод;
- 3) політичні вподобання;
- 4) текстуальний аналіз.

Коротко прокоментуємо кожен із них. По-перше, наголос на *історичному контексті* «послаблює трансцендентне значення, яке традиційно надавали літературним текстам». Слово «трансцендентний» тут приблизно означає «безсмертний». Така позиція, звичайно ж, неодмінно наражається на опір: якщо ми й досі вивчаємо й читаємо Шекспіра, то його п'єси насправді довели свою «безсмертність» у тому сенсі, що вони вочевидь не обмежуються історичними обставинами, в яких були створені. Однак річ у ступені: мета цього аспекту культурного матеріалізму — дати літературному тексту можливість «віднайти свою історію», яку попередні підходи часто ігнорували. Подібне відновлення історії дало би змогу розглянути п'єсу в контексті таких явищ, як «відгороджування й пригноблення сільської бідноти, державна влада та опір їй... чаклунство, дуелі й обмеження карнавальності»⁹. По-друге, наголос на *теоретичному методі* символізує розрив з ліберальним

⁹ Dollimore, Johnathan, and Sinfield, Alan, eds., *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester University Press, 2nd edn, 1994), p. 3.

гуманізмом і засвоєння уроків структуралізму, постструктуралізму та інших підходів, які виникли в 1970-х рр. і пізніше. По-третє, увага до *політичних вподобань* вказує на вплив марксизму й феміністичної критики та відхід від консервативних християнських поглядів, які донедавна домінували в дослідженнях про Шекспіра. Нарешті, наголос на *текстуальному аналізі* «передбачає критику традиційних підходів у такий спосіб, що нею неможливо нехтувати». Інакше кажучи, культурний матеріалізм є не просто абстрактною теорією, а практичним підходом до інтерпретації (переважно) канонічних текстів, які перебувають у центрі уваги академічного й професійного середовища і є своєрідними національними й культурними символами.

Дві складові поняття «культурний матеріалізм» теоретики визначають так: «культурний» передбачає охоплення *всіх* форм культури («таких як телебачення, популярна музика й белетристика»). Тобто цей підхід не обмежується «високою» культурою на кшталт п'єс Шекспіра. А «матеріалізм» означає протилежність «ідеалізму». «Ідеалістичним», наприклад, є переконання, що висока культура — продукт вільної гри окремої талановитої свідомості. Протилежний, «матеріалістичний», погляд полягає в тому, що культура не може «перебувати поза матеріальними силами і виробничими відносинами. Культура — це не тільки відображення економічної й політичної системи, а проте вона не може бути незалежною від них». Відтак коментарі з приводу матеріалізму репрезентують звичні для марксистської критики погляди й, напевно, вказують на складність проведення чітких меж між «власне» марксистською критикою та культурним матеріалізмом. Однак слід додати, що важлива не лише історія чотирьохсотлітньої давнини, а й того історичного моменту (включно з нашим власним), коли Шекспіра видають і перевидають. Отже, культурний матеріалізм звертає увагу на функціонування тих інституцій, завдяки яким Шекспір доходить до нас сьогодні:

Королівська шекспірівська трупа, кіноіндустрія, видавці, що друкують підручники для середньої та вищої шкіл, державна освітня програма, яка визначає, що окремі п'єси Шекспіра є обов'язковими для вивчення всіма учнями.

Культурний матеріалізм значною частиною своїх ідей (і назвою) завдячує британському критикуві лівого крила Реймондові Вільямсу. Замість фукіанського терміна «дискурсу» Вільямс запроваджує поняття «структури відчуття», які пов'язані зі «значеннями й цінностями в такому вигляді, як їх засвоюють і відчують». Структури відчуття часто антагоністичні як до зовнішніх систем переконань і цінностей, так і до панівних ідеологій усередині суспільства. Вони, проявляючись зазвичай у літературі, *протидіють* реальному status quo (як цінності в Діккенса, сестер Бронте та інших репрезентують відмінні від вікторіанських комерційних та матеріальних цінностей людські структури відчуття). А отже, культурний матеріалізм налаштований значно оптимістичніше щодо можливості змін і розглядає літературу як джерело опозиційних цінностей. Зокрема, культурний матеріалізм за допомогою минулого «прочитує» сучасне, викриваючи політику нашого власного суспільства на підставі того, що саме в минулому ми акцентуємо, а що — замовчуємо. Значна частина британських досліджень спрямована на підрив, так би мовити, фетишистського ставлення до Шекспіра як консервативного символу британської культури. Показовим прикладом цієї течії культурного матеріалізму є три книжки серії «Нові акценти»: «Шекспірівський міф» Грема Голдернесса, «Альтернативний Шекспір» за ред. Джона Дракікіса і «Той шекспірівський мотлох» Теренса Гокса. (Ця незвичайна назва є алюзією на «Безплідну землю» Т. С. Еліота.) Полеміка, що виникла навколо рецензії на першу зі згаданих праць, публікувалася на шпальтах «Лондонського книжкового огляду» під заголовком «Шекспіроманія».

Чим культурний матеріалізм відрізняється від нового історизму?

Культурний матеріалізм часто ототожнюють із новим історизмом, його американським двійником, і хоч обидва підходи належать до однієї родини, між ними точиться справжня сімейна сварка. Деякі відмінності між цими школами наведено у вступі до «Політичного Шекспіра», який вміщує дослідження нового історизму.

Наводячи перший аргумент на розрізнення культурного матеріалізму і нового історизму, Доллімор і Сінфілд цитують Маркса: «Чоловіки й жінки створюють свою власну історію, але не мають можливості вибору»¹⁰. Культурний матеріалізм, стверджують вони, звертає увагу на чинники, за допомогою яких жінки й чоловіки творять власну історію, тоді як новий історизм зосереджується на аж ніяк не ідеальних умовах, у яких вони це роблять, тобто на «владі соціальних та ідеологічних структур», що їх обмежують. В результаті маємо протилежні постави — політичний оптимізм і політичний песимізм.

По-друге, культурний матеріалізм вважає, що приймаючи деякі постулати постструктуралізму, з його радикальним скепсисом щодо можливості здобуття остаточного знання, новий історизм відмовляється від активної політичної позиції. Постструктуралізм проблематизує знання, мову істину і т. ін., і ця перспектива, засвоєна новим історизмом, стає його важливою частиною. У відповідь на такі закиди культурний матеріалізм стверджує, що усвідомлення принципової непевності всього знання не означає відмови від спроб з'ясувати істину, воно насправді означає, що ми усвідомлюємо небезпеки й обмеження, які виникають, і таким чином надаємо проблемі особливої ваги. Це як плавати в небезпечних водах: краще знати усі загрози й обережно оминати їх, ніж легковажно пуститися

¹⁰ Ibid, p. 3.

наосліп на всіх вітрилах. Тому, коли новий історизм (вустами Пітера Відовсона) проголошує, що Фуко відчиняє двері до «такого способу історичного вивчення тексту, який не має на меті відкрити правду»¹¹, то це не означає, що він не вірить, що каже правду. Він радше знає про ризики й небезпеки, котрі чекають його на шляху до встановлення істини.

Третя суттєва відмінність між новим історизмом і культурним матеріалізмом полягає в тому, що для першого співтексти й документи обов'язково мають бути сучасниками Шекспіра, а для другого ними можуть виявитися програма вистав Королівської шекспірівської трупи на поточний місяць, цитування Шекспіра льотчиком — учасником війни в Перській затоці або офіційні виступи міністра з питань освіти. Інакше кажучи, новий історизм вміщує літературний текст у політичну ситуацію його власної доби, тоді як культурний матеріалізм залучає сучасний нам контекст. Це якнайкраще демонструє відмінність у політичному наголосі обох підходів. Справді, можна сказати, що ця політична різниця є спільним знаменником усіх трьох вищенаведених пунктів.

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Ми присвятили багато часу розгляду відмінностей між культурним матеріалізмом і новим історизмом, отож, вочевидь, між ними існує багато спільного. Чи вони є лише двома національними варіантами, власне, одного методу, і чи принципова відмінність між ними, на якій особливо акцентують британські прихильники культурного матеріалізму, насправді така істотна, як вони проголошують?

Можливо, щоб відповісти на це запитання, потрібно ретельно опрацювати й порівняти відповідні дослідження. Відмінності стосуються переважно двох аспектів: по-перше, політичної позиції, по-друге, ставлення до постструктуралістських ідей.

¹¹ Ibid, p. 161.

Обмірковуючи цю проблему, почніть із порівняння підходів на основі наведених до кожного методу прикладів (усвідомлюючи обмеженість висновків, що ґрунтуватимуться лише на цих окремих прикладах). Потім прочитайте й порівняйте ще два приклади (з рекомендованої літератури наприкінці розділу).

Зрозуміло, що різниця між даними підходами частково закорінена у різних інтелектуальних інспіраціях. Вирішальний вплив на новий історизм мав Фуко, чиї «дискурсивні практики» часто використовують як аргумент для посилення ролі панівної ідеології. Скептичний погляд щодо обох підходів стверджував би, що для представників нового історизму складно буде пояснити, як взагалі могли б розпочинатися громадянські війни (оскільки ці теоретики вважають державну владу настільки всепроникною, що вона, фактично, унеможливує будь-який опір). Тоді як прихильникам культурного матеріалізму важко зрозуміти, як такі війни взагалі могли закінчитися (оскільки їхні «структури відчуття» постійно продукують нові ідеї, що, здавалося б, унеможливує стабільність). Проте на практиці політичні відмінності між підходами не є такими однозначними й передбачуваними, як у наших абстрактних дихотоміях.

Що роблять культурні матеріалісти:

1. Вони читають літературний текст (дуже часто ренесансні п'єси) таким чином, щоб дати нам можливість «відтворити його історію», тобто контекст, покладений у його основу.
2. Водночас вони звертають увагу на особливості сучасного сприйняття й контекстуалізації твору, які призводять до нехтування і забування його історії (наприклад, традиція потрактування Шекспіра в термінах історії-як-карнавалу, національного співця, культурного символу тощо).

3. Вони поєднують марксистський і феміністичний підходи до тексту, зокрема для того, щоб здійснити описане в першому пункті, і для того, щоб підірвати донедавна панівні консервативні соціальні, політичні та релігійні погляди у дослідженнях Шекспіра.
4. Вони використовують техніку докладного аналізу тексту, але часто застосовують також структуралістські та постструктуралістські методи, особливо для того, щоб продемонструвати свій розрив із традицією повільного читання у його консервативних культурних і соціальних поглядах.
5. Водночас вони зосереджуються переважно на канонічних творах — на тій підставі, що дослідження менш відомих текстів навряд чи коли-небудь матиме політичні наслідки (скажімо, в дебатах про шкільну програму чи національну ідентичність).

Приклад культурного матеріалізму

Добрим прикладом практичного застосування культурного матеріалізму є стаття Теренса Гокса «Телмаг»¹² (з його книжки «Той шекспірівський мотлох»). Книжка складається з кількох частин, кожна з яких розглядає працю одного з провідних критиків Шекспіра початку століття. Загальною стратегією є аналіз того, як письменник трактується й подається читачеві. Обраний розділ стосується критика Джона Довера Вілсона, знаного завдяки його книжці 1930-х рр. «Що сталося в „Гамлеті“?». Спочатку Гокс розглядає деякі особливості «Гамлета», зокрема циклічні та симетричні елементи п'єси, як-от перегуки між початком і кінцем п'єси або повторення однієї ситуації (наприклад, паралелі батька й сина); а також демонструє, наскільки невизначеними є початок і закінчення будь-якої постановки, з огляду на те, що п'єса певним чином

¹² «Телмаг» — це слово «Гамлет», написане навспак (*прим. ред.*).

уже міститься у культурній свідомості людей ще до того, як вони бачать виставу. Повторюваний у п'єсі мотив озирання (у минуле, що було кращим за теперішнє) надихає Гокса на візію «перевернутого» «Гамлета» під назвою «Телмаг», який відсуває у тінь справжню п'єсу.

Назва другого розділу, «До Сандерлендської станції», — це алюзія на назву добре відомої праці з історії Жовтневої революції «До Фінської станції». Гокс розмірковує про Джона Довера Вілсона, який серед інших перебував на потязі до Сандерленда, надісланому урядом у 1917 р. для приборкання робітничого заворушення на військовому заводі, і паралельно розглядає статтю В. В. Грега¹³ про Гамлета. У ній ідеться про те, що неспроможність Клавдія відкрито зреагувати на влаштовану Гамлетом виставу вказує, що це доволі складна постать, а не просто казковий негідник. Якщо ж це так, то король привертає до себе більше уваги, відволікаючи нас від виключного зосередження на Гамлеті — яке було традиційним принаймні від часів Романтизму. Вілсонове обурення, з яким він ставиться до цієї думки Грега, пов'язане з фанатичним бажанням порядку, котре він формулює у своїх публіцистичних працях про Росію, описуючи її як мальовничу, «ідеальну» феодальну державу, схожу на версію тієї старої доброї Англії, за якою його соціальний клас ностальгує і яку боїться втратити. Пристрасність, з якою Довер Вілсон захищає Гамлета — zagrożений культурний символ, є його відповіддю Грегу, в чому можна пересвідчитися також на підставі його пізнішої книжки «Гамлет». Невдовзі після Першої світової війни Вілсон був також членом Ньюболтського комітету, котрий відповідав за викладання англійської мови та літератури, вважаючи їх своєрідними гарантіями соціальної

¹³ Волтер Вілсон Грег (1875–1959) — відомий бібліограф, авторитетний шекспірознавець. Непримиренний опонент Дж. Д. Вілсона, згаданого вище (*прим. ред.*).

стабільності, які можуть вберегти країну від долі, що спіткала Росію. Крім того, Гокс також цитує листа від Невілла Чемберлена — захоплений відгук на книжку «Що сталося в „Гамлеті“?», котрий врівноважує її критичну оцінку. Отже, п'єса інтерпретується у зіставленні із декількома співтекстами із ХХ ст., що призводить до її культурної трансформації. Аналізуючи кінцівку п'єси, Гокс залучає додаткові сценічні ремарки. Його стиль критики — це стиль джазового музиканта, який не відтворює вихідний текст, а *перетворює* його. Такий підхід можна вважати характерною рисою всієї критики культурного матеріалізму.

А втім, складно визначити, як «позиціонувати» подібне письмо. Воно яскраве й цікаве, його манера безпосередня й захоплива, і воно не обтяжене формальностями академічного стилю. Вступні частини драматичні, а розвиток аргументації стрімкий: ключові деталі залишаються невідомими аж до кульмінаційного моменту, що й забезпечує розвідкам гостру цікавість. Їхня структура ґрунтується на серії, на перший погляд, не пов'язаних між собою епізодів або ситуацій, які виявляються тісно переплетеними. Всі ці риси літературні, а тому такий тип письма не визнає розрізнення між літературою і критикою. Як і в новому історизмі, література й історія зливаються в одне, але перспектива та історичність значно більше стосуються нашого часу, ніж нового історизму.

Рекомендована література

Chase, Cynthia, ed. *Romanticism* (Longman Critical Readers, 1993).

Вміщує три приклади новоісторичних досліджень періоду Романтизму, зокрема розділи Карен Свонн про Кольріджеву «Крістатбель», Марджорі Левінсон — про Кітса та Джерома Крістенсена — про драму Байрона «Сарданапал».

Dollimore, Johnathan and Sinfield, Alan, eds., *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester University Press, 2nd edn, 1994).

Вступ добре розкриває особливості нового історизму й пояснює, як він відрізняється від культурного матеріалізму. Книжка вміщує статтю Грінблатта «Невидимі кулі».

Drakikis, John, ed. *Alternative Shakespeare* (Routledge, 1985).

Термін «культурний матеріалізм» не використовується в статтях, але загалом вони репрезентують саме цей підхід, прагнучи «підірвати традиційні канони шекспірівської критики», ілюструючи «дослідження того, в який спосіб виникають різні історичні прочитання».

Gallagher, Catherine and Greenblatt, Stephen, *Practicing the New Historicism* (University of Chicago Press, 2000).

«Зрозуміло й без зайвих термінологічних ускладнень Кетрін Галлахер і Стивен Грінблатт зосереджуються на п'яти головних особливостях нового історизму: любові до анекдотів, ретельності у способі репрезентації, захопленні історією тіла, прискіпливій увазі до нехтуваних раніше деталей і скептичному аналізу ідеології» (анотація видавця).

Grady, Hugh, *The Modernist Shakespeare* (Oxford University Press, new edn, 1994).

Сторінки 225–235 стосуються нового історизму. Чудова книжка, гостра й легка для читання. Дуже корисний четвертий розділ про Тейяра («старий історизм»). У п'ятому розділі йдеться про застосування сучасних критичних підходів до інтерпретації Шекспіра.

Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (California University Press, 1991).

Стаття «Література і суперечки» [«Fiction and Friction»] про перевдягання в шекспірівських комедіях є доброю відправною точкою для вивчення нового історизму. Дослідження Грінблатта «Невидимі кулі» — найвідоміша частина цієї книжки.

Hawkes, Terence, *That Shakespearean Rag* (Methuen, 1986).

Приклади практичного застосування культурного матеріалізму. Читабельна книжка, що містить деякі дивовижні порівняння Шекспіра й обставин, в яких ми його бачимо.

Holderness, Graham, *The Shakespeare Myth* (Manchester University Press, 1988).

Дослідження «витвореного культурою, історично детермінованого шекспірівського міфу», поряд з «інтерв'ю із провідними медіаторами Шекспіра в освіті, театрі, пресі й на телебаченні».

Levinson, Marjorie, ed. *Rethinking Historicism: Critical Reading in Romantic History* (Blackwell, 1989).

Застосування методики нового історизму до періоду Романтизму.

Veese, H. Aram, ed. *The New Historicism* (Routledge, 1989).

Корисне й цінне джерело.

Veese, H. Aram, *The New Historicism Reader* (Routledge, 1994).

Охоплює низку британських й американських літературних текстів, не обмежуючись Ренесансом.

Wilson, Richard and Dutton, Richard, eds, *New Historicism and Renaissance Drama* (Longman, 1992).

Корисний збірник важливих статей з добрим вступом.

Постколоніальна критика

Витоки

Як окрема галузь постколоніальна критика постала лише в 1990-х рр. Про неї, наприклад, ще немає жодних згадок у першому виданні Селденового «Читацького довідника із сучасної теорії літератури» (1985 р.) чи в «Короткому словнику сучасної літературної теорії» (1992 р.) Джеремі Готорна. Популярність вона здобула завдяки таким працям, як «В інших світах» Гаятрі Співак (1987 р.), «Імперія пише у відповідь» Біла Ешкрофта (1989 р.), «Нація і нарація» Гомі Бгабга (1990 р.) та «Культура й імперіалізм» Едварда Саїда (1993 р.). Важливою книжкою на цю тему (хоча у ній і не вживається термін «постколоніалізм») є «„Раса“, письмо й відмінність» (1986 р.) — збірник статей, передрукованих із двох чисел часопису «Крітікел інк'юрі», за редакцією Генрі Льюїса Гейтсамолодшого — одного із провідних американських науковців у цій галузі.

Одне з головних завдань постколоніальної критики — підірвати універсалістські погляди на літературу, поширені ліберальним гуманізмом. Якщо ми стверджуємо, що велика література має позачасову вартість й універсальне значення, то тим самим применшуємо чи взагалі не враховуємо культурні, соціальні, регіональні й національні відмінності досвіду та світогляду, тобто розглядаємо всю літературу за єдиним, нібито «універсальним», стандартом. Так, скажімо, типовим є погляд на «уессекську» локалізацію романів Гарді, що це

насправді лише декорації, в яких автор зображає й досліджує основні, універсальні питання людського життя. Тому книжки Гарді не вважають передусім регіональними чи історичними, чи чоловічими, чи білими, чи робітничими романами — це просто романи. В основі такого уявлення лежить переконання, що цей спосіб письма і репрезентації реальності є незаперечним зразком, так що зображені в романі ситуації можуть вказувати на всі можливі форми людських стосунків. Саме цей універсалізм і відкидає постколоніальна критика, адже щоразу, коли твору надають універсального значення, привілейованого становища набувають білі, європоцентричні норми і практики, тоді як усі інші відходять на задній план як другорядні й маргінальні.

Родовід постколоніальної критики можна виводити від «Гнаних і голодних» Франца Фанона — книги, виданої у Франції 1961 року, що озвучила так званий культурний опір Французькій африканській імперії. Фанон (психіатр з Мартініки) доводить, що перший крок у пошуку свого голосу й ідентичності для «колонізованого» народу полягає в тому, щоб повернути собі власне минуле. Впродовж століть європейська колонізаторська політика знижувала у вартості минуле націй, розглядаючи їхню передколоніальну історію як до-цивілізовану невідомість або навіть як історичну лакуну. Дітей, і білих, і чорношкірих, навчають, що історія, культура та прогрес з'явилися із приходом європейців. Якщо перший крок до постколоніальної перспективи — це повернення власного минулого, то другий — руйнування колоніальної ідеології, яка доклала зусиль до викривлення цього минулого.

Отже, інша ключова книжка, яка започаткувала постколоніальну критику, — це «Орієнталізм» Едварда Саїда¹ (1978 р.). Вона розвінчує, зокрема, європоцентричний універсалізм,

¹ Саїд Е. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкуна. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 511 с.

що вважає неспростовною вищість західного та європейського і нижчість того, що таким не є. Саїд викриває європейську культурну традицію «орієнталізму» — давнього особливого погляду на Схід як на «Іншого» й нижчого стосовно Заходу. Схід, каже він, фігурує в західній свідомості «як певна сурогатна або навіть підпільна самість»². Це означає, отже, що Схід стає сховищем чи проекцією тих рис і якостей західної цивілізації, які вона не хоче визнавати (жорстокість, чуттєвість, занепадництво, лінощі тощо). Водночас, хоч це парадоксально, існує образ Сходу як екзотичного, містичного й чарівливого світу. Схід також вважають гомогенним, його мешканців — анонімною масою, а не особистостями, їхню поведінку — такою, що зумовлена інстинктами й емоціями (хіть, страх, шал та ін.), а не свідомим вибором чи рішенням. За емоціями та реакціями східних людей завжди вбачають расове підґрунтя (вони такі, оскільки вони жовто-, чорношкірі або ж азіати), а не риси особистості чи обставини (наприклад, те, що їм випало бути сестрою або дядьком, або колекціонером античної кераміки). Як зазначає Саїд, цитуючи уривок зі звіту колоніальної адміністрації про життя Дамаска 1907 р., «у таких твердженнях ми відразу помічаємо, що визначення «араб» чи «араби» несе відтінок відокремленості, визначеності й *колективної однорідності [collective self-consistency]* [курсив мій. — П. Б.], що повинно нівелювати будь-який слід окремих арабів, які мають що розповісти».

Постколоніальна інтерпретація

Читання літератури крізь призму «Орієнталізму» може відкрити нам, наприклад, як у двох «візантійських» віршах Єйтса («Плавання до Візантії», 1927 р., і «Візантія»³, 1932 р.)

² Walder, Dennis, ed, *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents* (Oxford University Press and Open University, 1990), p. 236.

³ Єйтс В. Б. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми / Пер з англ. О. Мокровольського. — К.: Юніверс, 2004. — С. 138, 185.

Стамбул, столиця Східної Римської імперії, ототожнюється із непорушністю, чуттєвістю й екзотичним містицизмом. Тут Єйтс приймає етноцентричну, або європоцентричну, перспективу, розглядаючи Схід як містичного «Іншого», що відіграє роль контрастного тла для його власних пошуків і прагнень, поданих у поезії як нормативні. Цікаво, що Едвард Саїд написав статтю про Єйтса, де інтерпретує його у постколоніальному контексті (перевидано в «Культурі й імперіалізмі»). Саїд розглядає бажання налагодити зв'язки із давньою, міфологічною націоналістичною Ірландією, імпліцитно присутнє у творах Єйтса, як типове для письменника із постколоніальною позицією, тісно пов'язаною з думкою Фанона про потребу віднайти минуле. Характерно, що постколоніальні письменники відновлюють чи створюють доколоніальну версію власної нації, заперечуючи новітнє й сучасне, зіпсоване колоніальним статусом їхніх країн. Отже, в цьому полягає перша характеристика постколоніальної критики — усвідомлення репрезентації неєвропейського як екзотичного чи аморального «Іншого».

У Єйтса, як у більшості постколоніальних письменників, вочевидь були непрості стосунки із мовою колонізатора: у настанові ірландським поетам, що слід відточувати власне ремесло, він говорить про необхідність бути смиренним учнем. Це «смиренне» ставлення до мови нагадує роздуми про англійську мову Стівена Дедала в «Портреті митця замолоду» Джеймса Джойса (виданого серією в 1914–1915 рр.), зокрема на початку, де Стівеном опікується англійський священник саме тому, що хлопець вжив місцеве діалектне слово. Стівен каже собі: «Мова, якою ми говоримо, це насамперед його мова, а вже потім моя... Моя душа стогне під тінню його мови»⁴. Пізніше ірландський поет Шеймас Гіні у вірші «Міністерство страху» згадує свої дитячі тривоги й переживання через вимову

⁴ *Джойс Дж.* Портрет митця замолоду / Пер. з англ. М. Прокопович. — Львів: ВНТЛ–Класика, 2005. — С. 194.

англійських слів («Гук кованих чобіт з-за гори / То Бог ступає по доглянутих / Газонах красномовства» [Those hobnailed boots from beyond the mountain / Were walking, by God, all over the fine / Lawns of elocution]) й зазначає, що «Ольстер був британським, проте без прав / На англійську лірику» [Ulster was British, but with no rights on / the English lyric] (збірка «Північ», 1975 р.). Це шанобливе ставлення до мови означає, що мовний інвентар належать комусь іншому, і тому його не можна переставляти без дозволу. Деякі постколоніальні письменники дійшли висновку, що мова колонізатора назавжди зіпсована і писати нею означає мовчазно погоджуватись із колоніальними структурами. Тому другою сферою зацікавлення постколоніальної критики є вже сама мова⁵.

Це означає, що Єйтс, який належав до панівного протестантського класу в Ірландії, мав подвійну ідентичність — і як колонізатор, і як колонізований, а саме усвідомлення таких подвійних ідентичностей є перевагою постколоніального погляду. Так, перший роман нігерійського письменника Чінуа Ачебе «Розпад» (1958 р.) викликав критику через спробу автора ідентифікувати себе з африканським селянином, тоді як його університетська освіта й робота на столичному радіо у Лагосі насправді передбачають зовсім іншу самототожність (і саме це малося на увазі), котра ґрунтується на цінностях «цивілізації», привнесених в Африку європейцями⁶. Цей наголос на подвійній, змішаній чи нестійкій ідентичності є третьою ознакою постколоніального підходу.

З одного боку, звернення Ачебе до сільської Африки відповідає Єйтсовому відтворенню доколоніальної, міфологічної Ірландії героїв і героїнь. З іншого — подвійна чи змішана

⁵ Дослідження поетичної мови з цієї постколоніальної перспективи див.: Smith Stan, "Darkening English: Post-imperial contestations in the language of Seamus Heaney and Derek Walcott" in *English*, Spring 1994.

⁶ Achebe, Chinua, "Colonialist Criticism" in Walder, *Literature and the Modern World*.

ідентичність є, власне, продуктом постколоніальної ситуації. У 1980-х і 1990-х рр. відбувся зсув: постколоніальні письменники почали використовувати переважно азійські чи африканські форми, доповнені другорядними європейськими впливами, замість писати насамперед у європейських жанрах на кшталт роману, просто додаючи до них трохи екзотичної африканізації. Можна сказати, що всі постколоніальні літератури здійснили цей перехід. Вони починають із цілковитого прийняття авторитету європейських моделей (зокрема в романі) і з амбіції написання творів, що були б неперевершеними шедеврами в цій традиції. Цей етап колоніальної літератури можна назвати фазою «запозичення» [*adopt*], оскільки автор прагне засвоїти форму такою, якою вона є, вважаючи при цьому, що вона має універсальну зумовленість. Другий щабель можна назвати фазою «адаптації» [*adapt*], оскільки тут європейські форми пристосовують до африканської теми, таким чином допускаючи часткову трансформацію жанру. На останньому етапі спостерігаємо, так би мовити, проголошення культурної незалежності, тобто африканські письменники переробляють форму відповідно до національних особливостей, не беручи за взірць європейські норми. Цей рівень можна назвати фазою «майстерності» [*adept*], оскільки її характеризує твердження, що колоніальний письменник є незалежним «знавцем» форми, а не скромним учнем, як на першому рівні, чи просто користувачем другого рівня. Наголос на «міжкультурній» взаємодії є четвертою рисою постколоніальної критики.

Поняття подвійної, розщепленої чи нестабільної ідентичності, властивої для постколоніального письменника, засвідчує інтерес постколоніальної критики до постструктуралізму та деконструкції. Постструктуралізм, головню, зацікавлений у тому, щоб показати нетривку природу особистої й гендерної ідентичності, змінні, «полівалентні», суперечливі потоки значень у текстах, а також те, як сама література

стає плацдармом ідеологічних боїв. Така постава якнайкраще пасує для вираження численних суперечностей і різноманітних преференцій, про які добре знає постколоніальний письменник і критик. Постструктуралістська перспектива помітна в працях таких дослідників, як Генрі Льюїс Гейтс молодший, Гаятрі Чакраворті Співак і Гомі Бгабга. В усіх трьох відчутний вплив складного деррідеансько-фукіанського комплексу текстуальності та полів дискурсу. Схожим чином і поверхня письма всіх трьох складна, а шлях до будь-якої послідовної політичної дії (чи навіть позиції) неодмінно непрямий. Відтак цей різновид постколоніальної критики певною мірою корелює з теоретизованою «французькою» феміністичною критикою, яку представляють Юлія Кристева чи Елен Сіксу. Наведений нижче з праці Едварда Саїда приклад постколоніальної критики, який є менш теоретичним, акцентує деякі засновки ліберального гуманізму та має «неприховані» політичні вподобання (наголошування арабського питання у Палестині). У цьому плані його робота нагадує «англо-американський» різновид феміністичної критики, який так само видається (мені) значно політизованішим та доступнішим.

Якщо три зазначені вище рівні (запозичення, адаптації та майстерності) є схемою розвитку постколоніальної літератури, то поступ постколоніальної критики можна представити, як ми це щойно зробили, за аналогією до історії феміністичної критики. На першому етапі, так би мовити, ще до того, як вона здобула популярність, постколоніальна критика зосереджувалася на «білих» образах колоніальних країн і критикувала їх за обмеженість і упередження. Так, критика розглядала образ Африки в «Серці п'тьми» Джозефа Конрада, образ Індії у «Поїздці в Індію» Е. М. Форстера чи образ Алжира в «Сторонньому» Альбера Камю. Це відповідає ранній фазі феміністичної критики 1970-х рр., коли її головним предметом було зображення жінок чоловіками-письменниками, як-от

Д. Г. Лоуренсом або Генрі Міллером; класичний приклад — «Сексуальна політика» Кейт Міллет. Другий етап постколоніальної критики позначений зверненням постколоніальних авторів до дослідження самих себе та свого суспільства. Центральним питанням стає уславлення й вивчення різноманітності, гібридності й відмінності. Це рівень, на якому, перефразовуючи назву однієї з перших впливових праць у цій галузі, — «Імперія пише у відповідь», що відповідає «гіно-текстовій» фазі феміністичної критики, коли відбувається поворот до вивчення жіночого досвіду й ідентичностей у творах жінок. Подібність між цими двома різновидами критики можна розвинути далі, аж до паралелі з розколом феміністичної критики на «теоретичний» та «емпіричний» напрями, про що йшлося вище. Тож у постколоніальній критиці ми могли б вирізнити дві течії: перша позначена безпосереднім впливом деконструкції та постструктуралізму (наприклад, дослідження Гомі Бгабга), друга — представлена, зокрема, текстами Саїда — поділяє деякі ідеї ліберального гуманізму, посідає доступніший спосіб викладу та, як видається, більше підпадає під політичну заангажованість.

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Постколоніальна критика звертає увагу на питання культурної різниці в художніх текстах і належить до ряду тих (уже розглянутих нами) критичних підходів, які фокусуються на окремих проблемах, зокрема ґендеру (феміністична критика), класу (марксистська критика) та сексуальної орієнтації (рей-лесбійська критика).

Це порушує питання про можливість існування такого «суперчитача», який здатний сприймати текст однаковою мірою з усіх трьох поглядів. Адже на практиці для більшості читачів одне з цих питань переважно відсуває решту аспектів у тінь.

Скажімо, у прикладі феміністичної критики «Божевільної на горищі» Гілберт і Губар (розділ 6) не звертають уваги на ті особливості «Грозового перевалу», що могли б зацікавити постколоніальну критику, позаяк Гіткліфа Емілі Бронте подає як расистсько «Іншого» (циган, «маленький матрос-індієць або американський чи іспанський вигнанець»). Гілберт і Губар описують його як «альтер-его чи ід» Кетрін та протиставляють його чорноту білявому Едгару, володарю Мизи, показаної, проте, іронічно — як «небеса», «суспільство» й «здоровий глузд». Таке асоціювання расової іншості з ірраціональними силами ід, чи несвідомого, видається не зовсім тактовним.

То чи слід нам взагалі намагатися стати суперчитачами, що посідають водночас кілька рівнів текстуальної чутливості і компетенції, й чи не означатиме ця данина ввічливості простої поверховості?

Вочевидь, ніхто не може відповісти на це запитання за когось іншого. На мою думку, навіть якщо поширення знань про такі питання є теоретично можливим, то *прагнення* досягнути цього на практиці лише з міркувань політичної коректності майже завжди призводить до поверховості. Справжній інтерес до одного з цих питань може виникнути лише у зв'язку із вашим особистим досвідом. Ці погляди не можна просто вдягнути й зняти, як костюм, вони повинні сформуватися і заявити про себе на повний голос.

Що роблять постколоніальні критики:

1. Вони відкидають уявлення про універсальність великої західної літератури і намагаються показати обмеженість такої позиції, зокрема її загальну неспроможність долати межі культурних й етнічних відмінностей.
2. Вони досліджують образи інших культур у літературі, щоб досягнути цієї мети.

3. Вони показують, як така література часто навмисно замовчує питання, пов'язані з колонізацією та імперіалізмом (див., зокрема, інтерпретацію роману «Менсфілд-парк» Джейн Остін у поданому нижче прикладі).
4. Вони зосереджують увагу насамперед на питаннях культурних відмінностей і різноманіття та досліджують їх функціонування у відповідних літературних творах.
5. Вони високо поцінують гібридність і «культурну полівалентність», тобто ситуацію, коли окремі індивіди й групи належать більш ніж до однієї культури (наприклад, до культури колонізатора через колоніальну шкільну систему й колонізованого через локальну й усну традицію).
6. Вони розвивають погляд, справедливий не лише для постколоніальних літератур, згідно із яким маргінальність, плюральність і відчуття «іншості» є джерелом енергії та трансформацій.

Приклад постколоніальної критики

Розгляньмо есей Едварда Саїда про «Менсфілд-парк» Джейн Остін, есей, що відразу здобув популярність (його надруковано в «Сучасній марксистській критиці» Френсіса Малгерна, у «Теорії на практиці» Ньютона, в праці «Реймонд Вільямс: Критичний погляд» Іглтона та, власне, у Саїдовій «Культурі та імперіалізмі»⁷). Під назвою «Джейн Остін та імперія» Саїд обережно «висуває на перший план тло» роману Остін — земельні угіддя сера Томаса Бертрама на Антигуа, завдяки яким утримується Менсфілд-парк. Отже, головна іронія полягає в тому, що маєток в Англії, який є ідеалом порядку й цивілізації, залежить від іншої маєтності на краю світу, так що Менсфілд-парк «був би неможливим без торгівлі рабами,

⁷ Див. також: Саїд. Е. Культура й імперіалізм. — К.: Критика, 2007. — С. 135–155.

цукром та колоніального класу плантаторів»⁸ (с. 111), оскільки, як зазначає Саїд, «власність сера Томаса на Карибах, напевно, є цукровою плантацією, на якій використовують працю рабів (що тривало аж до 1830-х рр.)» (с. 106). Саїд, отже, ставить у центр «моральну географію» роману й розглядає Остін як родоначальницю літературної традиції, до якої згодом приєднаються Конрад і Кіплінг, що зосереджуються на процесах колонізації. Як зазначає у вступній статті Малгерн, внаслідок цього «відлік імперської фази британської культури слід переглянути й перенести з формального початку імперії на вісімнадцяте сторіччя» (с. 97). Отож, сер Томас, який повертається додому й раптово змінює порядки, не задумуючись про те, що його погляди й переконання можуть бути вузькими чи хибними, є квінтесенцією образу колонізатора, котрий сприймає себе як норму цивілізації. Він, говорить Саїд, є «Робінзоном Крузо, що впорядковує речі». У нас є всі підстави припустити, каже автор, що сер Томас «робить те саме, але в більших масштабах, на Антигуа... утримувати й управляти Менсфілд-парком — це утримувати й управляти пов'язаним з ним імперським майном» (с. 104).

Таке прочитання передбачає «докладний розгляд» того виміру твору, який зазвичай залишається прихованим; критику не так важить, чи всі ці речі насправді «присутні» в романі, але він наголошує, що це адекватний спосіб інтерпретації. Втім, Саїд наполягає, що відповідні приглушені значення у тексті такі є: «Усі ці речі, які стосуються привнесеного ззовні, видаються мені безсумнівно *присутніми* в сугестивності її [Остін] символічної та абстрактної мови». На підтвердження своїх суджень Саїд використовує, переважно вельми переконливо, техніку повільного читання, але наприкінці він, здається, вже апелює до *совісті* читача (особливо) білої раси й середнього класу:

⁸ Тут і далі до кінця розділу цит. за: Said, Edward, "Jane Austen and the Empire" in Mulhern, Francis, ed. *Contemporary Marxist Literary Criticism* (Longman, 1992).

Не можна стверджувати, що поязяк «Менсфілд-парк» є романом, то він не має жодного стосунку до не вельми привабливих сторінок історії, і не лише тому, що думати так безвідповідально, а й тому, що ми знаємо надто багато, щоб сказати це без лукавства (с. 112).

На мою думку, враження від прочитання есею Саїда недвозначні. Будь-яка «наївність», котру ми могли мати щодо цього аспекту роману, зникає: від цього моменту стає неможливим читати його без постійного усвідомлення того, що відсутній плантатор в одному сенсі перебуває в центрі всього, а в іншому — все ще залишається ізольованим та маргінальним. Саїдове прочитання ставить у центр книжки відсутність, неказане й невстановлене. У цьому сенсі воно близьке до марксистської критики, що зазнала впливу постструктуралістських поглядів, на відміну від «негнучкого» марксизму Крігера. Ця інтерпретація, подібно до нового історизму, полягає у безпосередньому дослідженні деталей особливої соціальної/колоніальної ситуації (відсутній клас плантаторів-лордів Антигуа XVIII ст.), а не просто абстрактно розмірковує про колоніальну експлуатацію.

Рекомендована література

Ashcroft, Bill, and Ahluwalia, Pal, *Edward Said* (Routledge, 2001).

Корисна книжка із серії «Критичні мислителі» видавництва «Роутледж».

Ashcroft, Bill, *et al.*, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literature* (Routledge, 1989).

Цікава та зрозуміла праця, з якої варто розпочати вивчення цієї теми.

Ashcroft, Bill, *et al.*, *The Post-colonial Studies Reader* (Routledge, 1994).

Висвітлює широкий спектр матеріалу.

Ashcroft, Bill, *et al.*, *The Post-Colonial Studies: The Key Concepts* (Routledge, 1998).

Путівник від А до Я, створений авторами книжки «Імперія пише у відповідь».

Bhabha, Homi K., ed. *Nation and Narration* (Routledge, 1990).

Найповніший ранній збірник статей з постколоніалізму, вміщує уривки праць декількох ключових постатей.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture* (Routledge, 1994).

Досліджує «культурні й політичні кордони, які досі існують між сферами гендеру, раси, класу й сексуальності». Розглядає Моррісон, Гордімер та Рушді. Складно пише, проте (як стверджує Тоні Моррісон) «будь-яке серйозне обговорення постколоніальних/постмодерних питань неможливе без посилання на пана Бгабга».

Césaire, Aimé, *Return to My Native Land* (Penguin Poets, 1969).

Ця й наступна книжки є ранніми базовими текстами постколоніалізму, їхній статус відповідає «класичному», подібно до «Жінки-євнуха» Жермен Грір чи «Таємниці жіночості» Бетті Фрідан у фемінізмі.

Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth* (Penguin, 1961).

Gates, Henry Louis, Jr, ed. 'Race', *Writing and Difference* (Chicago, 1987).

Lomba, Ania, *Colonialism / Post-Colonialism* (Routledge, New Critical Idiom series, 1998).

Ще один добрий вступ.

McLeod, John, *Beginning Postcolonialism* (Manchester University Press, 2000).

Відмінна й цікава книжка із серії «Початки».

Said, Edward, *Culture and Imperialism* (Vintage, new edn, 1994).

Докладний опис «витоків імперіалізму» у європейській культурі.

Said, Edward, *Orientalism* (Penguin, new edn, 1995).

Ця книжка Саїда справила найбільший вплив на галузь; добра відправна точка — завдяки зрозумілому викладу та ясності його письма. Вказане видання має нову ґрунтовну післямову.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Words: Essays in Cultural Politics* (Routledge, 1987).

Співак — ще одна провідна постать, але глибоке занурення у постструктуралізм робить її письмо вельми складним. Відправною точкою читання може стати її есей «Драупаді» (про бенгальське оповідання, яке вона перекладає та передруковує) в Ньютоновій «Теорії на практиці».

Walder, Dennis, ed. *Literature in the Modern World* (Oxford University Press, 1990).

У відповідному розділі міститься стаття Ачебе «Колоніальна критика» та інші корисні матеріали.

Стилїстика: теорїя чи практика?

Стилїстика — це критичний пїдхїд, який для аналізу лїтературних текстїв використовує методи й здобутки лїнгвїстики. «Лїнгвїстику» потрактуємо не як вивчення окремих мов, а як наукове дослідження мови та її структур. Стилїстика, яка розвинулася у ХХ ст., має на метї показати, як технїчні лїнгвїстичнї особливостї лїтературного твору, наприклад, граматична структура речень, впливають на його змїст і сприйняття.

Подана у цьому роздїлі інформацїя стосується радше критичної практики, нїж критичної теорїї, тому слїд передусїм з'ясувати, чи стилїстика взагалї є формою останньої. Автори бїльшостї доступних нинї посїбникїв з теорїї лїтератури вважають, що нї, оскїльки зовсїм не згадують про неї. А проте, на чому ґрунтується така позицїя, сказати складно. Без сумнїву, в рїчищї цього пїдходу до лїтератури написано багато практичних досліджень, цїлком вїдмїнних за стилем ї методом вїд тих, до яких ми звикли. Вїн походить вїд особливих теорїй лїтературної мови та її функцїонування, теорїй, якї зазвичай вивчають разом їз практикою.

Причиною їгнорування стилїстики, ймовїрно, є теоретичнї постулати, що лежать в її основї, оскїльки стилїстика має багато спїльного з лїберальним гуманїзмом. *По-перше*, їм обом притаманний емпїричний ухил, тобто докладний буквальний аналіз канонїчних текстїв замість формулювання загальних теоретичних постулатїв. *По-друге*, обидва пїдходи

тримаються осторонь еkleктизму, що призвів до масового обміну ідеями між марксизмом, фемінізмом, структуралізмом та постструктуралізмом. І, *по-третє*, обидва не сприйняли концепції «плаваючого означника» (тобто ідеї, що значення у мові від самого початку є плинними, нестійкими й змінними).

З огляду на такі спільні риси може видатися, що ці два підходи споріднені, а проте стилістика й ліберальний гуманізм були запеклими ворогами ще від 1960-х рр., як мінімум за десятиліття до початку війни між ліберальним гуманізмом і теорією як такою. Однак стилістика також має свої особливості, порівняно з іншими різновидами критичної теорії, позаяк вона вистояла перед «релятивізмом», який пронизує теоретичний дискурс загалом. Всюди поза стилістикою панує невизначеність: критики ретельно уникають «узагальнень» і визнають, що не може існувати цілісної картини, а лише окремі погляди, кожен з яких частковий. Стилістика ж, навпаки, залишається позитивістською, інакше кажучи, вона продовжує вірити у можливість накопичення знання за допомогою емпіричного неупередженого дослідження зовнішніх явищ. Отже, існують вагомі підстави для того, щоб вважати стилістику відмінною від більшості теорій, але, на мою думку, жодної, щоб вважати її нетеоретичною. Для тих, хто щойно розпочинає вивчення теорії, вона має також ту перевагу, що й справді пропонує низку нових методик інтерпретації текстів, які легко можна застосувати на практиці, зокрема під час групової роботи на заняттях.

Варто також додати, що стилістика не обмежується дослідженням винятково літературних творів. Вона може використовуватися для аналізу нехудожньої прози, політичних промов, рекламних текстів тощо. Таким чином, даний підхід передбачає, що мова літератури не є «чимось надзвичайним», навпаки, її можна аналізувати, як і будь-яку іншу, щоб з'ясувати механізми її впливу. Стилістика не вважає, що літературна мова посідає якісь особливі таємничі якості,

що вона сакральна чи божественна; це просто певні дані, до яких можна застосовувати певний метод. Звісно, що ніні навряд чи хтось з літературних критиків висловлював би напівмістичні думки про те, що поезію не можна описати чи що поезія діє поза здоровим глуздом, у сферах, куди аналіз повністю проникнути не здатен. Проте, з іншого боку, мало хто стверджуватиме й протилежне: що літературна мова ніколи не належала до трансцендентного виміру, який вивищує її над буденністю.

Коротка історична довідка: від риторики до філології, лінгвістики, стилістики та нової стилістики

Стилістику можна до певної міри назвати сучасною версією античної дисципліни, відомої як «риторика», котра навчала знаходити докази, ефективно використовувати тропи та фігури мови і взагалі будувати й урізноманітнювати промови і письмові твори, щоби досягнути максимального рівня їхнього впливу. За середньовіччя риторика відігравала ключову роль в освіті священиків, юристів та осіб, причетних до політичного й дипломатичного життя, проте тільки-но вона розійшлася з цією професійною метою, то відразу ж виродилася у край нудне й механічне вивчення простих формальних особливостей мови, скажімо, визначення й класифікацію її фігур. Педантизм риторів (тобто любителів красного слівця) часто ставав предметом сатири Чосера, Шекспіра та інших авторів. Тим часом елементи схоластичної риторики можна віднайти у шкільній освіті замалим не дотепер.

Упродовж ХІХ ст. риторику в її середньовічному вигляді поступово поглинула лінгвістика. У цей час лінгвістика, знана як «філологія», мала винятково історичний характер. Вона переважно вивчала еволюцію мов, взаємозв'язки між ними та питання походження мови як такої. У ХХ ст. на зміну

історичному наголосу прийшла увага до мови як системи, зокрема особливостей формування й функціонування значення, а також до способів побудови речення та наслідків граматичного членування. І саме тут незадовго до Першої світової війни відбулося відродження риторики, котра зацікавилася літературним стилем та його впливами. Цей інтерес виявляється в 1920-х рр. у працях російських формалістів, зокрема лінгвіста Романа Jakobsona, пізніше — лідера Празького лінгвістичного гуртка (розділ 8), який після Другої світової війни переїхав до Америки. У 1958 р. в Університеті Індіани відбулася знаменита «Конференція зі стилю», матеріали якої були опубліковані в 1960 р. під назвою «Стиль у мові»¹ за редакцією Томаса Себеока. Поміж іншим, конференція відома «Заключним словом» Jakobsona, який озвучив претензії літератури на частину лінгвістики:

Поетика має справу з питаннями вербальної структури, а оскільки лінгвістика є загальною наукою про вербальні структури, то поетику можна вважати невід'ємною частиною лінгвістики [«поетика» тут означає вивчення літератури загалом, а не лише поезії. — П. Б.].

Наскрізним мотивом статей, які ввійшли до Себеокового збірника, є твердження, що лінгвістика пропонує об'єктивніший спосіб вивчення літератури, що започатковує «протистояння таборів» (вислів Роджера Фаулера) літературознавства і мовознавства. Реакцією на цю поляризацію став збірник «Статті зі стилю й мови: лінгвістика та критичні підходи до літературознавства» (1966 р.) за редакцією Фаулера², який намагався подолати те, що він вважає «безглуздим розколом між „мовою“ і „літературою“». Але в результаті провалля

¹ Sebeok, Thomas, ed. *Style in Language* (Technology Press of the Massachusetts Institute of Technology and John Wiley and Sons, New York, 1960).

² Fowler, Rodger, ed. *Essays on Style and Language: Linguistic and critical approach to literary studies* (Routledge, 1966).

тільки поглибилося: у журналі «Есеї про критику» за 1966 р. з'явилася рецензія Гелени Вендлер на Фаулерову збірку³. Дослідниця, зокрема, стверджувала: попри те, що мовознавство має великий потенціал, сьогодні лінгвісти «просто малоосвічені в читанні поезії» й беруться за «документи, основний зміст і цінність яких нездатні осягнути»⁴. Це спонукало Фаулера завдати удару у відповідь, який започаткував часто цитовану дискусію між ним та Ф. В. Бейтсоном, редактором згаданого журналу⁵. Наслідком цього, знову ж таки, стало посилення мовно-літературного розколу.

Однак уже до 1980-х рр. у лінгвістики з'явилося те, чого, за словами Гелени Вендлер, їй бракувало, а саме — різновид «дискурсивного аналізу», який відкрив для мовознавців можливість аналізувати структуру цілих художніх творів, а не лише окремих фраз і речень, чим вони раніше обмежувалися. Це означає, що нелінгвісти почали проявляти інтерес до здобутків мовознавчих досліджень, а лінгвісти, своєю чергою, усвідомили потребу розширення методологічного апарату й залучення нелінгвістичного матеріалу. В результаті у 1980-х рр. постала так звана нова стилістика, яка була до певної міри еклектичною (зокрема, в тому, що вона використовувала здобутки інших напрямів критики: феміністичної, структуралістської, постструктуралістської тощо) і не такою категоричною у судженнях, що, мовляв, лише вона досліджує літературу об'єктивно.

Щоправда, претензії на вищість з обох сторін не зникли. Так, у книжці «Лінгвістична критика» (1986 р.) Фаулер схарактеризував лінгвістичну критику як таку, що «об'єктивно описує тексти»⁶, на противагу традиційній критиці, котра

³ *Essays on Criticism*, 1996, p. 457–463.

⁴ *Ibid*, p. 460.

⁵ *Essays on Criticism*, 1967, p. 332–347; 1968, p. 164–182.

⁶ Fowler, Rodger, *Linguistic Criticism* (Oxford Paperbacks, new edn, 1996), p. 4.

використовує «випадковий описовий жаргон»⁷ і є лише «аматорським коментарем», який вживає квазіграматичні терміни. Крім того, у працях 1980-х рр. науковець наводить аргументи, дуже подібні до тих, які він вже використовував проти Бейтсона в 1960-х. Наприклад, у 1986 р. Фаулер стверджує, що з позиції опонентів впливає, ніби лінгвістика є одним цілим, натомість насправді в її межах існує багато різноманітних технік, що з них деякі придатні для вивчення літератури, а деякі — ні. Це повторення тези, яку дослідник сформулював у 1960-х: «Не існує однієї лінгвістики ... нечіткі й неточні оцінки „лінгвістики“ ведуть в нікуди»⁸. Так само не вся стилістика в 1960-х рр. поділяла безкомпромісні претензії цієї дисципліни, тож властива новій стилістиці більш ліберальна позиція не була винайдена у 1980-х. Таким чином, Фаулер у черговому диспуті з Бейтсоном наголошував, що для того, щоб адекватно аналізувати поезію, недостатньо просто бути лінгвістом. Навпаки, «хоча література — це мова, а отже, є відкритою до звичайного формального лінгвістичного дослідження ... вона, як і інші формально відмінні тексти, має особливі контексти, які мовознавець повинен вивчати не менш уважно, ніж критик»⁹.

А отже, точно з'ясувати, коли і як на зміну стилістиці приходить нова стилістика, — надзвичайно складно. Войовничі позиції «старої» стилістики обстоюють і нині, про що свідчить багато нових праць у цій галузі. Наприклад, у середині 1980-х рр. Найджел Фабб і Алан Дюрант, розмірковуючи, у чому полягає різниця між стилістикою та літературознавством, стверджують, що літературознавчий аналіз «часто не має за собою жодного методологічного підґрунтя чи бодай верифікації власних методів і припущень»¹⁰. Тому хоча лінгвістика

⁷ Ibid, p. 3.

⁸ *Essays on Criticism*, 1967, p. 325.

⁹ Ibid.

¹⁰ Durant Alan, *The Linguistics of Writing: Arguments between language and literature* (Manchester University Press, 1987), p. 228.

сьогодні й значно відкритіша до використання здобутків інших наук чи галузей ніж раніше, було б перебільшенням говорити, що «нова стилістика» ознаменувала остаточний відхід від традиційних засад і принципів. Нині тенденцію до співпраці з іншими напрямками дослідження тексту демонструє, зокрема, серія «Інтерфейс» видавництва «Роутледж» (редактор Роланд Картер), яка намагається «збудувати мости між традиційно розділеними дисциплінами мовознавства й літературознавства». Слід додати, що, безперечно, застарілі упередження щодо стилістики все ще існують, але останнім часом загрозою традиційним цінностям вважають не так стилістику, як структуралізм і постструктуралізм, а тому шквал критики з боку ліберального гуманізму спрямований переважно на них.

Як стилістика відрізняється від звичайного повільного читання?

Стилістичний аналіз прагне об'єктивного і наукового дослідження, заснованого на точному вивірюванні даних і повторюваній методиці. Традиційне повільне читання, навпаки, як ми бачили, стилісти часто розглядають як більшою чи меншою мірою імпресіоністичне, випадкове й інтуїтивне. Знову ж таки, відмінності між цими підходами, на перший погляд, можуть здаватися неістотними, тому варто було би визначити їх точніше й конкретніше. Отож, між звичайним повільним читанням і стилістикою існують такі відмінності:

1. Повільне читання наголошує *відмінності* між літературною й розмовною мовою, воно виокремлює літературний текст і розглядає його як суто естетичний об'єкт чи «вербальний знак», мова якого посідає свої особливі правила. Стилiстика, навпаки, зосереджується на зв'язках між літературною і звичайною мовою. Відмінність у поглядах на літературну мову — це насправді продовження

дуже давньої суперечки. Зокрема, розкол у поглядах на критику між Вордсвортом і Колріджем виник через те, що Вордсворт вважав: «золотий вік» поетичної словесності припадав на найпростіший прозовий етап, коли вона була якнайближчою до мови, якою насправді розмовляють люди. Колрідж, навпаки, був переконаний, що поетичність літературної мови залежить від того, як поет трансформує і підсилює її (за допомогою прикрашання, згущення, повторення та ін.), вирізняючи та підносячи її над мовою щоденною.

2. Стилістика застосовує спеціалізовану технічну термінологію й поняття, запозичені з лінгвістики, такі як «перехідність» [transitivity], «недостатня лексикалізація» [underlexicalisation], «порядок слів», «зв'язки» (всі вони пояснені в останній частині цього розділу). Поняття такого гатунку належать до технічного словника окремої науки й не використовуються поза нею. Ви не можете вживати їх у щоденному спілкуванні — хіба що у вузькоспеціалізованій розмові з друзями-студентами, — не пояснюючи їхнього значення та (що важливіше) сфери їхнього використання. Повільне читання, навпаки, хоч і застосовує професійну лексику й поняття, які можуть мати дещо «книжні» конотації, проте бере їх зі звичайної повсякденної мови; це, наприклад, такі поняття, як «мовні особливості», «іронія», «непевність», «парадокс» та «амбівалентність». Якщо в аналогічній невимушеній розмові ви почнете пояснювати їхнє значення, то справлятимете враження сноба, попри те, що їхнє використання в критиці може мати свої особливості, власний відтінок та асоціації. Річ у тім, що ці слова вочевидь не є «технічними», як, наприклад, недостатня лексикалізація.
3. Стилістика висловлює більші претензії на наукову об'єктивність, ніж повільне читання, наголошуючи на тому, що її методи й процедури може вивчити й застосувати кожен. Тому одним із її завдань є «демістифікація» як лі-

тератури, так і критики. Отже, в літературі, як ми вже зазначали, вона прагне показати, що літературна мова не має нічого особливого порівняно з мовою нехудожніх текстів. Що ж до критики, то вона намагається встановити набір процедур, які може застосовувати кожен, — на відміну від повільного читання, що наголошує на важливості розвинутого «такту» та «чутливості» у підході до літературного тексту й уникає роз'яснення використаних методів і процедур. Звідси, наприклад, відоме небажання Ф. Р. Лівіса описувати або детально викладати свої критичні засади. Так само й читачі часто висловлюють думку, що мова літератури досягає результату такими способами, які недоступні для аналізу, так що сутність літератури постає як таємнича і недосяжна. Досить поширеною є думка, що виражені у вірші почуття поета унікально втілені у вибраній ним словесній формі. Звідси випливає, що існують чіткі межі того, що може, а що не може додати критичний розгляд.

Завдання стилістики

1. *Стилiстика намагається забезпечити «достовiрними» доказами наявнi «iнтуїцiї» щодо лiтературного твору.* Стилiстика не завжди має справу з окремими творами, але в iнтерпретацiї лiтературних текстiв вона часто ставить собі за мету обґрунтувати iмпресiонiстичнi здогади звичайних читачiв (так, як вона їх бачить) точними лiнгвiстичними даними. Так, читаючи оповiдання Гемiнгвея, ми можемо зауважити, що в цього автора дуже простий стиль, який його яскраво вирiзняє. Стилiсти спробували б висловитися точнiше — вони, ймовiрно, запитали б: «Що саме ми маємо на увазi під „простим“?». Хоча для того, щоб усвiдомити, що Гемiнгвей загалом уникає означень, виражених прикметниками й прислiвниками, спецiальна лiнгвiстична пiдготовка, напевно, не потрібна. Там, де

інший письменник сказав би приблизно так: «Сміт біг на-
вмання під сильним дощем», Гемінгвей уникнув би при-
слівника «навмання» й прикметника «сильний». Він ува-
жав, що ці речі мають виникати імпліцитно, і це, на його
думку, справді посилило б їхній вплив. Отже, речення ви-
глядало б так: «Сміт біг під дощем». Стиліст підрахував би
частотність вживання слів у цьому оповіданні Гемінгвея
і дійшов би, скажімо, такого висновку: «Сімдесят три від-
сотки використаних Гемінгвеєм іменників і дієслів у [...] *вжиті без прикметникових чи прислівникових означень*».
Він може також порівняти цей текст з творами інших авторів,
стиль яких вважається не таким простим, і підсумує,
що в цих письменників тільки тридцять відсотків імен-
ників та дієслів не мають означень. Звичайно ж, підраху-
нки охоплюватимуть лише частину текстів, наприклад,
по одному оповіданню кожного з авторів, які вважають
типовими. У результаті ми й справді не дізнаємося нічо-
го нового про Гемінгвея, тому що варто лише прочитати
кілька його творів, щоб зрозуміти, що унікальний простий
стиль — одна з найбільш характерних особливостей авто-
ра. Проте таке стилістичне дослідження відкриє нам, як
саме, у лінгвістичних термінах, він досягає цієї простоти
й у чому вона полягає.

2. *На основі лінгвістичних даних стилістика пропонує нові інтерпретації літературних творів.* Стилістика залучає до аналізу особливі дані, що стосуються лінгвістичних особливостей тексту, й тому виявляє той аспект твору, про існування якого звичайний читач і не підозрює. Цей аспект тексту й справді здатний вплинути на його інтерпретацію. Наприклад, Колін Мак-Кейб у своїй статті зі стилістики доводить, що Фальстафу, героєві історичних п'єс Шекспіра, притаманна сексуальна двозначність. Він, скажімо, часто звертається до свого великого живота, але використовує при цьому не слово «живіт», а «лоно». На той час, коли було написано п'єсу, стверджує Мак-Кейб,

слово «лоно» перебувало в процесі семантичних змін. Інакше кажучи, його значення поступово змінювалося від давнього до новішого: раніше воно вживалося загалом на позначення «живота» й використовувалося як жінками, так і чоловіками. Проте згодом це слово почало набувати свого сучасного значення, яке детерміноване статтю й вказує на особливу частину жіночого тіла. Оскільки, через перехідний період, можливими були обидва значення, то Фальстафове вживання цього слова вказує на його відповідну сексуальну амбівалентність. Тільки читач, обізнаний із такими особливими знаннями про семантичні зміни, може зрозуміти це: решта будуть спершу спантеличені словом, потім, мабуть, спробують знайти його значення в тлумачному словнику й зрештою дійдуть висновку, що воно вжите в застарілому значенні й тому не впливає на образ чи інтерпретацію тексту. На мою думку, не можна беззастережно прийняти цей приклад Мак-Кейба: він припускає, що слова, які перебувають на етапі семантичних змін, мають сліди обох значень у кожному випадку вживання, але більш ймовірно, що в такому разі слово може мати одне значення з двох, але не *обидва* водночас. Скажімо, слово «незацікавлений» нині зазнає семантичних змін, але кожне окреме вживання означає або «неупереджений», або «той, що не виявляє інтересу», й ніколи не йдеться про поєднання цих значень. Більш проблематично з'ясувати статус доказів, які перебувають за порогом сприйняття всіх читачів, окрім професійних лінгвістів. Як, скажімо, такі значення з'являються в тексті? Свідомо закладені автором? Ймовірно, що ні. І як взагалі вони присутні «там», якщо зазвичай помітні лише групі читачів, існування яких не можна було передбачити, якщо це тільки не сучасний текст? А проте загальна думка зрозуміла: стилісти використовують спеціальні знання не лише для того, щоб узаasadнити вже наявні прочитання, а й для того, щоб винаходити нові.

3. *Стилісти намагаються встановити загальні правила формування літературних значень.* В основі цього прагнення лежить інтерес стилістики, як і інших нових літературознавчих підходів, не лише до окремих літературних творів, а й до більш загальних питань про те, як функціонує література. Наприклад, лінгвісти доводять, що вплив художнього твору залежить водночас і від форми, і від змісту. Так, у «Тесс із роду Д'Ербервілів» Гарді підкорення Тесс соціальній та фізичній вишості Алека виражене як тим, що сказано, так і граматичними структурами «зв'язання» (чи сцени «згвалтування»). Влада Алека неусвідомлено посилена тим, що він (чи якісь його ознаки) відіграє в реченні роль підмета, а підневільне становище Тесс граматично виражене додатком. Скажімо, речення побудовані за зразком: «він [підмет] торкнувся її [додаток]; його пальці [підмет] проникли в неї [додаток]» тощо. Такі аргументи, якщо їх приймають, ставлять собі за мету з'ясувати механізми літературного впливу та його наслідки. Сильний літературний вплив, уважають стилісти, є «багатоаспектним», тобто він виникає внаслідок поєднання різних факторів, коли зміст посилюють граматичні особливості, загальні «дискурсивні структури», підбір слів, образна структура тощо. Це означає, що літературне значення сягає самих основ мови і проявляється на граматичному рівні та в структурі речення. Отже, немає жодного нейтрального аспекту мови: граматичні та синтаксичні моделі, морфеми й фонемі — все це є частиною літературного значення. Як і в попередньому прикладі, я вважаю, що цей аргумент навряд чи можна приймати на віру, оскільки у такому разі автор, наприклад, постає як геній інтуїції, який інстинктивно «знає» засади сучасної лінгвістики. Проте думка, знову ж таки, зрозуміла: стилістика намагається досліджувати найзагальніші закони літератури.

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Лінгвістична термінологія, яку використовує стилістика, може відлякувати, якщо ви ніколи не вивчали теоретичної граматики, але братися за опанування граматики як вступу до практичної стилістики, напевно, буде нерозумним. Краще озброїтися кількома довідниковими виданнями й використовувати їх під час опрацювання джерел, наведених наприкінці розділу. Я порадив би «Словник стилістики» Кейті Вейлс¹¹ і добрий сучасний підручник англійської граматики, найкраще той, що призначений для поглибленого вивчення мови¹².

Головне питання, на яке варто звернути увагу, коли ви візьметеся за цю тему, висвітлене Стенлі Фішем у його статті «Що таке стилістика й чому про неї говорять такі жажливі речі?». Фіш стверджує, що завжди існує розходження між реальними лінгвістичними особливостями тексту та їхньою інтерпретацією, запропонованою стилістами. Цю проблему можна назвати герменевтичним розривом (де «герменевтичний» означає пов'язаний з інтерпретацією).

Приміром, можна сказати, що висловлювання містить багато пасивних дієслів на зразок «Мені було сказано, що...» — і це є лінгвістичною особливістю. Ці пасивні форми (можна провадити далі) вказують на рівень ухилення в тексті — і це вже інтерпретація.

Складність полягає в тому, щоб дізнатися, чи можемо ми бути впевнені в наявності зв'язку між пасивним станом дієслів та ухиленням. Чи можемо ми бути впевнені в тому, що той, хто використовує пасив, зазвичай певним чином ухиляється, наприклад, намагається приховати особу мовця і, так би мовити, приховати це приховування? (Чи намагався я щось приховати, коли застосовував пасивні конструкції у попередніх

¹¹ Wales, Katie, *A Dictionary of Stylistics* (Longman, 1989).

¹² Добрий приклад: Swann, Michael, *Practical English Usage* (Oxford University Press, 1980).

розділах?) І якщо пасив лише інколи щось приховує, то за яких саме умов?

Отож, читаючи наступні приклади й праці з наведеного наприкінці розділу переліку, спробуйте визначити момент, коли критик переходить від опису лінгвістичних даних до їх інтерпретації — момент, коли з'являється «герменевтичний розрив» — і подумайте, наскільки переконливою є інтерпретація даних.

Що роблять стилісти:

1. Вони описують технічні особливості мови тексту, такі як граматичні структури, і використовують ці дані для інтерпретації.
2. Інколи метою такого дослідження є наведення об'єктивних лінгвістичних даних для підтвердження поширених прочитань чи вражень про літературний твір.
3. В інших випадках метою є запропонувати нову інтерпретацію, в основі якої лежать винятково або переважно лінгвістичні дані, що може поставити під сумнів або спростувати інші прочитання.
4. Технічні дослідження формування значення в літературі є частиною ширшого проекту, який має продемонструвати, що література не посідає непізнаваної містичної сутності, яка не підлягає аналізу: вона радше є частиною спільного «світу дискурсу» й використовує ті ж самі техніки й можливості, що й інші види мови.
5. Для досягнення мети стилістика не обмежується аналізом літератури й часто зіставляє її з іншими типами дискурсу, приміром, порівнюючи лінгвістичні механізми поезії та реклами.
6. Стилістика рухається від «граматики речення» до «граматики тексту» — зосереджується на тому, як функціонує текст у цілому, досягаючи (або ні) своєї мети (скажімо,

здивувати, переконати чи викликати підозру), і досліджує лінгвістичні особливості цього процесу.

Приклади стилістичної критики

Замість того, щоб докладно аналізувати один приклад, я пропоную короткий огляд трьох, кожен з яких для інтерпретації застосовує певні технічні аспекти мови. Перший використовує мовознавчі терміни «перехідність» та «недостатня лексикалізація». Що вони означають? «Перехідність» стосується різних видів речення, в яких вживаються дієслова («слова дії»). Традиційно дієслово вважається перехідним, коли дія, яку воно позначає, має чітко визначену «мету», «адресата» чи «предмет». Так, у реченні «Вона зачинила двері» дія зачинення «отримана» або «пережита» дверима. Тому дієслово «зачиняти» є «перехідним», в тому розумінні, що дія «переходить» на двері. «Двері» у цьому реченні — додаток. У реченні «Вона зникла», навпаки, дієслово є «неперехідним», оскільки дія не «переходить» на жоден предмет — вона просто трапляється і є, так би мовити, самодостатньою. Отже, ці два приклади презентують різні типи перехідності, й хоча терміни «перехідне» й «неперехідне» запозичені з традиційної граматики латинської мови, абстрактне поняття «перехідності», що позначає множину можливих зразків дієслів, походить із праць лінгвіста М. А. К. Голлідея 1960–1970-х рр. Голлідей застосував це поняття до аналізу прози, що згодом запозичив і розвинув Роджер Фаулер.

Нарешті, недостатня лексикалізація — поняття, винайдене Фаулером, яке позначає «брак відповідних слів для вираження певних ідей» (К. Вейлс). Так, ми можемо не знати назви якогось інструмента й натомість назвати його «штукою» чи «оцим» або ми можемо забути назву певного предмета (скажімо, слово «держак») й вжити описовий заміник (такий як «те, що тримають»). Це приклади різних видів недостатньої лексикалізації.

Тепер розглянемо, як Роджер Фаулер використовує ці терміни, обговорюючи початок роману Вільяма Фолкнера «Шум і шал» (в есеї з уже згаданого збірника «Статті зі стилю і мови», 1966 р.). Оповідь починається від імені Бенджі, 33-річного чоловіка із психічним розвитком на рівні дитини. Бенджі дивиться на гру в гольф:

Крізь палісадник, через дірки у в'юнких квітках я бачив, як вони б'ють. Вони підходили туди, де був прапорець, а я йшов вздовж паркана. Ластер полював у траві біля квіткового дерева. Вони витягли прапорець, били. Потім вони поставили прапорець назад і пішли на рівне, і він вдарив, і інший вдарив.

Фаулер пише:

Тут бачимо особливу послідовну перехідність: майже немає перехідних дієслів з додатками, простежується перевага неперехідних («підходили», «йшов», «полював» тощо), а одне перехідне («вдарив») — кілька разів граматично неправильно вживається без додатка.

Це — лінгвістичні дані. Далі Фаулер робить крок від опису до інтерпретації: «особлива перехідність» (як-от використання слова «вдарив» без конкретизації, що було вдарено) означає, що «Бенджі погано розуміє дії та їхні наслідки стосовно предметів». На мою думку, це дещо перебільшено, але читаючи далі, ми помічаємо, що в мові Бенджі є щось дивне, і розуміємо, що воно вказує на щось дивне в його психіці. «Щось дивне» в мові стосується категорії перехідності. Фаулер хоче сказати, що авторський вибір такої мовної особливості важливий, оскільки порушення психіки теоретично можна було б передати порушенням *будь-якої* мовної особливості взагалі. Далі, недостатню лексикалізацію Бенджі видно в тому, як часто він вживає описові парафрази замість правильних назв речей: так, він ніколи не використовує слова «гольф» на позначення того, на що дивиться, а куш називає «квітковим деревом». Це, знову ж таки, дані. Їхня інтерпретація полягає

у припущенні, що це означає нездатність героя осягати світ в соціально прийнятний спосіб, так, як це робить більшість людей. Отож, за допомогою стилістичного аналізу особливостей мови героя дослідник пояснює, наскільки герой ізольований від світу.

Інший приклад використання стилістами лінгвістичних даних бачимо в аналізі вірша «Столиця» В. Г. Одена, здійсненому Рональдом Картером¹³. Картер послуговується поняттям «порядок слів», що «позначає звичну чи очікувану послідовність слів» (К. Вейлс). Йдеться про те, що слова часто вживають у групах, які є до певної міри передбачуваними, навіть якщо це не ідіоми, котрі завжди будуються за одним зразком. (На цій особливості мови ґрунтувалася британська телегра «Бланкеті-бланк»¹⁴). Щоби продемонструвати, що я маю на увазі, пропоную вам завершити наступні вирази одним словом (іншим у кожному випадку, але щоразу тим, яке першим спадає вам на думку):

Коробка... Чорний... Непрошений...

Примітка на сторінці 260 перелічує слова, які, на мою думку, ви могли використати для заповнення прогалін. Ці вислови не є ідіомами (як-от «білий, мов крейда»), а лише результатом того, як кожне слово в послідовності поступово звужує ряд можливостей вживання наступного слова. Так, якщо я кажу: «Гарний...», то ви легко можете передбачити, що наступним словом буде «день» або «ранок», або щось на кшталт цього. Речення *могло б* закінчуватися словами: «спосіб підрахунку висоти дзвіниці», але ймовірність саме такого завершення фрази, що починається словом «гарний...», досить низька.

¹³ Carter and Burton, eds., *Literary Text and Language Study* (Edward Arnold, 1982).

¹⁴ Телешоу, на якому учасникам та шістьом запрошеним знаменитостям пропонувалося завершити якийсь речення одним словом. Вигравав той учасник, чий вибір максимально збігався з вибором знаменитостей (прим. ред.).

Поезії загалом притаманне порушення звичного порядку слів, так що раптом поруч можуть опинитися ті з них, які зазвичай не вживаються разом. Поети розлучають слова з їхніми партнерами і зводять разом ті, які навряд чи колись могли би зустрітися. Наприклад, Картер показує, як в одному місці Оден замість очікуваного словосполучення «терпляче чекають», говорячи про багатих гультяїв з великих міст, вживає вислів: «дорого чекають, що станеться диво» [курсив мій. — П. Б.]. Оден також називає частину міста, де живуть політичні вигнанці (і де вони зустрічаються для того, щоби спланувати повернення до влади у власних країнах) «злісним селом». Більш звичним є вживання слова «село» з позитивними прикметниками у виразах на кшталт: «гостинне село», «мальовниче село» чи «тихе село». Картер переконаний, що «розрив звичних зв'язків між словами» вказує на «тематично навантажені» частини вірша, що значно полегшує інтерпретацію.

Останній тип лінгвістичних даних, які використовують стилісти, стосуються «зв'язок». Це «лексичні одиниці» (слова), які долають кордони між реченнями, пов'язуючи їх у єдине ціле, навіть якщо вони є *граматично* незалежними. Без зв'язок текст стає кострубатим — подібним до стилю примітивних дитячих книжечок:

Це Менді. Менді моя подруга. Я і Менді йдемо разом у кіно.

Усунути кострубатість і досягнути зв'язності можна за допомогою того, що лінгвісти називають «прономіналізацією» (використанням займенників). Отже:

Це Менді. *Вона* моя подруга. *Ми* йдемо разом у кіно.

Зауважте, що хоча ці речення граматично відокремлені, тепер вони становлять єдине зв'язне висловлювання, оскільки займенники «вона» і «ми» відсилають до вже названих людей. Сучасні письменники зацікавилися ефектом, який справляє руйнування зв'язків між реченнями, а обізнаність із цим явищем допомагає зрозуміти, що відбувається в творах на кшталт

наведеного нижче початку оповідання американського письменника Дональда Бартельма:

Едвард подивився на свою руду бороду в кухонний ніж. Потім Едвард і Піа [не «він і Піа». — П. Б.] поїхали на ферму в Швецію. У поштової скриньці Піа знайшла чек для Віллі від уряду Швеції. Він був на дві тисячі триста крон і мав намоклий вигляд. Піа [не «вона». — П. Б.] поклала чек у кишеню коричневого пальта. Піа [не «Вона». — П. Б.] була вагітна. В Лондоні її щодня нудило.

Крім помічених мною розривів у зв'язках між реченнями, тут є багато інших прикметних лінгвістичних особливостей. Частково ефект уривка пов'язаний із відчуттям невідповідності між граматичною зв'язністю форми висловлювання та логічною, концептуальною й емоційною розірваністю його змісту. Крім того, проста мова й короткі речення нагадують стиль дитячої книжки, з яким предмет оповіді — цілком дорослий і травматичний — зовсім несумісний. Отож завдяки особливому способу використання мови створюється певний літературний ефект, і це саме той випадок, коли ми цілком можемо використовувати у дослідженні лінгвістичні техніки.

Примітка

Щоб продемонструвати принципи сталої сполучуваності слів, я провів вправу з однаковими прикладами кілька разів у різних групах. Вислови потрібно було завершити без обговорення і тривалих роздумів. Більшість людей зазвичай пише: «коробка цукерок» або «коробка сірників». Дехто написав: «коробка передач» або «коробка подарунків». Ці чотири варіанти переважно відповідають вибору групи з двадцяти осіб. «Чорний» зазвичай доповнюють словами «кіт» чи «ящик». А «непрошений» завжди пов'язують зі словом «гість». Немає сумніву, що на двадцять людей ніколи не буде двадцять різних варіантів закінчення.

Рекомендована література

Birch, David, *Language, Literature, and Critical Practice: Ways of Analyzing Text* (Routledge, 1989).

Bradford, Richard, *Stylistics* (Routledge, New Critical Idiom series, 1997).

Дуже корисне джерело.

Butler, Lance St John, *Registering the Difference: Reading Literature Through Register* (Manchester University Press, 1999).

Цікавий і зручний у користуванні лінгвістично обґрунтований підхід до літератури, який дещо випадає із загальної традиції.

Carter, Roland, ed. *Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics* (Allen & Unwin, 1982).

Розділ 5 присвячений аналізу «Кішки під дощем» Гемінґвея.

Carter, Roland, ed. *Language, Discourse and Literature: An Introduction in Discourse Stylistics* (Batsford, 1976).

Carter, Roland and Burton, Deirdre, eds, *Literary Text and Language Study*, (Edward Arnold, 1982).

Розділ 2 «Сприйняття мови в поезії».

Chapman, Raymond, *Linguistics and Literature: An Introduction to Literary Stylistics* (Edward Arnold, 1974).

Грунтовна й лаконічна праця.

Cluysenaar, Anne, *An Introduction to Literary Stylistics* (Batsford, 1976).

Вичерпне фундаментальне джерело.

Fabb, Nigel, et al., eds, *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature* (Manchester University Press, 1987).

Корисний матеріал. Див., зокрема, вступ та розділи Мері Луїзи Пратт, Морріса Гелла та Генрі Відовсона.

Fish, Stanley, *Is There a Text in this Class?* (Harvard University Press, 1980).

Див. розділи II і X — дві частини відомої статті «Що таке стилістика й чому про неї говорять такі жадливі речі?».

Fowler, Rodger, *Linguistic Criticism* (Oxford Paperbacks, new edn, 1996).

Добрий загальний вступ.

McRae, John, *The Language of Poetry* (Routledge, 1998).

Коротка й дуже корисна книжка із серії «Інтертекст».

Tambling, Jeremy, *What is Literary Language?* (Open University Press, 1988).

Має корисний додаток «Критичної та риторичної термінології».

Toolan, Michael, *Language in Literature* (Arnold, 1998).

Дуже корисний вступ та збірник завдань зі стилістики.

Toolan, Michael, ed. *Language, Text, and Context: Essays in Stylistics* (Routledge, 1992).

Цікавий збірник, який представляє новітні тенденції в стилістиці, зокрема особливу увагу до контексту. Розділ Сарі Міллс «Знати своє місце: марксистський феміністичний стилістичний аналіз» розглядає адекватність такої контекстуалізації.

Toolan, Michael, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (Routledge, 2nd edn, 2001).

Охоплює літературні й нелітературні тексти, включно з кіно, інтернетом і телебаченням.

Widdowson, H. G. *Stylistics and the Teaching of Literature* (Longman, 1975).

Короткий і простий довідник.

Розповідати історії

Цей розділ присвячений наратології — науці про оповідні структури. Наратологія виникла в ріді структуралізму, але сьогодні вже досягла певної незалежності від своїх джерел, що дає можливість виділити її в окремий розділ. Позаяк чимало ідей і частково термінологію вона запозичила з лінгвістики, то логічним є її розташування відразу після розділу про стилістику. Оскільки в наратології йдеться про історії, то я почну зі своєї власної.

Декілька років тому я був у ресторані «Бертіз». Меню складалося з барвистих, майже поетичних описів страв, воно пропонувало, наприклад, не «тріску зі смаженою картоплею», а «щойно виловлену з Північного моря соковиту тріску, обсмажену в легкому золотистому клярі, з величезною порцією смачної картоплі фрі» — гадаю, ви зрозуміли про що йдеться. В ресторанному бізнесі ці описи називають «оповідями» [narratives]¹ — факт, цікавий уже сам собою. Менеджери, однак, хвилюються, що клієнти сприймуть ці описи надто буквально і почнуть скаржитися, що кляр насправді зовсім не золотистий, а коричнюватий, а це може стати підставою

¹ Термін narrative тут перекладається переважно як «оповідь», telling — «розповідь» (процес). Втім, жорсткого термінологічного розмежування між «оповіддю» та «розповіддю», прийнятого в українському літературознавстві, Пітер Баррі, здається, не дотримується, тож інколи ці слова вживаються як синоніми (*прим. ред.*).

для звинувачень у неправдивому описі страв чи вадах обслуговування. Тому наприкінці меню є примітка такого змісту: «Наведені оповіді мають орієнтаційний характер, тому їх не слід сприймати буквально».

Це спонукало мене до роздумів про оповіді, теорію оповідей і, власне, про *наратологію*, яку точніше можна визначити як науку про те, як оповіді витворюють значення, та які основні механізми й процедури спільні для них усіх. Отже, наратологія не є читанням й інтерпретацією окремих оповідей, вона має на меті дослідити природу самої «оповіді» як явища та як культурної практики. Справді, відмінність між *реальною* стравою — тріска зі смаженою картоплею — та її *наративним описом* — «щойно виловлена, соковита тріска» — багато в чому нагадує базове розрізнення наратології між «фабулою» [story] і «сюжетом» [plot]. Фабула — це справжній перебіг подій, які відбувалися, натомість сюжет — те, як ці події змонтовано, впорядковано, обрамлено й подано в оповіді. Це розрізнення визначальне: фабула, як послідовність подій, повинна починатися з початку і далі хронологічно розвиватися без жодних пропусків; сюжет, навпаки, може починатися, скажімо, із середини історії й потім повертатися до попередніх подій, тобто вдаватися до ретроспекції, яка доповнює картину того, що трапилося раніше. У сюжеті також можуть бути проспективні елементи, які натякають на те, що може статися пізніше. Отож сюжет — це версія оповіді, яку не слід сприймати буквально, так само, як і описи в меню.

Розрізнення між фабулою та сюжетом — фундаментальне для наратології, але всередині цієї дисципліни існує багато протилежних поглядів у питанні термінології, тому саме розрізнення часто позначають різними словами. Наприклад, Девід Лодж у відомій праці «Аналіз та інтерпретація реалістичного тексту» вживає транслітеровані латинкою терміни російських формалістів: «fabula» та «sjuzhet»², хоча я особисто

² Lodge, David, "Analysis and interpretation of the realist text" in his *Working with structuralism* (RKP, 1980).

не вбачаю у такому слововжитку жодних переваг. Більшість сучасних американських дослідників наратології застосовують термін «story», але замість «plot» часто послуговуються поняттям «discourse» (дискурс). Це, на мою думку, доцільно, тому що йдеться не просто про «сюжет» у вузькому розуміння, а й про стиль, позицію, темп оповіди та ін., тобто про «компонування» цілісної оповіди загалом. Жерар Женетт (див. нижче) використовує ще інші терміни: «histoire», котрий має те саме значення, що й «фабула», і «récit», котрий еквівалентний «сюжету».

Арістотель

Друга важлива для наратології історія — це історія самої наратології. Вона, загалом, пов'язана з трьома постатями, першою з яких є Арістотель. У «Поетиці», як ми вже зазначали раніше (с. 30–31), Арістотель головними елементами оповіди називає героя та дію, зауважуючи, що герой повинен розкритися в дії, тобто через особливості сюжету. У сюжеті теоретик вирізняє три центральні елементи, а саме (використовуючи Арістотелеві терміни давньогрецькою, які тут лише кирилізовані, але не перекладені):

- 1) *гамартія*;
- 2) *анагнорисис*;
- 3) *перипетія*.

«Гамартія» означає «гріх» чи «провину» (у трагедії вони часто пов'язані із фатальною подією в житті героя, відомою як «трагічна помилка»). «Анагнорисис», що означає «впізнання», або «усвідомлення», є тим моментом оповіди, коли протагоністу відкривається правда, часто це водночас момент самоусвідомлення. «Перипетія» означає «поворот», або «зміну» долі. У класичній трагедії це зазвичай перехід від багатства до бідності, коли герой втрачає свою владу. Для визначення трьох ключових елементів Арістотель зробив

те, що роблять усі нараторологи, — проаналізував певну кількість різних оповідей (у даному разі давньогрецьких трагедій), шукаючи в них спільних рис. Подібно фізик досліджував би різні форми матерії (гори, озера, вулкани тощо), щоб виявити, що всі вони складаються з одного скінченного ряду хімічних елементів. В обох випадках йдеться про те, щоби побачити схожість і зв'язки, які криються за позірними відмінностями.

Матрицю виявлених Арістотелем елементів можна простежити навіть у найпростішій оповіді, такій як наведений тут комікс з обгортки «Бреккіз» (британський корм для котів), котрий, власне, і є примітивною завершеною історією. Варто зазначити, що Арістотель розглядав усі три елементи як такі, що стосуються «протагоніста» (героя чи героїні трагедії), але я спробую розподілити ці три елементи між різними персонажами історії, частково тому, що в застосуванні літературної теорії не вважаю за доцільне сліпо слідувати вказівкам її творця; й частково також залучаючи до аналізу методи Володимира Проппа, розглянуті нижче.



Отже, гамартія (чи провина) полягає в тому, що кіт залишає брудні сліди на скатертині, — дія, яка викликає докори й осуд («О Боже, ні!») й призводить до перипетії, або ж падіння, так

що кіт опиняється в немилості. Це буквально виявляється у вигнанні зі столу на підлогу. Проте під час чаювання тітка, яка прийшла в гості, з приємністю зауважує, що на столі саме та скатертина, яку вона подарувала своїй племінниці. Звичайно ж, вона не знає, що племінниця спершу застелила іншу скатертину, але ми, посідаючи упривілейовану зовнішню позицію свідків усієї послідовності подій, знаємо про це. Справді, можна сказати, що ключем до оповідання є не так надання інформації, як приховування: читач часто знає те, про що не здогадується герой, або ж оповідач приховує певні відомості від них обох. Центральним механізмом в оповідях є ретардація, якщо бути точним, ретардація в передачі інформації — ось формула написання вдалого роману відомого вікторіанського романіста Вілкі Коллінза: «Зробіть так, щоб вони сміялися, зробіть так, щоб вони плакали, — зробіть так, щоб вони чекали».

Анагнорисис у коміксі полягає в усвідомленні власниці kota (хоч і безпосередньо не зображеному), що вона мало не упустила слушну нагоду виявити свою вдячність і повагу до тітки, використовуючи її подарунок під час чаювання. Це викликає наступну перипетію — реабілітацію kota, цього разу не падіння згори вниз, а відновлення високого статусу. Реабілітація виявляється в подумки висловленій подяці хазяйки («Дякую, Бобе!»), самовдоволеній усмішці kota та в буквальному підвищенні до привілейованої позиції на колінах хазяйки.

Три Арістотелеві категорії, безпосередньо пов'язані з основними темами та моральними проблемами оповіді, значною мірою стосуються того, що можна назвати «глибинним змістом», оскільки всі вони торкаються «внутрішніх подій» (моральний недолік, усвідомлення його існування та наслідки). Наявність цих елементів легко виявити в багатьох оповідях, адже вони є рушійною силою морального впливу. Часто це духовна «сировина» або «інгредієнти», які «варяться» й перетворюються для того, щоб вийшла особлива оповідна «страва», особливий «сюжет». А втім, на практиці існує

велика різноманітність сюжетів, і для того, щоб описати їх, нам може знадобитися система, відмінна від Арістотелевої, яка б забезпечила нас більшим набором можливостей і, так би мовити, оперувала ближче до поверхні оповіді. Через багато років після Арістотеля це вдалося ще одному теоретику — наступній важливій постаті в історії наратології.

Володимир Пропп

Не дивно, що пізніші наратологи працювали над докладнішими переліками ознак і констант, котрі лежать в основі нескінченної множини різних оповідей. Важливою постаттю в цьому переліку є Володимир Пропп (1895–1970), «російський формаліст», який досліджував народні казки з метою виявити в них повторювані структури й ситуації. Підсумки цього дослідження він виклав у книжці «Морфологія казки», котра вперше вийшла друком в Росії у 1928 р³. У передмові Пропп підкреслює, що слово «морфологія» означає «вивчення форми», тому книжка стосується структури й сюжетних утворень цих казок, але не розглядає їхньої історії чи суспільного значення. Проте вже в 1928 р. ситуація в Радянській Росії склалася так, що «формалістичні» дослідження стали небажаними, і книжка зникла з поля зору аж до 1950-х, коли була заново відкрита структуралістами, зокрема антропологом Клодом Леві-Строссом, який використав ідеї Проппа у власному вивченні міфу. У 1958 р. вперше з'явився переклад «Морфології казки» англійською, здійснений Лоуренсом Скоттом (надрукований у видавництві Техаського університету), перевиданий у 1968 р.

Праця Проппа заснована на вивченні «корпусу» зі ста казок. У ній він доходить висновку, що всі вони побудовані

³ Див.: *Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки (Собр. тр. В. Я. Проппа) / Сост., науч. ред. и текстол. коммент. И. В. Пешкова. — М.: Лабиринт, 1998. — 512 с.*

з елементів базового репертуару тридцяти однієї «функції» (тобто можливих дій). Жодна з казок не містить усіх пунктів з його списку, але всі вони складаються з цих елементарних частинок. Перелік «функцій», запропонованих Проппом, такий:

1. Один із членів сім'ї йде з дому.
2. Героєві щось забороняють.
3. Заборона порушується.
4. Зловмисник намагається провести розвідку.
5. Зловмисник отримує інформацію про жертву.
6. Зловмисник намагається обманути жертву, щоб заволодіти нею чи її власністю.
7. Жертва піддається на обман і цим мимоволі допомагає ворогу.
8. Зловмисник завдає шкоди або збитку одному з членів родини, або:
 - 8а. Один із членів родини потребує чогось чи бажає щось отримати.
9. Стає відомо про біду чи зникнення; до героя звертаються з проханням чи наказом; його відсилають або відпускають.
10. Шукач (тобто герой у стані «пошуку») погоджується чи зважується на опір.
11. Герой залишає дім.
12. Героя випробовують, допитують, на нього нападають тощо; це готує його до отримання чарівного засобу або помічника.
13. Герой реагує на дії майбутнього дарувальника.
14. Герой здобуває магічний засіб (тобто предмет, тварину тощо).
15. Героя переносять, доставляють чи приводять до місця перебування предмета пошуку.
16. Герой і зловмисник сходяться у двобой.
17. Героя нагороджують.

18. Зловмисника поборено.
19. Первинна проблема чи нестача ліквідується.
20. Герой повертається.
21. Героя переслідують.
22. Герой втікає від переслідувачів.
23. Герой невпізнаним прибуває додому чи в іншу країну.
24. Вдаваний герой висуває необгрунтовані домагання.
25. Герою пропонують складне завдання.
26. Завдання вирішується.
27. Героя впізнають.
28. Вдаваного героя чи зловмисника викривають.
29. Герой набуває нової подоби.
30. Зловмисника карають.
31. Герой одружується та посідає трон.

Це набір цеглин, з яких побудовані казки із проаналізованої Проппом вибірки. Для того, щоб створити сюжет будь-якої окремої казки, ви маєте обрати певну кількість функцій з цього переліку. Жодна казка не вміщує всіх елементів, кожна складається лише з певного *набору* з них, причому порядок функцій завжди той самий. Казка, наприклад, може складатися з функцій 5, 7, 14, 18, 30 і 31, тобто зловмисник отримує інформацію про героя/жертву (5) й обманює його (7), але героєві допомагає тварина з магічними здібностями (14), він перемагає зловмисника (18), карає його (30), зрештою одружується і стає королем (31). Проте в жодній казці послідовність функцій не може бути зворотною, скажімо, коли 30-та передує 18-й, позаяк у такому разі зловмисника не може бути покарано до того, як його перемажено. Порядок функцій є фіксованим ще й тому, що, як стверджує Пропп, самі події переважно відбуваються у певній черговості (свідки можуть розходитися в тому, що вони бачили, але, як правило, не в тому, в якій послідовності це відбувалося, — будинок не могли пограбувати до того, як туди вдерлися). Цей метод аналізу казок має на меті показати, що за «казковою різноманітністю»

криється не менш «дивовижна одноманітність», тобто, відповідно до раніше використаної метафори: це різні страви, приготовані з тих самих інгредієнтів.

Безумовно, тут бачимо більш (буквально) «поверховий» спосіб аналізу оповідей, ніж це було в Арістотеля. Оскільки різноманітність можливих подій на поверхні більша, аніж можливих внутрішніх мотивів, Пропп має більшу кількість змінних, аніж Арістотель. Однак деякі недоліки Проппової системи можна помітити уже після ознайомлення з переліком базових функцій: 6 і 7, наприклад, — *дві* функції, які передбачають обман жертви/героя зловмисником, але очевидно, що здійснюється лише *одна* дія: шахрай шахрує, а обшахрований є обшахрованим, позаяк акт шахрайства передбачає наявність двох сторін. Отже, ці дві події насправді є однією подією, розглянутою з різних позицій. Аналогічно, і 10 та 11 функція насправді не позначають двох різних подій, оскільки в 10-му пункті герой вирішує щось вчинити, а в 11-му чинить це⁴.

Описові тридцяти однієї функції та їхніх підвидів присвячений найбільший розділ у книжці, близько п'ятдесяти сторінок, що становить майже половину основного тексту. Аналіз же типів героїв займає набагато менше місця (чотири сторінки шостого розділу), оскільки для Проппа герої є лише засобами для здійснення функцій. У зв'язку з цим він зазначає, що функції можна легко об'єднати у «вузли», наприклад: переслідування, полон і покарання. Тому доречніше розглядати сім «вузлів дій» як такі, що стосуються *ролей*, а не *героїв*, а це засвідчує підпорядкування героїв діям (підпорядкування, яке також є рисою арістотелівської наратології, оскільки Арістотель вважає, що герой оповіді виявляється лише в дії). «Сім вузлів дій» Проппа такі:

⁴ Дехто з провідних структуралістів звертав увагу на окремі з цих недоліків і пропонував зміни та вдосконалення: див. другий том «Структурної антропології» Клода Леві-Стросса (К.: Основи, 1997), розділ восьмий «Структура і форма: думки щодо праці Володимира Проппа» і «Поетику прози» Цветана Тодорова, розділ чотирнадцятий «Трансформації оповіді».

- 1) зловмисник;
- 2) дарувальник (постачальник);
- 3) помічник;
- 4) царівна (шукана особа) та її батько;
- 5) відправник;
- 6) герой (шукач або жертва);
- 7) удаваний герой.

Використовуючи перелік тридцяти однієї «функції» і семи «вузлів дій», ми можемо створити будь-який сюжет і додати свою казку до корпусу російських казок, так само, як за допомогою граматики, синтаксису та лексики англійської мови (*langue* у термінах Соссюра) можемо створити будь-яке можливе висловлювання англійською (*parole*). Чарівні казки є, звісно ж, відносно простими, але потенціал такої схеми значно зростає, оскільки, як зазначає Роберт Скоулз: «Один герой може грати більше однієї з цих ролей у будь-якій даній казці (тобто зловмисник також може бути вдаваним героєм, дарувальник — відправником тощо), або ж одна роль може потребувати кількох героїв (скажімо, численні зловмисники), але всі ці ролі неусувні з оповіді, вони лежать в основі багатьох художніх текстів, які, здавалося б, не мають нічого спільного з казками)»⁵. Можливість накладання ролей розширює сферу застосування проппівського методу, створеного автором на основі аналізу порівняно простих оповідей, і спонукає замислитися над складністю характеристик і мотивацій, властивих творам психологічного реалізму. У реалістичних текстах залежність героя від дії перевернута, й ролі не можна просто означити як «герой» та «зловмисник». Генрі Джеймс, неперевершений майстер психологічної прози, якось сказав, що він пише не про добро і зло, а про «добро-і-зло». Тож у романах Генрі Джеймса ймовірний помічник може ненароком стати зловмисником або навіть не знатиме,

⁵ Scholes Robert, *Structuralism in Literature* (Yale University Press, 1974), p. 65.

на чиєму він боці «насправді»⁶. Отож, проппівський підхід, схоже, вказує на те, як прості архетипи з елементарних оповідей можуть розвинути в ускладнену будову реалістичного твору — те, як, наприклад, архетип Попелюшки (казка, аналог якої є в різних культурах світу) покладено в основу романів на кшталт «Менсфілд-парку» та «Джейн Ейр». Однак Проппова система нічого не говорить про те, як оповідь *подається*, тобто про позиції чи стиль. На цьому питанні, що потребує докладного розгляду, зосередився третій ключовий теоретик наратології.

Жерар Женетт

Одним з найвидатніших наратологів після Ролана Барта став Жерар Женетт, який зосереджується, так би мовити, не на самій оповідці, а на тому, як її розказано, іншими словами, на самому процесі розповіді. Суть цього розрізнення стане очевидною, коли ми розглянемо шість рівнів, про які говорить Женетт у книжці «Оповідний дискурс»⁷. Далі я подаю шість основних запитань про акт розповідання й окреслюю в загальних рисах низку визначених Женеттом можливостей, додаючи кілька власних категорій.

1. «Міметичним» чи «дієгетичним» є основний тип нарації?

Про це питання Женетт говорить у четвертому розділі, що має назву «Спосіб». «Мімезис» означає «показувати», чи «розігрувати». Ті частини оповіді, які подаються в міметичній

⁶ Див. мій аналіз деяких творів Джеймса, що ґрунтується на спрощеному методі Проппа: Barry, Peter, «Embarrassments and predicaments: patterns of interaction in James's writer tales» in *Orbis Litterarum*, 46/1, 1991, p. 87–104.

⁷ Див.: Ж. Женетт. Повествовательный дискурс // Ж. Женетт. Фигуры. — М., 1998. — Т. 2. — С. 60–281.

манері, «драматизовано». Це означає, що їх представлено у «сценічний» спосіб, з відповідним антуражем та діалогами. «Мімесис» — це «повільна розповідь», у якій те, що сказано й зроблено, «інсценізується» для читача, створює ілюзію, що ми самі «чуємо» й «бачимо» те, що відбувається. «Дієгезис», навпаки, означає «розповідати» або «переповідати». Части-ни оповіді, представлені таким чином, характеризує «стрім-кість», «панорамність» й «узагальненість». Метою цього ти-пу оповіді є подати нам найважливішу інформацію якомога ефективнішим способом, без наміру створити ілюзію, що події відбуваються перед нашими очима, — оповідач просто *розповідає* нам, що сталося, не намагаючись показати, як це відбувалося⁸.

На практиці, звичайно ж, письменники поєднують обидва типи оповіді, рухаючись від міметичного до дієгетичного, і навпаки, відповідно до своєї стратегії. Одна з причин цьо-го — той простий факт, що цілком міметичний роман був би нескінченно довгим, а виключно дієгетичний заледве переви-щував би декілька сторінок і виглядав би як короткий зміст. Звичайно, бувають оповідання «на одну дію», написані майже цілковито міметичним способом, — зокрема, багато творів Ернеста Гемінгвея. Наприклад, «Білі слони», що є «одномо-ментною» розповіддю про американську пару, яка чекає на потяг на віддаленій залізничній станції в Іспанії. Їхні думки, слова і дії під час чекання відображають кризу в їхніх стосун-ках. Ми бачимо, що вони роблять, і чуємо, що вони кажуть, і це все⁹. Однак обсяг роману зазвичай передбачає *змішуван-ня* міметичного та дієгетичного типів, і наступний уривок, власне, ілюструє «переходи» між ними:

⁸ Як зазначає Женетт, розрізнення між мімесисом та дієгезисом було вперше зроблене Платоном у його «Державі», кн. III. Отже, як і у випад-ку з Арістотелем, сучасна наратологія має коріння в класичній грецькій філософії.

⁹ Див.: Хемингуэй Э. Белые слоны // <http://lib.ru/INPROZ/HEMINGUEJ/slony.txt>

Упродовж п'яти років Марію щоранку добирався на роботу цією дорогою, але більше ніколи не бачив Тельми. А потім одного ранку, коли він виходив зі станції метро на Чарінг Крос Роуд, сталося щось дуже дивне. Був яскравий сонячний день, і...

Перше речення — дієгетичне, це коротке узагальнення довгої послідовності подій, причому всі вони відбувалися «за кулісами». Зрозуміло, що без частин такого типу було б неможливо адекватно розвивати сюжет. Решта наведеного уривку — міметична. Після певного «прискорення» письменник знову зменшує швидкість на наступній важливій «сцені» й починає малювати для нас її картину, розповідаючи про погоду того дня та про точне місце, так що ми «бачимо» її в нашій уяві. Мімезис та дієгезис потребують одне одного й часто тісно переплетені, тож іноді складно точно визначити межу між ними, проте нескладно побачити те, наскільки важливі вони як структурні елементи оповіді.

2. Як фокалізована оповідь?

Фокалізація означає «погляд», або «перспективу», інакше кажучи, позицію, з якої розказано історію. Існує багато варіантів: наприклад, у разі «зовнішньої» фокалізації оповідна позиція перебуває *поза* зображенням героєм, так що нам розповідають тільки те, що є зовнішнім і видимим, — тобто те, що герої *кажуть і бачать*, що ви могли б побачити й почути самі, якби спостерігали описану сцену. За умови «внутрішньої фокалізації», навпаки, оповідь сфокусована на тому, що герої *відчувають і думають*, і що залишилося б вам недоступним навіть за умови вашої безпосередньої присутності. Так, речення «Тельма зупинилася й гукнула Марію» є зовнішньо фокалізованим, оскільки ви могли би бачити й чути це, якби були там, коли це трапилося. На противагу цьому, речення «Тельма раптом злякалася, що Марію не побачить її і пройде повз, не звернувши на неї уваги, іншою стороною Чарінг Крос Роуд» — це внутрішньо фокалізована репрезентація героїні, що

відображає її думки й відчуття, які не були висловлені, про які ви не здогадалися б, навіть якби стояли побіля неї. Якщо оповідь ведеться переважно через цю внутрішню фокалізацію, сконцентровану на Тельмі, тоді героїню можна назвати «фокалізатором» оповіді (або «рефлектором» [reflector] в іншій традиції наратологічної термінології), бо хоча вона й не розповідає історію від першої особи, читачі бачать події з її «позиції». Так, наприклад, Елізабет Беннет є фокалізатором (чи рефлектором) «Гордості й упередження». Інколи романіст вільно проникає у свідомість і внутрішній світ більш як одного героя, так ніби він знає про думки й почуття їх усіх. Про такий тип оповіді можна сказати, що він має «нульову фокалізацію». Це трапляється, коли «жодні систематичні умовляння чи перцептивні обмеження не впливають на те, що може бути репрезентовано», як це граційно визначає Джеральд Прінс у «Словнику наратології»¹⁰. Прінс зазначає, що нульова фокалізація, характерна для «традиційної», чи «класичної» оповіді, більш відома під назвою «всезнаючий наратор».

3. Хто розповідає історію?

Звичайно ж, автор, але не обов'язково від власного імені чи особи. Перший тип наратора — притаманний оповіді з нульовою фокалізацією — не є окремим героєм твору з власним іменем та історією, він постає лише як голос або стиль, який ми можемо схарактеризувати як свідомість, що фіксує події, або як звичайного «оповідача-посередника», котрий тяжіє до нейтральності й прозорості. Таких оповідачів можна назвати «прихованими», «затіненими», що «не втручаються» чи «не беруть участі». Хтось, звісно, може наполягати на тому, що це безпосереднє мовлення автора, але варто наголосити, що це не його «справжній» голос, оскільки він чи вона тільки

¹⁰ Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology* (University of Nebraska Press, 1987).

використовують певні стиль, темп, ступінь деталізації і таке інше, розповідаючи вигадану історію. Якби ми зустріли автора на вечірці або в барі, ми би не витримали такого оповідного стилю більше, ніж кілька хвилин. Отже, є сенс вважати такого «безплотного» оповідача «образом автора», а не реальним автором.

Інший різновид наратора — це окремий герой, який має ім'я, власну історію, стать, певне суспільне становище, симпатії й антипатії тощо. Цей оповідач бачив на власні очі або дізнався від свідків, або навіть брав участь у тих подіях, про які розповідає. Такого наратора можна назвати «відкритим», «драматизованим» чи «таким, що втручається». Прикладом може бути містер Локвуд у «Грозовому перевалі» Емілі Бронте, Марлоу в «Серці пільми» Джозефа Конрада і Нік Керавей у «Великому Гетсбі» Скотта Фіцджеральда. Існує кілька різновидів драматизованих оповідачів: «гетеродієгетичний наратор» — той, хто не є героєм історії, яку розповідає, а лише зовнішнім спостерігачем, наприклад, містер Локвуд («гетеродієгетичний» приблизно означає «говорить інший», позаяк оповідь ведеться від сторонньої особи). «Гомодієгетичний» наратор, навпаки, «є героєм історії, яку він розповідає» (Женетт) — як, наприклад, Джейн Ейр («гомодієгетичний» означає приблизно «говорить той самий», оскільки оповідь є власною історією наратора). Зверніть увагу: оповідь від першої особи може бути як гетеродієгетичною, так і гомодієгетичною, адже наратор може розповідати не тільки власну історію, а й чужу. Всезнаючі ж оповідачі обов'язково гетеродієгетичні. Всі ці питання розглянуті Женеттом у підрозділі «Особа» п'ятого розділу під назвою «Стан».

4. Як у історії виражено час?

Оповідь часто повертається назад чи забігає вперед, так що послідовність викладу не відповідає тому, як відбувалися події. Інколи в оповідці трапляються ретроспекції, у яких ідеться

про події, що сталися в минулому, і ці події пов'язуються з теперішніми, — такі елементи можна назвати «аналептичними» (від «аналепсис» — буквально означає «нагадування»). Оповідь може також «випереджати події», щоб натякнути на те, що станеться пізніше: такі її частини можна назвати «пролептичними» (від «пролепсис» — буквально означає «передбачення»). Приміром, в оповіданні Д. Г. Лоуренса «Пруський офіцер» на стіл подають страву, розливається пляшка вина, і це відсилає до кровопролиття, яким закінчується історія. На початку роману Чарльза Діккенса «Повість про два міста» теж є схожа пророча мить, коли розлита на вулиці бочка вина віщує вбивства, до яких призведе революція. Ці «пролептичні» деталі (хоч і дещо грубо) вказують на те, що аналепсис і пролепсис часто виявляються надзвичайно важливими у провадженні й висвітленні «тем» оповіді. Зрозуміло, що розповідаючи історію, автори часто використовують аналепсис і пролепсис зі стратегічною метою, позаяк починати з початку — не найкраща тактика. Оповіді часто починаються посередині (*in medias res*, як казали теоретики класичного періоду), аналептичні елементи описують те, що було раніше, а пролептичні механізми натякають на майбутні наслідки, зацікавлюючи таким чином читача та зосереджуючи увагу на центральному моменті оповіді. Ці питання розглянуті в першому розділі Женетта «Порядок», у підрозділі «Оповідний час».

5. Як історія «обрамлена»?

Історії не завжди подаються «прямо». Часто письменники використовують «оповіді-обрамлення» [frame narrative] (які ще називають «первинними оповідями» [primary narrative]), що вміщують «вбудовані оповіді» [embodied narratives] (або ж «вторинні оповіді» [secondary narratives]). Наприклад, рамку для головної історії в «Повороті гвинта» Генрі Джеймса утворює оповідь про групу людей, які зібралися на Різдво

в сільському будинку і, сидячи біля каміна, розповідають одне одному історії про привидів. Оповідка, яку розказує один із гостей, і становить суть Джеймсового твору. Зверніть увагу, що тут «первинна оповідь» справді означає тільки першу за чергою, а не *головну* оповідь, якою вона зазвичай і не є. «Вторинна оповідь» йде другою і обрамлена первинною. Зазвичай саме вона є головною. Так, в оповіданні Джеймса ми спершу дізнаємося про людей, що зібралися в селі на Різдво, а вже потім (у набагато довшій оповіді) — про історію, яку розповіли за цих обставин. Так само й основна історія в «Серці пільми» Конрада вбудована в оповідь-обрамлення про групу колишніх моряків, які, чекаючи на приплив, розповідають «байки». Женетт називає вбудовані наративи «мета-оповідями» (він каже: «*мета-оповідь* — це оповідь в оповіді», посилання 41) — так, скажімо, кожна історія з «Кентерберійських оповідань» Чосера вбудована в рамку розповіді про паломництво до Кентербері, котра і є мета-оповіддю, тож маємо низку оповідань у оповіданні-рамці.

Можна піти ще далі й класифікувати обрамлення на «несиметричні» [single-ended], «симетричні» [double-ended] та «пунктирні» [intrusive] оповіді. «Несиметричним» називається таке обрамлення, до якого після закінчення вбудованої історії більше не повертаються. Прикладом його може бути «Поворот гвинта»: коли історія про виховательку й дітей закінчується, ми не повертаємося до обрамлення (різдвяні розповіді про привидів), щоби послухати відгуки аудиторії. Зрозуміло, що в цьому разі оповідна рамка є несиметричною, бо якби ми повернулися до групи біля каміна, неоднозначні моменти, які є головною суттю оповідання, було б пояснено. Тож несиметричне обрамлення тут застосовано зі стратегічною метою. «Первинна оповідь» у «Серці пільми», навпаки, симетрична, оскільки наприкінці вбудованої історії знову вводиться ситуація обрамлення. Коли оповідь закінчується, ми ненадовго повертаємося до групи слухачів, яким Марлоу, драматизований наратор, розповідав історію про свої пригоди

в Конго. Звичайно ж, Конрад не має на меті «розв'язати» або пояснити складні моральні дилеми, що становлять суть оповіді, — він лише знову вводить деякі образи (сутінків і довоколишньої п'тьми), важливі для всієї історії, тобто подвійне обрамлення використане тут для того, щоби посилити головну тему роману.

Нарешті рамки можуть бути й такими, які можна назвати «пунктирними»; це означає, що вбудована оповідь час від часу переривається історією-обрамленням. Таку рамку також знаходимо в «Серці п'тьми» — коли Марлоу на мить перериває власну розповідь і робить славнозвісне зауваження: «Звичайно... ви, хлопці, бачите більше, ніж я міг бачити тоді. Ви бачите мене, якого ви знаєте...» Це нагадує нам про обмеження наративної позиції, з якої розповідається вся історія, і демонструє недовіру Конрада до традиційної оповідної перспективи — нульової фокалізації («всезнаючого» наратора). Автор свідомо вибрав наратора, позиція якого має певні обмеження, а «вставний» уривок лише наголошує на темряві й ізольованості слухачів: «настала така безпросвітна темрява, що ми, слухачі, ледь могли бачити одне одного». Неназваний слухач, котрий пізніше запише історію Марлоу, говорить про моральне занепокоєння, яке викликає оповідь і, здається, звертається до читачів, нагадуючи, що ми маємо бути пильними й обачливими: «Я слухав, я вслухався, чекаючи на речення, на слово, яке дало б мені ключ до гнітючої тривоги, викликаної цією розповіддю, що, здавалося, сама, без посередництва людських губ оживає з важкого нічного повітря над річкою»¹¹. Отже, знову ж таки, автор використовує «пунктирне» обрамлення зі стратегічною метою, в даному разі як «прийом відчуження», що навмисно розвіює чари оповіді, нагадуючи про її моральну складність, щоб нас цілком не поглинуло читання пригодницької історії з колоніальними декораціями.

¹¹ Конрад Дж. Сердце тьмы и другие повести. — СПб.: Азбука, 1999. — С. 7–136; або <http://lib.ru/INPROZ/KONRAD/heartofd.txt>

6. Як репрезентовано слова й думки?

Ці питання Женетт розглядає у підрозділі «Оповідь про слова» розділу «Спосіб». У даній сфері письменник має цілий набір можливостей. Найпростіший варіант — це «пряма мова зі словами автора», зокрема:

«Як тебе звать?» — запитав Маріо. «Тельма», — відповіла вона.

Це пряма мова, оскільки тут безпосередньо передаються реально сказані слова (в лапках), а «словами автора» називають супровідні фрази, які вказують на те, ким є мовець («запитав Маріо» й «відповіла вона»). Мовлення також може бути передане через «пряму мову без слів автора», а саме:

— Як тебе звать?

— Тельма.

Очевидно, що цей варіант може бути заплутаним, якщо розмовляє більше двох осіб, або якщо діалог не є простою послідовністю запитань і відповідей, тому оптимальним варіантом буде «пряма мова з вибірковими словами автора», на кшталт:

— Як тебе звать? — запитав Маріо.

— Тельма.

Слова автора тут «вибіркові», тому що перше висловлювання містить їх («запитав Маріо»), а друге — ні (немає «відповіла вона» абошо). Відмінності, на перший погляд, можуть здаватися незначними, але слова автора щоразу нагадують про присутність наратора, що послаблює напругу мімезису, повертаючи «показ» назад до «оповіді». Ще один варіант — це «непряма мова», тобто:

Він запитав, як її звать, і вона відповіла, що Тельма.

Тут мовлення передане опосередковано, так що нам не подають реально сказаних слів (приміром, він насправді сказав:

«Як тебе звать?» — а не: «Як її звать»). Слова автора також є, так би мовити, «цілісними» (інакше кажучи, «він запитав» і «вона відповіла» не відокремлені від самих висловлювань, а становлять їх частину). Цей різновид передачі мовлення створює ефект формального дистанціювання читача від зображених подій. Цей ефект, можливо, дещо менше виражений у використанні «невласне прямої мови», а саме:

Як її звали? Тельма.

Мовлення, знову ж таки, непряме, на що вказує зміна часової форми дієслів із теперішнього часу до минулого (тобто замість «звать» маємо «звали» тощо). Вплив такого стилю доволі м'який, а одна з його переваг для письменника полягає в тому, що він цілком відповідає внутрішньо фокальній оповіді, тому що здається природним «перейти» від неї до фіксування думок і почуттів мовця, як-от:

Як її звали? Тельма. Тельма, чи не так? Ім'я не для тисячі суден, які виряджають у плавання. Більш міщанське, справді, ім'я — якесь таке в стилі мереживних фіранок.

Тут роздуми про ім'я, вочевидь, належать чоловікові, який запитував, а не всезнаючому наратору, але розповідь може також легко перейти від невластне прямої мови до, скажімо, зовнішнього опису подій та реакцій. Отже, вона є надзвичайно гнучким засобом, який згодиться письменнику.

Женеттові визначення репрезентації мовлення в оповіді насправді дещо більш узагальнені, аніж описані вище, вони складаються з трьох різновидів, які поступово віддаляються від реально сказаних слів, на зразок:

1. «Мені час іти», — сказав я їй (міметичне мовлення).
2. Я сказав, що мені час іти (транспоноване [transposed] мовлення).
3. Я повідомив їй, що мені необхідно було іти (наратизоване мовлення).

Як зазначає Женетт, транспоноване мовлення — це не те саме, що невласне пряма мова: якщо бути точним, воно є непрямим, але залежним від автора (оскільки містить пояснювальне дієслово «сказав», що належить автору). Головна відмінність між транспонованим і наратизованим мовленням в тому, що перше безпосередньо подає слова у формі, в якій їх було вжито («мені час іти»), тоді як друге передає *суть* сказаного, а не його словесне вираження (яка могла б бути різною, скажімо, «я краще піду», «я мушу йти», «у мене немає вибору, мені треба йти» тощо). У результаті це перетворює живе мовлення на розказану історію і встановлює максимальну відстань між читачем і прямим впливом та тоном сказаних слів.

«Об'єднана» наратологія

Поданий у цьому розділі матеріал розгортає перед вами базовий наратологічний інструментарій. По-перше, маємо центральне розрізнення між сюжетом і фабулою, яке готує нас до запитань про те, як побудована оповідь і, звичайно ж, який вплив вона може мати на нас. По-друге, Арістотелєві категорії повідомляють нам про певні глибинні психічні основи нарації. По-третє, система Проппа пропонує метод розгляду поверхневих особливостей сюжету; і по-четверте, матеріал Женетта звертає нашу увагу на те, як розказано історію, як вона діє, досягаючи своєї мети. Нарешті, п'ять «кодів» Рола-на Барта, розглянуті в одному з попередніх розділів, можна використати як доповнення, бо якщо Арістотель переважно зосереджується на темі, Пропп — на сюжеті, а Женетт — на нарації, то Барт, можна сказати, концентрується на читачеві, оскільки саме «декодування», котре здійснює читач, надає сенсу всім тим чинникам, з яких складається оповідь. Стратегічно поєднавши ці підходи, можемо отримати «об'єднану» наратологію, в якій питання, недостатньо розглянуті в одній концепції, дістають належну увагу в іншій.

ЗУПИНИСЬ І ПОДУМАЙ

Однією з найбільш приголомшливих особливостей наратології є те, що в ній співіснують декілька різних термінів на позначення одного явища, і кожен з цих термінів є витвором іншої «школи» (наприклад, «нульова фокалізація» та її відповідник — «всезнаючий наратор»). Можна сказати, що це не має великого значення, тому що англійській мові загалом властивий «кількашаровий» словник з кількома можливими словами на позначення одного поняття. Так, староанглійське слово «blessing» має англо-норманський синонім «benison» та відповідник латинського походження «benediction». Кожне з цих трьох слів має власний «відтінок»: «blessing» — просте, «benison» — дещо пафосне й застаріле, а «benediction» — виразно «церковне». Подібним чином популярні нині в наратології терміни мають помітне академічне звучання, оскільки вони належать до тих шарів лексики, що походить з давньогрецької та латини (як, наприклад, «мімезис» і «дієгезис»), а не староанглійської мови. Прикметно те, що самі письменники, які, починаючи з ХІХ ст., беруться обговорювати питання теорії літератури, надають перевагу дуже простим термінам. Наприклад, Джордж Еліот і Генрі Джеймс говорять про «показ» і «розповідь», а не про «мімезис» і «дієгезис». Е. М. Форстер у книжці «Мистецтво роману» використовує прості слова зі зрозумілими значеннями (як-от його «пласкі» й «опуклі» герої), не намагаючись вразити нас спеціальною термінологією або своєю начитаністю. Чи можна висунути переконливе обґрунтування прихильності наратологів саме до книжних термінів?

Звичайно ж, це запитання дуже особисте, і вам слід спробувати сформулювати власну відповідь на нього. На мою думку, ця ерудованість відображає значне віддалення наратологів від реального розповідання історій, і це, зрештою, пов'язане з тим фактом, що зазвичай самі вони не пишуть художніх творів. Адже мова, якою послуговуються митці чи

ремісники, тяжіє до граничної простоти; оскільки вони мають безпосередній стосунок до мистецтва, їм не потрібна для цього технічна мова. Так, «непосвячений» може сказати про музиканта, що той є валторністом в оркестрі, натомість сам музикант у приватній розмові скаже радше, що грає у філармонії на трубі. Інакше кажучи, немає нічого дивного в академізмі наратологічної термінології, оскільки вона відображає певну відстань між наукою про літературу і самою літературою. Водночас цей академізм не має на меті просто вразити, він посідає гідну поваги лаконічність і точність, що особливо дисонує з набагато вільнішим використанням термінології в постструктуралізмі.

Що роблять наратологи:

1. Вони розглядають окремі оповіді, шукаючи повторювані структури, притаманні всім наративам.
2. Замість досліджувати «зміст» оповідки вони зосереджуються на оповідачеві й розповіданні як таких.
3. На основі аналізу простих оповідей вони виводять категорії, які, в дещо трансформованому вигляді, застосовують до дослідження значно складніших наративів, зокрема романів.
4. На відміну від традиційної критики, для якої головними є герої та мотиви, вони звертають увагу на дію і структуру.
5. Їхній читацький і дослідницький інтерес викликає спорідненість усіх оповідей, а не унікальність й оригінальність небагатьох високо поціновуваних текстів.

Приклад наративної критики

За приклад ми знову візьмемо оповідання Едгара Аллана По «Овальний портрет» (повний текст див. у додатку 1) і спробуємо

застосувати на практиці щойно згадану «об'єднану» наратологію. Розглянемо чотири головні питання (розрізнення сюжету/фабули, а також концепти Арістотеля, Проппа і Женетта), але в поєднанні, а не почергово, і не намагаючись використати всі ті категорії, які ми наводили, — ефективного застосування літературної теорії майже завжди вибіркове, а не всебічне. Ми пропустимо коди Барта, оскільки про них уже йшлося в одному з попередніх розділів.

Відмінності між сюжетом і фабулою відразу стають очевидними в тому, як розгорнуто події — двома «блоками» в зворотній часовій послідовності: у сюжеті ми спершу бачимо громадянську війну, поранення оповідача, те, як він опиняється у маєтку та знаходить портрет. Далі ми знайомимось з історією життя жінки на портреті, яка, напевно, померла багато років тому. Якби події були викладені в хронологічній послідовності, враження від них було би зовсім іншим, та й зробити перехід було б набагато складніше, ніж тут (коли офіцер бере до рук книжку — це досить логічна зв'язка).

Два «блоки» оповіді є, звичайно, «первинним» наративом, або «обрамленням» (частина про пораненого офіцера), та «вторинним», або «вбудованим» наративом (частина, яка стосується появи портрета). Тепер ми знаємо ці спеціальні терміни, щоб описати те, що було згадано в першому розділі як «історія-в-історії». Варто зазначити, що обрамлення й метаоповідь напрочуд збалансовані (зазвичай рамка просто крихітна порівняно із вбудованою оповіддю). Між ними також існує певна внутрішня емоційна відповідність, позаяк рана оповідача і зображення процесу його сприймання мають, здається, ту саму вагу, що й трагічна історія занапашеного молодого життя. Можливо, перша частина має підтекст? Може, насправді йдеться про цілу країну, віддану на поталу фанатичній гонитві за примарним ідеалом, і це такий собі повномасштабний відповідник вбудованій оповіді.

Це викликає запитання: *для чого*, власне, потрібне обрамлення? Відповідь тут така: це спосіб посилити вбудовану

оповідь, надати її темі більшого резонансу. Однак обрамлення — це й засіб ретардації, роль якої полягає в тому, щоби створити певний настрій або атмосферу (як увертюра перед оперою). Якби це оповідання було народною казкою, то, згідно з жанровою традицією, воно не мало би рамки і починалося так: «Жив-був один молодий талановитий художник...». Дія, знову ж таки, розгорталася б зовсім по-іншому. Можна також додати, що обрамлення несиметричне, бо наприкінці ми не повертаємося до сюжету офіцера та його служника, — історія закінчується кульмінаційним моментом, коли митець усвідомлює, що його дружина мертва. Очевидно, що симетричне обрамлення послабило би драматичність епізоду; в такому разі авторові довелося би робити якийсь моралізаторський коментар, можливо, в тому ключі, що інколи ціна великого мистецтва може бути занадто високою, що надало би творові надмірної патетичності.

В аналізі цього оповідання надзвичайно плідним є проппівський підхід. Згідно з ним, пафос вбудованої оповіді полягає в тому, як вона поєднує два архетипні казкові мотиви. Перший з них — історія про те, як велетень-людоджер або злодій схопили принцесу, ув'язнили її у вежі та, можливо, приспали певною магічною силою. Однак жертву знаходить і рятує герой, і згодом вони одружуються. Інший мотив, який, здається, обіграє оповідання По, — це міф про Синю Бороду — серійного нареченого і серійного убивцю, котрий ховає тіла попередніх дружин в одній із кімнат свого замку. Так, в оповіданні По наречений уже був раніше одружений («повінчаний зі своїм Мистецтвом») і збирається вбити нову молоду дружину. Тож завдяки певному поєднанню ролей, про яке говорить Роберт Скоулз, герой і зловмисник виявляються однією особою, а магічний вплив мистецтва — мистецький талант героя, який мав би допомагати, — стає руйнівним. Зверніть увагу, що тут ми легко пристосовуємо 14-ту функцію Проппа («герой здобуває магічний засіб») до цілком іншої ситуації в оповіданні По.

Звертаючись до категорій Женетта, насамперед зазначимо, що і обрамлення, і вбудована оповідь переважно міметичні, але очевидно, що існують різні *рівні* мімезису. Початок оповідання до слів: «...найdaleшій вежі будівлі» містить певне узагальнення: наприклад, коли слуга «наважився вдертися» до маєтку, вислів цей має в собі елемент узагальнення, зазвичай властивий розповіді, а не показу; вислів дещо «наратизований» (корисний термін Женетта), тобто переданий словами оповідача, і насправді ми не «бачимо» того, що відбувається: чи служник розбив замок сокирою, чи виламав двері, чи використав розбитий сонячний годинник замість тарана? Чи він просто вибив вікно на першому поверсі й заліз через нього? Зрозуміло, всі ці фрази могли б дати «повний мімезис», і ми «бачили» б, що відбувається, натомість «наважився вдертися» — це вислів, який дає тільки «частковий мімезис», залишаючи в таємниці справжній спосіб штурму.

Опис кімнати (від слів «Її багата колись оздоба...») наближається до повного мімезису: оздоба «старовинна і багата», однак «ветха і витерта». Але що саме виявляється «оздобою», коли ми перестаємо думати про її якість? Чим саме є «різноманітна зброя»? Це щити, мечі, шоломи й обладунки чи щось інше? Скільки є цих речей і де саме вони розташовані? Справді, такий своєрідний «середній мімезис» (назвемо його так) не вказує усього цього точно, бо його завдання — не роззиратися навколо, як камера спостереження, а лише дати нам кілька яскравих кадрів кімнати, які би передали її атмосферу. Повного мімезису досягнуто в абзаці, що починається зі слів: «І тут сталося щось зовсім несподіване...», коли темп оповіді уповільнюється й починає відповідати послідовності вражень офіцера. Ми отримуємо дуже чіткі сценічні вказівки, які ставлять нас точно в позицію офіцера, щоб ми дивилися, так би мовити, *разом із ним* і мали враження, що все відбувається на наших очах. Далі оповідь розгортається в повному мімезисі аж до того моменту, коли офіцер знаходить книжку, і розпочинається вбудована історія, яка теж проходить ці стадії — від часткового, через середній і до повного мімезису.

Цікава також фокалізація наративів: обрамлення — гомодієгетичне від першої особи, розказане нам «відкритим», чи «драматизованим», наратором. Він є певною особистістю і має свою життєву історію, про яку, навіть не знаючи його імені, ми можемо здогадуватися з деталей оповідання: він освічений (знає готичні романи XVIII ст. Анни Редкліф, малярські техніки, як-от «віньєтки», здається, дуже цікавиться процесом і стадіями акту сприймання), напевно, багатий (оскільки має служника). Наратор вбудованої оповіді викликає більше запитань: знайдений на подушці «невеличкий томик, що начебто описував [полотна]», натякає, що він є тим, кого сьогодні назвали б мистецтвознавцем, але більше нічого ми про нього не знаємо. Він, як ми припускаємо, є гетеродієгетичним наратором, а не учасником розказаної ним історії, проте важко здогадатися про джерело його інформації тоді, коли «у вежу... нікого не пускали». Він або всезнаючий наратор, який може створювати свідомість своїх героїв і проникати у неї; або ж він мав тісніші стосунки з художником. А можливо, це й сам художник; ми, звісно ж, можемо припустити, що «незвичайно багато натхненних картин» намальовано його пензлем, оскільки всі вони виконані в одному стилі й, можливо, кожна з них була створена за схожих обставин, кожна коштувала життя натурниці в маніакально повторюваній «головній сцені», де життя й мистецтво змагаються за вищість. Цікаво, що ці нібито технічні роздуми про особливості оповідача стають ключем до найглибших рівнів змісту.

Це приводить нас до первинного аристотелівського рівня: гамартія (гріх чи провина, яка є поштовхом до всієї історії) — це, звичайно, моральна сліпота талановитого митця, який вищується до божественного статусу, беручи на себе функцію *творення*, ціною якого є *знищення* життя. Він позбавлений як проникливості (знання себе), так і передбачливості, оскільки нездатний зрозуміти неминучі наслідки своєї творчої одержимості. Що дивно для художника: він позбавлений також співчуття та уяви, і тому не може створити справжню річ, а лише

її подобу, примару, в якій немає й краплини людської сутності. Момент самоусвідомлення, або анагнорисис, настає занадто пізно, бо митець не думає про те, що його дружина помирає, а лише запізно констатує: «Вона померла». Перипетія, чи поворот долі, важливий, ймовірно, для обох героїв, тому що чоловік зі «славетного» митця перетворюється на вбивцю-вампіра, а жінка спершу є самим втіленням життєвої енергії, а потім стає смиренною і слухняною жертвою, чуттєва привабливість якої скочується до апатичної згоди з тим, щоби її життя відібрали (доля більшості жінок в оповіданнях По).

Отже, аналіз оповідання за допомогою цих, головним чином технічних, наратологічних категорій і справді відкриває нові перспективи, які показують механізми витворення значення в оповіді. Додаткова перевага наратологічного методу — новий погляд на оповідання та його шаблону тематику конфлікту й контрасту між життям і мистецтвом.

Рекомендована література

Bal, Mieke, *Narratology: Introduction in the Theory of Narrative* (University of Toronto Press, 2nd edn, 1997).

Написана датською мовою та вперше видана англійською у 1985 р., ця книжка швидко стала класичним джерелом: вона втілює найкращі якості наратології — чіткість, лаконізм і ясність; як і інші важливі праці в цій галузі, це не громіздкий том. Її можна із задоволенням прочитати або використовувати як коротку енциклопедію наратології.

Cohan, Steven and Shires, Linda M., *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction* (Routledge, 1988).

Охоплює оповіді в усьому різноманітті сучасної культури (кінофільми, реклама тощо). Містить багато корисного матеріалу, хоч і написана досить лаконічно.

Genette, Gérard, *Narrative Discourse* (Basil Blackwell, 1972).

Женетові п'ять розділів про «Порядок», «Тривалість», «Повторюваність», «Спосіб» і «Стан» є джерелом більшості сучасних

роздумів про наратологію. Було б добре, якби назви усіх численних підрозділів містилися у деталізованому змісті, але алфавітний покажчик компенсує цей недолік, полегшуючи «енциклопедичне» використання, що у цій галузі є особливо важливим.

Onega, Susanna and Angel, José, eds, *Narratology* (Longman, 1996).

Чудовий збірник. Він наголошує на взаємному впливі наратології, деконструкції, фемінізму, психоаналізу й кіно- та медіастудій.

Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology* (University of Nebraska Press, 1987).

Вміщує найкоротші та найістотніші визначення; ця невелика книжка напрочуд вичерпна у представленні різних наратологічних сект. Коли мені щось потрібно дізнатися з наратології, вона завжди слугує для мене точкою відліку.

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction* (Routledge, 1983).

Може спершу налякати, але, незважаючи на свою стислість, ця новаторська праця є надзвичайно глибокою.

Екокритика чи зелені студії?

«Кажучи коротко, екокритика — це вивчення стосунків між літературою й навколишнім середовищем» (Черіл Глотфелті). Але як назвати такі дослідження: «екокритика» чи «зелені студії»? Обидва ці терміни вживають на позначення критичного підходу, який з'явився у США наприкінці 1980-х рр., а у Великобританії — на початку 1990-х, й оскільки цей напрям усе ще «виникає», то слід коротко викласти історію його становлення. У США метод започаткувала Черіл Глотфелті, співредактор, разом із Гарольдом Фроммом, ключового збірника напряму «Хрестоматія екокритики: орієнтири літературної екології», до якої увійшли вельми корисні й змістовні статті. У 1992 р. вона також стала співзасновницею Асоціації з вивчення літератури та довкілля [ASLE]. ASLE має власний друкований орган — «*JSLE*», «Міждисциплінарні дослідження з літератури та довкілля», що виходить від 1993 р. Тож на початок 1990-х рр. американська екокритика була вже доволі розвинутим академічним напрямом, що починав вибудовувати власну професійну інфраструктуру — спеціальні видання та офіційну корпоративну організацію. Проте, на відміну від більшості розглянутих нами теорій, вона досі явно перебуває на академічних маргінесах — це перший з-поміж багатьох загальних посібників і підручників з теорії літератури, що згадує про екокритику, позаяк ідеї, концепції та методики цього напряму поки що не є загальновідомими. Оскільки

екокритика в США, як видається, найсильніші позиції посідає в університетах заходу країни, тобто подалі від великих міст і головних академічних центрів східного й західного узбережжя, — то можна припустити, що вона орієнтуватиметься на «децентралізацію».

Екокритика як термін уперше був застосований наприкінці 1970-х рр. на симпозіумі Асоціації західної літератури [WLA], організації, сферою зацікавлення якої є література американського Заходу. У вступі до низки програмних статей (усі вони за назвою «Що таке екокритика?») Майкл П. Бранч «виводить поняття „екокритика“» з есею Вільяма Рукерта «Література й екологія: спроба екокритики» 1978 р.¹ Пов'язане з нею слово «екологіка» до літературної критики вжив відомий американський екокритик Карл Крьобер у статті «“Дім у Грасмері”: екологічна святість», що вийшла друком у журналі PMLA². Обидва терміни («екокритика» й «екологіка»), стверджує Бранч, очевидно, були латентно присутні в критичному словнику аж до конференції WLA 1989 р. у Кер-д'Алені, США, коли Черіл Глотфелті (тоді аспірантка Корнельського університету, пізніше старший викладач літератури й доквілля в Університеті Невади, Рено) не тільки відродила термін «екокритика», а й наполягла на тому, щоб його прийняли на позначення розпливчатої сфери досліджень, раніше відомої як «вивчення творів про природу».

Літературними орієнтирами сучасної екокритики у США є твори трьох провідних американських письменників ХІХ ст., які звеличують волю до життя та незайману природу Америки, а саме Ральфа Валдо Емерсона (1803–1882), Маргарет Фуллер (1810–1850) й Генрі Девіда Торо (1817–1862). «Члени» групи письменників Нової Англії, есеїсти й філософи, вони

¹ Вступ Бранча та 12 коротких доповідей, виголошених на симпозіумі з екокритики у 1994 р., можна знайти на вебсайті ASLE: www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994.html.

² Kroeber, Karl, «“Home at Grasmere”: Ecological holiness» in *PMLA*, 89, 1974, pp. 132–141.

були відомі як трансценденталісти — перший літературний рух в Америці, що досягнув «культурної незалежності» від європейських зразків. Перша невелика книжка Емерсона «Природа», видана анонімно у 1836 р., є рефлексивним (радше ніж філософським) есеєм про вплив на нього світу природи, викладений часто з драматичною безпосередністю:

Перетинаючи снігову пустелю, крізь замети й сутінки, під понурим небом, не сподіваючись на милість долі, я перебував у невимовному захваті. Моя радість межувала зі страхом³.

Першою книжкою Фуллер була «Літо на озерах, 1943» — майстерно написаний щоденник її знайомства з природою Америки під час подорожі, здійсненої після закінчення Гарварда, де вона була першою дівчиною-студенткою. Наприклад, на Ніагарі вона написала:

Тут неможливо сховатися від могутності вічного творення; всі інші форми й зміни приходять і відходять, приплив змінюється відпливом, пориви вітру сягають шквалу й шторму, але саме тут існує постійний невтомний рух. Наяву чи уві сні, не сховаєшся — він оточує і пронизує тебе. Я відчула найсильніше піднесення — щось вічне й безмежне⁴.

«Вальден, або Життя в лісі» Торо⁵ — це розповідь про його дворічне перебування (1845–1847 рр.) у хатині, яку він збудував на березі Вальденського озера за декілька миль від його рідного міста Конкорд, що в Массачусетсі. Це класичний приклад відмови від сучасного життя й пошуку себе через «повернення до природи» — книжка, яка кардинально змінювала погляди читачів. Ці три твори можна вважати текстами, що започаткували американське «екоцентричне» письмо.

³ Ralph Waldo Emerson, *Selected Essays*, ed. Larzer Ziff (Penguin, 1982).

⁴ *The Portable Margaret Fuller* (Viking/Penguin, 1994).

⁵ Thoreau, Henry David. *Walden* (Oxford University Press, 1999).

Витоки британської версії екокритики, чи зелених студій, слід шукати в англійському романтизмі 1790-х рр., а не в американському трансценденталізмі 1840-х рр. Засновником британської гілки є Джонатан Бейт, автор книги «Романтична екологія: Вордсворт і традиція довкілля». Британські екокритики також зазначають, що головні ідеї напряду (ще до виникнення терміна «екокритика») озвучено в книжці Реймонда Вільямса «Село і місто»⁶. Інфраструктура екокритики у Великобританії розвинута гірше, ніж у США (поки що немає спеціальних часописів й організацій, до яких можна було б приєднатися, хоча й існує британська філія ASLE), але відповідних курсів на бакалаврських програмах стає дедалі більше, особливо в нових університетах і коледжах. Звичайно, інституції розвиваються, але на час написання цієї книжки більшість британських прихильників екокритики, крім самого Бейта, який викладає в Університеті Ліверпуля, працювали саме в новітніх закладах освіти (як-от Лоуренс Куп — у Манчестерському муніципальному університеті, Річард Керрідж і Грег Геррард — в Коледжі Батського університету та Тері Гіффорд в Коледжі Бретон Голл, нині частина Університету Лідса). Найавторитетнішим британським збірником праць з екокритики (своєрідний аналог книжки за редакцією Глотфелті та Фромма) є «Хрестоматія зелених студій: від романтизму до екокритики» за редакцією Лоуренса Купа.

Існування двох окремих варіантів екологічного підходу в літературознавстві нагадує ситуацію, описану в дев'ятому розділі, з «британським» культурним матеріалізмом і «американським» новим історизмом, близькими в ідеях і підходах, але відмінними в наголосах і «родоводі». Як правило, американці надають перевагу терміну «екокритика», натомість у Великобританії частіше вживається поняття «зелені студії»; в американських працях існує тенденція до «піднесеної»

⁶ Williams, Raymond, *The Country and the City* (Chatto & Windus, 1973).

тональності (яка інколи зводиться до того, що радикально ліві критики зневажливо називають «обійманням дерев»), а британські дослідники більше схильні до «гнівних» інтонацій, інакше кажучи, прагнуть застерегти нас від загрози довкіллю з боку влади, промисловості, комерційних інтересів та неоколоніалізму. Наприклад, остання книжка Бейта, «Пісня землі», доводить, що колоніалізм і винищення лісів дуже часто тісно пов'язані⁷.

Культура й природа

Тож які риси характерні для екокритики, незалежно від національних варіантів? У цьому підрозділі ми зосередимося на дискусійних у межах екокритики питаннях стосунків культури й природи, що є для даної дисципліни визначальними. Напевно, найважливіше у цьому контексті — той факт, що екокритика відкидає погляд (спільний для більшості інших теорій, розглянутих у цій книжці), що все є соціально і/або лінгвістично зумовленим (це, власне, перший пункт у поданому на початку переліку п'яти головних ідей критичної теорії). Для екокритиків природа існує насправді — зовні, поза нами; це не абстрактне поняття, котре можна взяти в лапки, а реальність, яка впливає на нас і на яку можемо впливати ми, навіть згубно, якщо будемо поводитися з нею по-хижацькому. Тому природу не можна звести до поняття, яке ми вважаємо частиною нашої культурної практики (як ми можемо розглядати, наприклад, божественність, переносячи її на Всесвіт). Теорія загалом вважає, що зовнішній світ — соціально й лінгвістично сформований, «раз і назавжди» текстуалізований у «дискурс», але екокритика ставить це стійке теоретичне переконання під сумнів, інколи навіть занадто різко, як-от у часто цитованому

⁷ Він пише: «Як це показав у своїй визначній книжці “Ліси: тінь цивілізації” Роберт Пог Гаррісон, імперії завжди приносили із собою винищення лісів та марнування природних багатств» (Bate, Jonathan, *The Song of the Earth* (Picador, 2000), p. 87).

висловлюванні Кейт Соупер: «Дірку в озоновому шарі має не мова»⁸. Отже, екокритика відкидає фундаментальну для літературної теорії ідею «сконструйованості». Звичайно, віри в універсальність соціальної сконструйованості можна закинути наступне: якби вона була істинною, ми б не могли її досягнути (оскільки універсальне поняття «все» включає в себе також і саму ідею, що «все соціально й лінгвістично зумовлене»). У 1980-х рр. прихильники ідеї соціальної сформованості, здавалося, були всюди, перекопуючи проторені академічні стежки та протоптуючи нові, й переважна більшість продовжує цю роботу, що нині є головною академічною магістраллю гуманітарних наук. І хоча підтвердити чи спростувати переконання, що все соціально й лінгвістично сконструйоване, надзвичайно складно, це не заважає щоразу порушувати дане питання в дискусіях про теорію літератури. Хоч би там як, екокритика торувала собі шлях до теорії у той спосіб, що кинула їй виклик.

Однак ця центральна для екокритики позиція не означає, що напрям дотримується наївного «до-теоретичного» розуміння природи. Розгорнута полеміка з цього питання компенсує дослідження й за своєю важливістю не поступається ключовим дискусіям про засади теорії, описаним у цій книжці, як-от суперечка між Ф. Р. Лівісом і Рене Веллеком щодо принципів літературної критики в 1930-х рр. або обмін думками між Ф. В. Бейтсоном і Роджером Фаулером про лінгвістику й літературну критику в 1960-х рр. Стосовно екокритики найгарячіша полеміка розгорнулася між американським послідовником Вордсворта Аланом Лю та кількома екокритиками, зокрема Джонатаном Бейтом (у «Романтичній екології»), Карлом Крьобером (в «Екологічній літературній критиці») й Террі Гіффордом (спершу в «ISLE», а потім перевидано в «Хрестоматії зелених студій» Купа, с. 173–176). Ключовою

⁸ Soper, Kate, *What is Nature? Culture, Politics and Non-Human* (Blackwell, 1995), p. 151.

в позиції Лю є думка, що називати щось «природою» й розглядати його як «просто дане» означає заплющувати очі на причини й передумови, які створили його таким. Звичайно, *може* бути й так: наприклад, добре відомий дитячий гімн дев'ятнадцятого століття на слова Сесіль Ф. Александер «Все чудове й прекрасне» в оригіналі містив славнозвісні рядки (які тривалий час опускали більшість видань):

Багатий — у своєму замку
Злидар же — біля воріт.
В високім і низькім стані
Бог їх створив навек⁹.

Очевидно, що тут соціальна нерівність «натуралізована», тобто буквально замаскована під природу й подана як «Богом дана» й доконечна, тоді як насправді це результат особливої політичної й владної структури. (Можливо, Карл Маркс саме це мав на увазі, коли у своїй праці 1844 р. «До критики гегелівської філософії права» сказав, що релігія — це опіум для народу.) Ліві віддавна посідають думку, що *будь-яке* звернення до природи приховує політику й цим узаконює нерівність і несправедливість. Тож для Лю (у Бейтовому переказі його позиції) «*Природи не існує... інакше кажучи, „природа“ є нічим іншим, як антропоморфним конструктором, створеним Вордсвортом й іншими для власних цілей*»¹⁰. Це широковідоме висловлювання Лю часто є мішенню для екокритиків і, хоч як це парадоксально, стало вагомим стимулом до визначення й кристалізації принципів даної дисципліни (див., наприклад, розділ «Здивовані природою: екологія й критика холодної війни» у книжці Крьобера зі списку літератури). Гіффорд цитує Лю: «Природа — це назва, під якою ми використовуємо нелюдське, щоб виправдати людське, створити

⁹ Переклад Р. Семківа (*прим. ред.*).

¹⁰ Coupe, Laurence, ed. *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism* (Routledge, 2000). p. 171.

посередника, який здатний зробити людство більш поблажливим до себе»¹¹. У відповідь на це він зазначає: «Хоча Лю і має рацію, визначаючи слово „природа“ як „посередник“, він помиляється, заперечуючи її фізичне існування, тобто одну зі сторін при посередництві»¹². Справді, визначення слова «природа» перебуває в центрі «поля бою» майже всіх наведених тут теорій, йому присвячена одна з найбільших статей у дуже важливій книжці Реймонда Вільямса «Ключові слова» — тлумачному словнику основних термінів і понять з історії культури¹³.

Напевно, в останньому розділі книжки такого типу, як ця, варто сказати, що соціальна й лінгвістична сконструйованість реальності (її інколи ще називають «проблемою реального») стала однією з тих проблем, які спричинили плутанину у викладанні теорії. Звичайно, ставлення до природи змінюється, й деякі з цих змін культурно зумовлені, але той факт, що в різних культурах цей феномен розглядається по-різному, не ставить під сумнів його «реальності». Як і Террі Гіффорд¹⁴, я можу вказати на власну лисину як на свідчення метанаративу природи, яка всіх нас вміщує в цикл росту, зрілості й розпаду. Я можу по-ліотарівськи «скептично» ставитися до цього наративу, але це нічого не змінить. Адже «старіння» — і як факт, і як поняття — по-різному сприймається в різних культурах. Деякі культури вважають його мало не ганебним, тому літні люди наслідують молодіжну мову, одяг, смаки й поведінку. Інші культури й історичні епохи вважають (-ли) його вартим поваги й захоплення — як час набуття розуму й му-

¹¹ Ibid, p. 175.

¹² Ibid.

¹³ Пригадую, як на конференції з літературної теорії у 1980-х Вільямса драгували боязкі вибачення доповідачів щоразу, коли вони використовували слово «природа» — навіть у невинних фразах на зразок «природа питання» воно стало табуйованим або потребувало ретельної дезінфекції перед вживанням.

¹⁴ Ibid, p. 176.

дрості. Наприклад, на традиційних зображеннях Сократа чи Бога-Отця бачимо поважного сивобородого старця у просторих шатах, а не блискучого, яскраво вдягненого молодого чоловіка чи жінку, так ніби вік і маскулітність є втіленням «мудрості віків». Однак ці різні, культурно зумовлені способи сприйняття факту старіння не мають завадити усвідомленню того, що вік не є «соціально зумовленим», це частина не культури, а природи. Ми повинні розуміти, що такі твердження метафоричні й гіперболізовані — вони лише *частково* відповідають істині, але не є *повністю* правдивими. Вони нагадують твердження про акторів, які часом звучать у рекламі фільмів, на кшталт: «Марлон Брандо є хрещеним батьком». Викладаючи теорію літератури, ми, можливо, не зробили необхідних розрізень так чітко, як слід було б. Винесення цього життєво важливого питання на передній план потребує з'ясування нашої позиції з цього приводу, і навіть якщо подібна рефлексія дещо запізнiла, вона, проте, є позитивним побічним ефектом екокритики.

Ще одна проблема, яку порушили екокритики, — чи деконструється відмінність як внутрішньо суперечлива через те, що вона (як розрізнення природи/культури) не завжди абсолютна й чітко окреслена. З одного боку, на таке можна відповісти дуже просто: існування проміжних станів аж ніяк не знімає відмінностей — сірий колір реальний, але його існування не впливає на різницю між чорним і білим. Якщо перекласти це мовою екокритики, то можна сказати, що існують природа, культура і стани, причетні до них обох, і всі троє — реальні. Розгляньмо, наприклад, те, що можна назвати «зовнішнім середовищем», як ряд сусідніх і схожих зон, які поступово рухаються від природи до культури за такою схемою:

Перша зона: «дика природа» (пустелі, океани, незаселені континенти тощо).

Друга зона: «мальовничий пейзаж» (ліси, озера, гори, скелі, водоспади і под.).

Третя зона: «сільська місцевість» (пагорби, поля, лісові насадження тощо).

Четверта зона: «окультурений пейзаж» (наприклад, парки, сади, алеї).

Якщо ми уявно рухатимемося цими зонами, стане зрозуміло, що ми рухаємося від майже зовсім «чистої» природи в першій до того, що є переважно культурним у четвертій. Звичайно, дика природа зазнає впливу глобального потепління, яке зумовлене культурою, а сади залежать від сонячного світла, тобто сили природи, але жодне з понять — «природа» або «культура» — не нівелюється цим. Навіть більше: дві серединні зони, два межові рівні однаково складаються *і з культурного, і з природного*, тому в нас можуть виникнути сумніви щодо правильності зарахування до них деяких елементів (чи не варто категоризувати гори як частину першої зони, а пагорби — як частину другої?). Проте цю неоднозначність не слід розглядати як таку, що порушує фундаментальне розрізнення між природою і культурою. Навіть якщо можна було б довести, що всі чотири зони є насправді різними рівнями або видами культури, звідси все одно не випливало б, що не існує такого феномена, як природа. (Адже той факт, що мряка є лише різновидом дощу, не означає, що не існує такого явища, як мряка, так само, як і не означає, що немає різниці, коли ми кажемо: «Дощить» чи «Мрячить».)

Повертаючись до чотирьох природних зон, бачимо, що більшість так званої літератури про природу стосується двох середніх: топографічне письмо XVIII ст., прикладом якого можна вважати «Пори року» Джеймса Томсона (1730 р.), «Елегію, написану на сільському цвинтарі» Томаса Грея (1751 р.) і «Завдання» Вільяма Купера (1785 р.), приділяє увагу здебільшого третій зоні, тоді як британська романтична література, як-от «Прелюдія» Вордсворта (найвідоміший варіант 1805 р.), часто звертається до другої зони, а твори американського трансценденталізму XIX ст. цікавляться переважно

першою зоною (гірські хребти, прерії, велетенські водопади, простір як такий)¹⁵. Третя й четверта зони часто є топосом соціально-побутової літератури [domestic fiction] й ліричної поезії, що зосереджуються на стосунках між людьми. Перші ж дві зони найкраще пасують для епічних творів і саг, головною темою яких є стосунки між людиною і космічними силами (фатум, доля, божественність тощо), та для «прометеївських» творів, у яких людина випробовує межі своїх можливостей і сил — як-от «Втрачений рай» Мільтона, «Франкенштейн» Мері Шеллі чи «Мобі Дік» Германа Мелвілла. Дика природа часто стає місцем пошуків себе: Мойсей підіймається на гору, щоб отримати Заповіді, Христос іде молитися в пустелю, абориген під час ініціації вирушає на «прогулянку» до бушу, Гек Фінн «тікає на вільний простір» тощо. Така природа, отже, виконує для нас особливу функцію, життєво важливу для нашого існування, хоча це, звичайно, означає антропоцентричний (зосереджений на людині) погляд на неї, так ніби вона існує для нашої користі, що викликало б обурення в «глибокої екології»¹⁶. Екокритики застерігають, що вперше за всю історію людства на планеті не залишилося справжньої дикої природи, тому що кожна частина планети зазнає впливу глобального потепління й інших «антропоцентричних» навантажень, таких як токсичні відходи й радіоактивні опади. Попри

¹⁵ Порівняйте, наприклад, есей Торо «Прогулянка» (Cooper, p. 23–25), який у зв'язку з цим пише: «Я не можу процитувати жодного вірша, який міг би передати цю тугу за Диким».

¹⁶ Бейт розрізняє «світло-зелених» і «темно-зелених» (*The Song of the Earth*, p. 37): перші — це дослідники довкілля, які цінують природу тому, що вона «оточує» людство, сприяє нашому добробуту; вони вірять, що планету можна врятувати завдяки більш відповідальним формам споживання й виробництва. «Темно-зелені», або «глибокі екологи», займають радикальнішу позицію: техніка — це корінь зла, тому вона не може бути розв'язанням екологічних проблем, ми повинні (певним чином) «повернутися до природи»; вони не люблять антропоцентричного терміна «довкілля», надаючи перевагу «природі», котру розглядають як таку, що існує заради себе, а не заради нас.

відмінності у ставленні до цих проблем, ми маємо принаймні погодитися, що питаннями гендеру, раси й класу проблематика літературної критики не вичерпується, навіть якщо «соціальна екологія» та «екофемінізм» намагатимуться поєднати ці питання з екологічно спрямованою програмою і світоглядом. Намагання зробити свій внесок у виправлення несправедливості в питаннях гендеру, раси й класу гідне поваги, але вважати, що зміни в цих сферах допоможуть уникнути екологічної катастрофи, — щонайменше нерозумно. Інакше це виглядатиме як піклування про поліпшення умов праці команди «Титаніка», коли він от-от зіткнеться з айсбергом.

Вивертаючи критику навиворіт

Екокритичне прочитання літературного тексту можна просто визначити як прочитання, яке певним чином застосовує на практиці роздуми про ті питання й проблеми, про які йшлося вище. Проте, як ми вже зазначали, не існує одної універсальної моделі, яку можна було б просто вивчити й застосовувати. Часто це виглядає як підхід до інколи добре відомого тексту з посиленою чутливістю до цього виміру, виміру, який, можливо, завжди витав над ним, але ніколи раніше не отримувал належної уваги. Це добре показано на початку короткої статті Ральфа В. Блека — «Про що йдеться, коли йдеться про екокритику»:

Нещодавно я знову подивився «Короля Ліра». У виконанні Олів'є. Як завжди, я захоплювався сильним гнівом та ще сильнішою скорботою Ліра, і, як завжди, плакав, коли наприкінці він ніс сценою тіло Корнелії. Проте ще більше вразив мене початок: мапа королівства ще не розгорнута. Її нанесено на вичинених шурах королівських оленів. Старий король за допомогою меча символічно ділить свої володіння між доньками. Це відбувається ще до того, як вони розповідають про свою любов до батька: цілісний ландшафт розтинають і ріжуть на частини за найвищу

риторичну ціну. Якоїсь миті я замислився над моїм розумінням трагедії, тим, який мерзенний акт призводить до падіння Ліра, яку роль у п'єсі відіграє світ природи, позаяк усі моменти ясності, здається, відбуваються зовні — під час шторму, на болоті, на березі моря¹⁷.

Вступні зауваги свідчать про таке прочитання «Ліра», яке матиме цілком відмінне від інших спрямування, — не тому, що п'єса зводиться до екологічних роздумів, а радше тому, що вони вперше стають в один ряд з усіма іншими питаннями, котрі завжди розглядали у п'єсі більш традиційні підходи. Ця інтерпретація звертає нашу увагу, що призначена для Корнелії частина королівства (третя і найбагатша), — варто їй лише сказати слова, які батько хоче почути, — це реальна заселена земля: гори, поля, річки, ферми, поселення, на які чекає випадковий поділ через забаганки монарха — так, неначе вони не мають власних прав чи претензій на єдність. Так само і «зруйнована пуста», де опиняється божевільний Лір, є реальним місцем, розташованим десь на цій землі, і, можливо, символізує (своїм «запустінням») ту запущеність і деградацію землі, якої вона зазнала внаслідок Лірових дій. Шторм — це теж не лише символ Лірового божевілля, а й справжня негода, що є природним явищем, з яким неприродна поведінка короля відмовляється погоджуватися, таким же явищем, як і його власне старіння, як і прихід наступних поколінь йому на зміну («Всі старі люди — це король Лір», — казав Толстой; Фройд також розглядав «Короля Ліра» як архетипну «сімейну драму»). Екокритичне прочитання канонічного тексту, отже, починається з пропозиції нового погляду й не обмежується очевидними творами про природу.

Однак наведене тут прочитання «Короля Ліра» має ще одну характерну рису, на якій варто наголосити, — це те, як воно вивертає, так би мовити, навиворіт традиційне прочи-

¹⁷ Це одна з доповідей на симпозіумі, про який ішлося у першій примітці.

тання. Його стратегія, схоже, полягає в тому, щоб переключити критичну увагу з внутрішнього на зовнішнє, тобто те, що здавалося просто «обставинами», переноситься з критичних маргіналій у центр (тому, крім усього іншого, шторм є штормом, а не лише метафорою безладу в голові Ліра). Хочу проілюструвати цей важливий крок — відмову надавати перевагу внутрішньому перед зовнішнім — в дещо ширшому масштабі на прикладі іншого тексту, з метою наголосити, що цей крок не обов'язково є спрощенням, і складність, яка, зрештою, життєво важлива для дослідження літератури, завдяки цьому лише збагачується, а не послаблюється. Текст, який я тут використаю, — це відоме оповідання Едгара Алана По «Падіння дому Ашерів»¹⁸. У цьому оповіданні Роде-рік Ашер та його сестра Меделін перебувають у своєрідному добровільному ув'язненні в старовинному напівзруйнованому віддаленому замку Ашерів, розташованому коло зловісної водойми, «над темним, похмурым озером, на незворушній поверхні якого відбивався будинок»¹⁹. Сестра страждає на невідому виснажливу хворобу, а сам Ашер, «піднесений й одухотворений ідеаліст», нидіє через «патологічну вразливість», внаслідок якої він нездатний на будь-який контакт зі світом природи: «його пригнічують пахощі квітів; очі не витримують навіть найслабшого світла». Єдиний його контакт із зовнішнім світом відбувається через мистецтво, й коли ми вперше зустрічаємося з ним, бачимо «розкидані книги та музичні інструменти, які, проте, нітрохи не пожвавлювали загальної похмурої картини».

Оповідання часто інтерпретують, зосереджуючись на хворобливій психіці Ашера й на тому, в який дивний спосіб

¹⁸ Якщо ви не маєте його під рукою, то можете завантажити повний текст (англійською. — *Ред.*) з вебсайту, зокрема з: www.kingkong.demon.co.uk/gsr/usher.htm.

¹⁹ Див.: По Е. А. Золотий жук: Оповідання та повість. — К.: Дніпро, 2001. — С. 157–336; або http://ae-lib.narod.ru/texts/poe_stories_ua.htm#47.

прибуття наратора спричиняє погіршення здоров'я Меделін: у творі описані співучасть оповідача у передчасному похованні Меделін у льоху під його власною кімнатою та її «воскресіння» (він уголос читає Ашеру уривки зі страшного роману, що супроводжує гротескную сцену оживання, яка відбувається внизу). Шок від вигляду ожилої сестри вбиває неврастеніка Ашера. Позаяк за всіма цими подіями стоїть безіменний наратор, Ашера й Меделін традиційно інтерпретують як частини його власної особистості, тобто як несвідомий зворотний бік його раціональності. Прочитання *зовнішнього* (героїв, образів, ситуацій або подій) як *внутрішнього* (у даному разі як елементів неусвідомленого) — це досить поширена в літературній критиці техніка.

Екоцентричне прочитання, навпаки, зосереджується *назовні* — на будинку та його околицях, а не на внутрішньому — на власнику та його психіці. Воно використовує ідеї енергії, ентропії (що є своєрідною негативною енергією в межах системи, яка тяжіє до руйнування й неупорядкованості) й симбіозу («сим-біоз», буквально «спільне життя», позначає системи, що співіснують та взаємно підтримують одна одну). Так, будинок є ізольованою ентропійною системою, яка не має жодних симбіотичних зв'язків із ширшою біосферою. Застигле озеро відображає непорушний образ самого будинку, що існує в атмосфері власного розпаду — «у поступовому, але невпинному згущенні атмосфери, створюваної його ж водами і стінами». Він має свій закритий мікроклімат, і коли настає кульмінація, зникає від власних заблокованих і нереалізованих сил. Коли Ашер і наратор виглядають з вікна, то «незвичайна щільність хмар (вони нависали так низько, що чіпляли верхівки замкових веж) не заважала нам бачити, як вони, мов живі, мчали з усіх боків назустріч одна одній, стикалися й лишались тут, над нами. Повторюю: навіть їхня неймовірна щільність не заважала нам бачити цей дивовижний рух». Тому будинок Ашерів не є частиною екосистеми, жоден сторонній елемент не потрапляє до нього, відтак він і не дістає

нової енергії та не здатен взаємодіяти з іншими системами: це світло, котре гасне, потік, що перестає текти, вогонь, що нічого не спалює. Його нарцисична відчуженість від загального потоку вітальних сил перетворює будинок на своєрідну чорну діру, вир, що затягує і руйнує ці сили: «епіцентр урагану, здається, перебував саме в нашій околиці», — каже наратор, виглядаючи з вікна. А також є озеро, яке зрештою ховає під своїми водами руїни будинку. Найбільш моторошною була психіка Ашера, «з якої темрява, ніби вроджена позитивна якість, вивергалася на всі об'єкти морального та фізичного світу, як безперервне випромінювання мороку». Ашер, отже, випромінює не енергію, а ентропію, як максимально стиснена зірка, що прямує до саморуйнування. Що лякає: він цілковито «культурний» і зовсім не «природний», він страждає на «фотофобію» і тому не зносить природного світла, надаючи перевагу світлу, зображеному на картинах; він також не зносить природних звуків, а лише «штучні звуки» музики. Отже, тут зображено пошкоджену екосистему, що агонізує, її вже не можна відновити, це життя на застиглій планеті, система, завалена власними відходами й відрізана від будь-якого джерела очищення чи оновлення. За такого прочитання в центрі оповідання — не темна душа й відповідні екзистенційні тривоги, а постійна ніч спричиненої людиною екологічної катастрофи, ядерної зими або згасання Сонця. Цей варіант насправді лякає більше, ніж те, що зазвичай пропонують традиційні прочитання: хоча наратор й тікає зі зруйнованого будинку, йому просто *нікуди* втекти.

ЗУПІНИСЬ І ПОДУМАЙ

Двері кабінетів у моєму коледжі мають те, що я називаю «протиприродними» замками, — ви відчиняєте двері, коли *вставляєте* ключ у замок, а не коли *витягуєте* його. У результаті щоразу, відчиняючи двері, треба свідомо здійснювати процедуру, протилежну звичній, автоматичній. Критична

теорія забезпечує нас в'язкою ключів (іноді єйльських²⁰) для відчинення дверей (іноді автоматичних), багато з яких, здається, є «протиприродними». Я маю на увазі те, що вони обстоюють позиції, котрі мали б суперечити уявленням, які ми в щоденному житті зазвичай визнаємо за правильні чи нормальні. Стосовно екокритики нам доводиться долати тривалу, глибоко вкорінену західну культурну традицію антропоцентризму, котрий є як релігійним, так і гуманістичним, про що свідчить багато відомих висловлювань і крилатих фраз. Так, давньогрецькому філософові Протагору (V ст. до н. е.) належить славетне визначення: «Людина — це мірило всіх речей», що впевнено ставить нас у центр всього; в Книзі Буття людина отримує владу «над морською рибою і над птаством небесним, і над худобою, і над усею землею, і над усім плазуючим, що плазує по землі»²¹. Відома картина Леонардо да Вінчі «Вітрувіанська людина» (зображення оголеного чоловіка, вміщеного в коло й квадрат, руки якого простягнуті як горизонтально, так і вертикально над головою) подає пропорції людського тіла як базові для основних геометричних форм, і звідси, ймовірно, для всіх пропорцій, котрі тішать наше око; а у XVIII ст. Александр Поуп пише (в «Есеї про людину»): «Пізнай себе, не важся взнати Бога; / Одна Людина — шлях до людства всього»²² [«Know then thyself, presume no God to scan; / The proper study of mankind is a Man»] (курсив мій. — П. Б.). Усі ці й багато інших подібних образів і висловлювань зміцнюють позиції антропоцентризму, а не екоцентризму.

У XIX ст. видатний вікторіанський мистецтвознавець Джон Раскін у своєму дослідженні «Сучасні художники» (1856 р., т. 3)

²⁰ Гра слів: «єйльськими» називають поширений у США тип автоматичних замків (від імені винахідника, Єйля), і водночас автор відсилає до назви Єйльського університету (*прим. ред.*).

²¹ Переклад І. Огієнка (*прим. перекл.*).

²² Переклад Р. Семківа. Рос. пер.: Поуп А. Опыт о человеке // Поуп А. Поэмы. / Пер. с англ. В. Микушевича. — М.: Худ. лит-ра, 1988. — 237 с. (*прим. ред.*).

запровадив термін «патетична помилка» на позначення нашої інстинктивної властивості бачити у довкіллі відображення власних емоцій, що, власне, і є різновидом антропоцентричного погляду: «Усі бурхливі почуття, — пише він, — мають той самий результат. Вони викликають у нас хибне сприйняття довколишнього, що я би визначив як „патетичну помилку“». Тобто фраза «жорстоке море» містить у собі патетичну помилку, проектуючи людську рису (жорстокість) на природну стихію. Раскін, який мав розвинуту екологічну свідомість, першим з великих британських письменників замислився над тим, що відновлювальний потенціал природи не безмежний, і сучасні форми виробництва й споживання можуть завдати довкіллю фатального удару. У своїй лекції про те, що він називає «хмарою-громовицею дев'ятнадцятого століття», або «сучасною чумною хмарою», мистецтвознавець висловлює глибоку тривогу з приводу того, що атмосфера постійно зазнає ушкоджень від виробничих відходів, які можна назвати екологічним наслідком уявлення, що наша «влада» над природою є безмежною. Після двадцяти років спостережень Раскін «погрожує», що за цей час хмароутворення, атмосферні й погодні умови змінилися (їх змінювали).

Цікаво, що Емерсон, навпаки, зовсім не переймається патетичною помилкою: «Природа завжди суб'єктивно забарвлена», — твердить він у першому розділі «Природи», і не погодитися з цим складно. Чи буде перебільшенням припустити, що відмінності в їхніх поглядах на це питання ілюструють згадану вище тенденцію розходження між американською та британською екокритикою? Чи не буде надмірним спрощенням визначати ці погляди як симптоматичні для (відповідно) екологічного оптимізму й екологічного песимізму? Чи, може, саме перенаселеність островів на зразок Британських і Японських викликає відчуття, що природу різко поглинає культура, натомість великі простори Америки або Австралії породжують глибоке переконання, що земля виживе, незалежно від того, наскільки очевидними є докази глобального

потепління й озонових дірок? Який би спосіб сприйняття проблеми ми інтуїтивно не приймали, чи матиме значення наше усвідомлення суті проблеми? Які зміни в світоустрої необхідні для виправлення ситуації, і чи вони неминуче призведуть до обмеження наших свобод? Нарешті, що дало Раскіну змогу писати й хвилюватися стосовно промислового забруднення, коли інші чоловіки й жінки в поті чола заробляли на шматок хліба? Чи не був це, врешті-решт, родинний статок, заснований на імпорті хересу — галузі, що, як і будь-яка інша, тісно пов'язана з продукуванням промислових відходів? Чи може наше власне життя, що обертається довкола книжок, курсів і веб-сайтів, бути менш причетним до цих проблем?

Що роблять екокритики

1. Вони перепрошують відомі твори з екоцентричної позиції, звертаючи особливу увагу на репрезентацію в них світу природи.
2. Вони розширюють сферу застосування низки екоцентричних понять, прикладаючи їх до явищ, що не належать до світу природи. Це такі поняття, як ріст і енергія, рівновага й дисбаланс, симбіоз і взаємозалежність, задовільне чи незадовільне використання енергії та ресурсів.
3. Вони звертають особливу увагу на письменників, у творчості яких природа відіграє головну роль, зокрема на американських трансценденталістів, британських романтиків, Джона Клера, Томаса Гарді й георгіанських поетів початку ХХ ст.
4. Вони розширюють діапазон літературно-критичних практик, роблячи наголос на літературі факту, особливо на рефлексивних творах топографічного характеру на зразок есеїв, подорожніх нотаток, спогадів та локальної літератури.

5. Вони заперечують «соціальний конструктивізм» і «лінгвістичний детермінізм» провідних літературних теорій (з їхнім наголосом на соціальній і мовній сконструйованості зовнішнього світу) і натомість обстоюють екоцентричні цінності старанного дослідження, колективної етичної відповідальності й поваги до інтересів світу поза нами.

Приклад екокритики

У 1915 р. уже літній Томас Гарді, вражений відчуттям краху цивілізаційних цінностей у Першій світовій війні, написав невеликого вірша «В час „Загибелі націй“» (текст англійською див. у додатку б. — *Перекл.*):

I

Лиш чоловік за плугом іде
Тихо, нечутно ступа,
Ніби заснула, ледве бредє
Його конячина сліпа.

II

Лиш дим без вогню понад купи трави
Їм позначить неспішну путь.
Так було і є, і буде завжди,
А роди королівські — минуть.

III

А ген, шепочучись, поруч пройшли
Хлопець і дівчина молоді:
Ми їх ще згадаєм, а гуркіт війни
В нічній розтанє в імлі²³.

Коли королівські роди минають, а цілі народи гинуть у вирі атак, поет у відчаї озирається довкола в пошуках чогось сталого, намагаючись переконати себе, що існує бодай *щось*

²³ Переклад Ростислава Семківа

постійне, яке «було і є, і буде завжди», незважаючи на катастрофу Першої світової. Цим «чимось» виявляється звичайнісінький приклад примітивного сільського господарства — селянин, який оре поле конем і плугом: «Лиш чоловік за плугом іде / Тихо, нечутно ступа».

Однак стверджувати, що цей вірш було написано в 1915 р., можна лише в *буквальному* сенсі, точніше буде сказати, що його було записано в 1915 р., оскільки насправді Гарді побачив згаданого плугатаря в 1870 р. на городі парафіяльного священника у Корнволі, де він тоді брав шлюб зі своєю першою дружиною Еммою Лавінією Гіффорд. Розглядаючи це з ширшої екологічної перспективи, ми можемо сказати, що зародок ідеї з'явився в його уяві в тепер уже далекому особистому минулому, поступово цей образ ріс, дозрівав і зрештою пройшов весь цикл розвитку для того, щоб відповісти на запит, який виникнув на багато років пізніше. Тому саме дозрівання вірша відображає змальований у ньому повільний процес росту й розвитку. Як стверджує Гарді в автобіографії, написаній насправді його другою дружиною, шлюб з Еммою він узяв під час попереднього європейського конфлікту — Франко-пруської війни 1870–1871 рр., а плугатаря, зображеного у вірші 1915 р., письменник побачив 18 серпня 1870 р., у день «кривавої битви під Гравелотом» (перемога прусських військ тоді коштувала життя 20 тисячам прусаків і 13 тисячам французів), коли Гарді й Емма разом читали в саду Теннісона. Незважаючи на все, що відбулося або змінилося відтоді: новий європейський порядок, зміни в практиці обробітку землі, зафіксовані в романах письменника, його власне старіння, роки холодного відчуження між ним і дружиною й, нарешті, смерть Емми — Гарді все ще вірить у щось вічне й незмінне, у невичерпні сили природи. Тому й «вічний» плугатар сорок п'ять років без змін прожив у його свідомості, втілюючи ті невідкладні часу якості, яких шукав письменник. З іншого боку, «хлопець і дівчина молоді» є не реальними людьми, яких Гарді побачив у 1870 чи 1915 р., а «ретроспективною проекцією»

його самого й Емми в той момент у 1870 р., вписаних у вічність завдяки їхньому зв'язку із безсмертним плугатарем, по-статтю, яку поет-агностик перетворює на своєрідну гарантію майбутнього й доказ незнищенності природи й людства.

Якщо розглянути цю ситуацію з погляду поданої вище ландшафтної схеми, то мовець/спостерігач у вірші, що перебуває у парафіяльному саду, балансує між третьою і четвертою зонами (позаяк у садах ростуть декоративні рослини, призначені для естетичного й чуттєвого задоволення, а отже, це традиційне місце відпочинку та любовних зустрічей — «Вийти до садочку, Мод»²⁴). Він дивиться на город, третю зону, землю, яку обробляють для прожиття, праця на якій має принести плоди і добробут. Дві сфери: сільське господарство й садівництво — межують одна з одною, і Гарді має на думці створити ідеальну гармонію між ними, висуваючи молоде подружжя «ген туди», тобто за межі саду, надаючи образам спільних ознак: кінь і чоловік повільні, мовчазні й напівсонні, юнак і дівчина шепочуться й тому рухаються теж повільно. Вся сцена пливе неспішно й тихо, наче під гіпнозом, але два її окремі епізоди не зливаються цілком, оскільки плугатар у першій строфі й пара у третій розділені другою строфою з її далеко не ідилічним образом: як димить купа підпаленої трави, що зловісно вдирається у візію гармонійного співіснування сільської місцевості й окультуреного ландшафту. Вся ця руйнівна людська діяльність, яка прочитується між рядками вірша (загибель цілих народів із заголовку, що відсилає до цитати з пророка Єремії та битви Франко-пруської війни, згаданої в автобіографії), порушує й роз'єднує ці зони, що й передано в образі горіння. Можна сказати, що симбіозу між двома зонами, між цим двома етапами й стилями життя загрожує ентропійна різанина війни.

Ми можемо запитати, чи знайде ця пара, що зазнала руйнівного впливу війни, розраду в Теннісоні? Які вірші Теннісона

²⁴ Відома поема Теннісона (*прим. ред.*).

вони могли б читати? Чи був би це патріотичний кабінетно-войовничий Теннісон періоду «Атаки легкої кавалерії» (настільки захоплений статтею в «Таймз» про цей наступ, що, як стверджував його син, вигукував на всю кімнату, розмахуючи над головою газетою, неначе бойовою шаблею)? Чи це був би Теннісон часу «Замку Локслі», який вітав досягнення прогресу та появу залізниці без найменших ознак хвилювання про довкілля? Чи вже замислений, мало схильний вірити у нескінченність життя Теннісон у «In Memoriam», котрий усвідомлював, що викопні докази зникнення і вимирання видів (їх мало-помалу відкривали піонери вікторіанської геології, багато з яких були аматорами з богословською освітою) не сповнювали надією на сприятливу непорушність природи, а навпаки, яскраво свідчили про життєві сили, що зовсім не зважали на зникнення незліченної кількості цілих видів, Теннісон, котрий роздумував про «природу із закривавленими іклами й кігтями», що керується безжальними хижацькими інстинктами, а не любов'ю? Цей Теннісон говорив від імені свого агностицизму (подібного до агностицизму Гарді — «набожного», але не до кінця релігійного) про узгір'я та континенти, форма яких не така й незмінна, і якщо розглядати її крізь призму геологічних епох, здається такою ж нетривкою, як і форма хмар²⁵. Мабуть, було би вкрай важко знайти у творах Теннісона розраду, й тому Гарді шукає її у світі навколо нього, а відтак натрапляє на постать плугатаря.

З погляду нашого часу впевненість, яка з'являється від споглядання «вічної» фігури плугатаря, здаватиметься надміру оптимістичною й самооманливою — образ незмінності в Гарді *для нас* став би символом минушості, живим нагадуванням про еру неекстенсивного сільського господарства, яка безповоротно зникла, та про ті далекі часи, коли фермерство

²⁵ «Ці пагорби, немов потік / Як тіні тануть в низках форм; / Туманом твердь стікає їх, / Мов хмари, никнуть знов і знов» [«The hills are shadows, and the flow / From form to form, and nothing stands; / They melt like mist, the solid lands, / Like clouds they shade themselves and go»].

ще не асоціювалося із субсидованим перевиробництвом, хворобами на зразок сибірської виразки чи ящура і зникненням співочих птахів та живоплотів. Реагувати таким чином означає зайняти екоцентричну позицію в інтерпретації вірша, тобто зосередитися не на драмі особистого життя автора, а на дивному контрасті між, з одного боку, трепетним плеканням впродовж усього життя єдиного поетичного образу (так, ніби поет пережив усі часи) та реальною крихкістю екологічного балансу, яку цей образ повинен втілювати для нас, — з іншого.

Які ж, насамкінець, особливості такого екоцентричного прочитання? Нижче я подаю перелік того, що моє екологічне прочитання радше намагалося осягнути, але зовсім не обов'язково осягнуло; втім, я сподіваюся, що цей перелік начисто демонструє характерні риси, які є спільними для екокритичних прочитань. Отже, *по-перше*, в інтерпретації залучено екологічне мислення в широкому сенсі, що виявилось, приміром, у дослідженні процесу дозрівання самого вірша, тобто того, як він поставав на кількох рівнях упродовж усього життя, а не виникнув як одиничний спалах прозріння без жодної передумови. *По-друге*, дане прочитання свідоме того, що у процесі повільного дозрівання вірша брали участь різнотипні й незівставні чинники: деякі з них є реальними подіями — з минулого або теперішнього, а інші — уявними проєкціями, тому було би спрощенням називати вірш «правдивим», позаяк він має набагато важливішу ознаку «життеподібності». *По-третє*, звісно, було визначено експліцитний екологічний рівень змісту — знову ж таки, дані про «ландшафтні зони» — і вони мають істотне значення для інтерпретації. *По-четверте*, ми відчитали у вірші різку ретроспективну іронію (символ незмінності, який уже не може виконувати цю роль для нас, менш ніж за століття після того, як Гарді написав вірша), і яка виникає з нашого власного гострого відчуття кризи й загроженості докідля. *Нарешті* (в результаті всього цього), саме прочитання є різноплощинним й екле-

тичним, не обмеженим однією ідеєю (як-от алегоричною паралеллю якогось езотеричного символізму), але при цьому воно методологічно врівноважене й відкрите, що дає змогу звертатися до широкого спектра матеріалів, не обмежуючись, як більшість критичних підходів, одним типом аргументів (суто текстуальних у «формалістичній» критиці, переважно історичних у марксистській, здебільшого контрінтуїтивних лінгвістичних елементів у деконструкції тощо). Такий еклектизм часто дуже помітний в екокритиці, але про нього зазвичай не говорять, тому що стурбованість проблемами критичного методу як такого цьому підходу не притаманна. На думку спадає широковідоме висловлювання американського екокритика Скотта Словіка, що репрезентує це ставлення. Словік цитує рядок з «Пісні про себе» Волта Вітмена, в якому ліричний герой проголошує: «Я великий, я вміщаю множини множин» [«I am large, I contain multitudes»], — і переносить його на об'єднання екокритиків, додаючи: «Не існує єдиного магістрального погляду, який керував би екокритичною практикою — жодної єдиної стратегії роботи екокритичного письма чи навчання від прикладу до прикладу»²⁶. Звичайно, більшість критичних й теоретичних напрямів також проголошують еклектизм, навіть ті, які походять від концепції одного засновника (як-от Фройд, Лакан, Фуко, Дерріда тощо), але в екокритиці, що є насправді подиву гідним, — немає авторитету такого штибу. Екокритика є скоріш чимось на кшталт розрізненої біосфери.

²⁶ Coupe, p. 160.

Рекомендована література

Хрестоматії

Coupe, Laurence, ed. *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism* (Routledge, 2000).

Це характерний британський збірник, але він вміщує статті провідних сучасних американських екокритиків (до яких належать Соупер, Снайдер, Словік, Буелл, Рожак, Глотфелті та ін.), так само, як і британських дослідників (зокрема, Бейт, Гіффорд, Джерард, Керрідж) і матеріал, починаючи з періоду романтизму й далі. П'ятдесят статей, переважно доволі коротких, згруповано в шість добре продуманих і добре представлених розділів, тож книжка має доволі раціональний обсяг — близько 300 сторінок.

Glotfelty, Cheryll and Fromm, Harold, eds, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (University of Georgia Press, 1996).

Американський відповідник попередньої книжки — ще один відмінний, але не дуже великий збірник (стислість і лаконічність — добра ознака екокритики).

Kerridge, Richard and Sammells, Neil, eds, *Writing the Environment* (Zed Books, 1998).

П'ятнадцять есеїв провідних американських і британських дослідників цієї галузі зібрано в трьох розділах: «Екокритична теорія», «Екокритична історія» та «Сучасні тексти». Незважаючи на пізніше видання збірки Купа, ця книжка залишається корисною й цікавою.

Загальна література

Bate, Jonathan, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (Routledge, 1991).

Вже класика, текст, що заснував сучасну британську екокритику: коротка й цікава книжка, яка спонукає до роздумів.

Bate, Jonathan, *The Song of the Earth* (Picador, 2000).

Вражає широтою масштабу, розмахом та розмаїттям окремих прочитань. Книжка показує, що поряд із ретельністю цей підхід сповна використовує методологію й ерудицію.

Buell, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of the American Culture* (Harvard University Press, 1995).

Дуже показова й впливова праця у цій сфері — це та книжка, яку найчастіше цитують екокритики.

Gifford, Terry, *Green Voices: Understanding Contemporary Nature Poetry* (Manchester University Press, 1995).

Розглядає Р. С. Томаса, Джорджа Маккея Брауна, Джона Монтегю, Нормана Ніколсона, Патріка Кавана та інших у тому, що він називає «антипасторальною» традицією Кребба і Клера; а також Гіні (послідовника Вордсворта) і Г'юеса (послідовника Блейка) у тому, що він називає «постпасторальним» тоном.

Gifford, Terry, *Pastoral* (Routledge, the Critical Idiom series, 1999).

Дуже корисна книжка, яка розвиває трирівневу модель пасторального, антипасторального і постпасторального, запропоновану в попередній книжці.

Kroeber, Karl, *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind* (Columbia University Press, 1994).

Ще одна захоплива книжка, що ідеально читається в парі з будь-якою з перелічених вище праць Бейта.

Murphy, Patrick D., ed. *Literature of Nature: An International Sourcebook* (Fitzroy Dearborn, 1998).

«Довідкове видання, яке досліджує різноманітність жанрів, методик і тенденцій у літературній репрезентації природи та взаємодію людей зі світом природи».

Plumwood, Val, *Feminism and the Mastery of Nature* (Routledge, 1993).

«Досліджує виникнення екофемінізму, чи екологічного фемінізму, пояснюючи його зв'язки з феміністичними теоріями та іншими радикальними теоріями, такими як глибока екологія».

Schama, Simon, *Landscape and Memory* (Harper Collins, 1995).

«Як довкілля впливає на історію? ... Праця робить спробу відповісти на це запитання й малює портрет світу довкола нас, а також того, як він формує нас самих».

Soper, Kate, *What is Nature? Culture, Politics and Non-Human* (Blackwell, 1995).

Ще один ґрунтовний текст із середини 1990-х рр., який заклав засади сучасної екокритики.

Додатки

Додаток 1

Едгар По. Овальний портрет

Замок, до якого мій слуга наважився вдертися, аби не дозволити мені, важко пораненому, залишитися на ніч просто неба, був одним із тих, що вже не одне століття супляться зі схилів Апеннін сумішшю занепаду й розкошів, зовсім так, як і в уяві місіс Редкліф. Усе вказувало на те, що його щойно й дуже ненадовго покинули. Ми розташувалися в одній з найменших та найскромніше вмебльованих кімнат у найдальшій вежі будівлі. Її багата колись оздоба була вже ветха і витерта. Стіни поспіль обвішані гобеленами та різноманітною зброєю, а поряд — незвичайно багато натхненних картин, сучасних, оправлених позолоченими, вкритими арабесками рамами. Картини, що висіли не тільки на стінах, але й у численних закутках і нішах, доконечних у будинках з такою незвичною архітектурою, — саме ці картини геть заповнили мою вже здолану гарячкою уяву; тож я попросив Педро замкнути важкі віконниці (адже було вже поночі), запалити свічки у високому канделябрі, який стояв біля узголів'я мого ложа, та відсунути обшитий тороками балдахін. Я зажадав зробити все це, щоб, якщо раптом не засну, принаймні помилуватися картинами та переглянути знайдений на подушці невеличкий томик, що начебто описував їх.

Довго, довго я читав — і пильно, проникливо вдивлявся. Непомітно спливала година за годиною, запала глуха ніч. Мені не подобалося, як падає світло, і вирішивши не будити

слугу, котрий уже спав, я заледве дотягнувся до канделябра й пересунув його так, щоб краще освітити книжку.

І тут сталося щось зовсім несподіване. Сяйво численних свічок (а їх було доволі) освітило нішу, доти затінену однією з колон, що підтримували балдахін. І раптом в яскравому світлі я побачив картину, котрої досі не помічав. То був портрет юної дівчини, яка лише починала розквітати в жінку. Я ледь ковзнув по ньому поглядом і враз замружився. Спершу я сам не збагнув, чому. Але поки мої повіки були опущені, я зрозумів причину. Це трапилось несамохіть, аби виграти трохи часу для думки — переконатися, що мене не підводить власний зір, — аби заспокоїти, вгамувати свою уяву і глянути ще раз, придивитися більш стримано і упевнено. Минула мить, і я знов уважно поглянув на картину.

Тепер я більше не міг і не хотів сумніватися, що бачу все правильно, бо вже перші полиски свічок над полотном розвіяли дрімоту, яка закралася в мої відчуття, і вмить відігнали весь сон.

Портрет, як я вже казав, зображав юну дівчину. Це було тільки погруддя, виконане в тій манері, яку фахівці називають віньєткою, і багато в чому схоже на улюблені голівки Саллі. Руки, груди і навіть золотисте волосся непомітно тануло у невиразному, але густому серпанку загального тла. Філігранно виконана овальна рамка в мавританському стилі була прикрашена золотом. З мистецького погляду картина була просто шедевром. Однак ані манера виконання, ані безсмертна врода натурниці не могли так раптово і так сильно вразити мене. І менше за все могло статися, що моя пробуджена з дрімоти уява помилково сприйняла зображення за голову живої дівчини. Я відразу помітив, що й особливості малюнка, і своєрідна художня манера, і рамка — все зроблено так, аби вмить відігнати схожу думку, не дати їй ані найменшого шансу. Отак, напружено міркуючи, я майже на годину застиг напівсидячи в ліжку з прикутим до портрета зором. Нарешті,

задоволений з того, що розгадав його секрет, я звільна відкинувся на подушки. Я пояснив його чари разючою жвавистю дівочого обличчя, що спершу вразило, а далі збентежило, знітило і злякало мене. Охоплений священним трепетом, я переставив канделябр на попереднє місце. Тепер, коли причина моєї тривоги зникла, я похапцем повернувся до томика, де йшлося про картини та пов'язані з ними історії. Знайшовши ту, яка розповідала про овальний портрет, я прочитав ось таку загадкову розповідь.

«Була вона дівою небаченої вроди, така ж ваблива, як і весела. Лиха була та година, коли зустріла вона маляра, і покохала його, і стала йому за жону. Він, палкий, сухий, суворий, повінчаний зі своєю Майстерністю; вона — діва небаченої вроди, така ж ваблива, як і весела, — така світла, така усміхнена, грайлива, як молода лань; усе навколо було їй миле, а ненависна — лише її суперниця Майстерність; страшилася тільки фарб і палітри, й інших лихих знарядь, що віднімали у неї коханого. Як же вжахнулася вона, почувши, що маляр хоче намалювати портрет з неї, своєї молодої дружини. Та була вона лагідна і слухняна і багато тижнів покірно сиділа у високій і темній вежі, де навіть сонячне світло ледь сіялося на білу канву полотна. А маляр хмелів від своєї праці, година за годиною, день за днем. Палкий, нерозважний, похмурий, він поринув у свої мрії й волів не бачити того, як те світло, те мертвотне світло в тій високій вежі, виссало здоров'я і дух його нареченої, як вона сохла на виду у всіх, крім нього.

А вона все всміхалася і всміхалася, не обмовившись і словом, бо ж бачила, як черпав славетний майстер жагучу втіху від своєї роботи, і день, і ніч малював її, ту, що любила його всім серцем та щодня слабнула і сумнішала. І воістину той, хто бачив портрет, промовляв про нього, про його схожість пошепки як про велике диво; і не лише про вправність майстра, але й про його глибоку любов до неї, зображеної так прегарно, свідчило полотно. Та коли робота добігала кінця,

у вежу й зовсім нікого не пускали, адже маляр так шаленів від своєї справи, що вже рідко підводив очі навіть на личко молодої дружини. Він волів не бачити, що барви, покладені на полотно, зникали зі щік тієї, яка сиділа поряд.

Спливали тижні, і коли зосталася лише дещиця роботи, лише мазок на вустах, лише півтон у зіниці, знову затріпотіла дівоча душа, стрепенулася, мов полум'я від свічки. І було покладено мазок, і пензлик торкнувся очей на тканині, і художник на мить завмер від захвату, та враз, придивившись, затремтів, пополотнів і, нажаханий, вигукнув: „Та це ж саме життя!“ Притьмом повернувся до коханої, — *вона була мертва!*»

Додаток 2

Dylan Thomas, «A refusal to mourn the death,
by fire, of a child in London»

Never until the mankind making
Bird beast and flower
Fathering and all humbling darkness
Tells with silence the last light breaking
And the still hour
Is come of the sea tumbling in harness

And I must enter again the round
Zion of the water bead
And the synagogue of the ear of corn
Shall I let pray the shadow of a sound
Or sow my salt seed
In the least valley of sackcloth to mourn

The majesty and burning of the child's death
I shall not murder
The mankind of her going with a grave truth
Nor blaspheme down the stations of the breath
With any further
Elegy of innocence and youth.

Deep with the first dead lies London's daughter,
Robed in the long friends,
The grains beyond age, the dark veins of her mother,
Secret by the unmourning water
Of the riding Thames.
After the first death, there is no other.

Додаток 3**William Cowper, «The castaway»**

Obscurest night involv'd the sky,
Th' Atlantic billows roar'd,
When such a destin'd wretch as I
Wash'd hedlong from on board,
Of friends, of hope, of all bereft,
His floating home for ever left.

No braver chief could Albion boast
Then he, with whom he went,
Nor even ship left Albion's coast,
With warmer wishes sent.
He lov'd them both, but both in vain,
Nor him beheld, nor her again.

Not long beneath the whelming brine,
Expert to swim, he lay;
Nor soon he felt his strength decline,
Or courage die away;
But wag'd with death a lasting strife,
Supported by despair of life.

He shouted: nor his friends had fail'd
To check the vessel's course,
But so the furious blast prevail'd,
That pitiless perforce,
They left their outcast mate behind,
And scudded still before the wind.

Some succour yet they could afford;
And, such as storms allow,

The cask, the coop, the floated cord,
Delay'd not to bestow.
But he (they knew) nor ship, nor shore,
Whate'er they gave should visit more.

Nor, cruel as it seem'd, could he
Their haste himself condemn,
Aware that flight, in such a sea,
Alone could rescue them;
Yet bitter felt it still to die
Deserted, and his friends so nigh.

He long survives, who lives an hour
In ocean, self-upheld;
And so long he, with unspent pow'r,
His destiny repell'd;
And ever, as the minutes flew,
Entreated help, or cried — Adieu!

At length, his transient respite past,
His comrades, who before
Had heard his voice in ev'ry blast,
Could catch the sound no more.
For then, by toil subdued, he drank
The stifling wave, and then he sank.

No poet wept him: but the page
Of narrative sincere,
That tells his name, his worth, his age.
Is wet with Anson's tear.
And tears by bards or heroes shed
Alike immortalize the dead.

I therefore purpose not, or dream,
Descanting on his fate,

To give the melancholy theme
A more enduring date:
But misery still delights to trace
Its 'semblance in another's case.

No voice divine the storm allay'd,
Nor light propitious shone;
When, snatch'd from all effectual aid,
We perish'd, each alone:
But I beneath a rougher sea,
And whelm'd in deeper gulphs than he.

Додаток 4
Studdert Kennedy, «Passing the Love
of Women».

Yes, I've sat in the summer twilight,
Wiv a nice girl 'and in 'and,
But I've thought even then of the shell 'oles,
Where the boys of the old Bat. stand.
I've turned to 'er lips for 'r kisses,
And I've found them kisses cold,
Stone cold and pale like a twice-told tale,
What has gorn all stale and old.

Додаток 5
Herbert Read, «My company»

A man of mine
Lies on the wire;
And he will rot
And first his lips
The worms will eat.
It is not thus I would hev him kissed
But with the worm passionate lips
Of his comrade here.

Додаток 6**Thomas Hardy, «In time of „The Breaking of nations“»****I**

Only a man harrowing clods
In a slow silent walk
With an old horse that stumbles and nods
Half asleep as they stalk.

II

Only thin smoke without flame
From the heaps of couch-grass;
Yet this will go onward the same
Though Dynasties pass.

III

Yonder a maid and her wight
Come whispering by:
War's annals will cloud into night
Ere their story die.

Куди прямувати далі?

Рекомендована література

Загальні посібники

Bennett, Andrew and Royle, Nicholas, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory* (Prentice Hall, 2nd edn, 1999).

Яскраве й цікаве видання.

Bertens, Hans, *Literary Theory: The Basics* (Routledge, 2001).

Нове доповнення до цікавої серії.

Culler, Jonathan, *Literary Theory: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, new edn, 2000).

Корисна й цікава робота.

Durant, Alan and Fabb, Nigel, *Literary Studies in Action* (Routledge, 1990).

Амбітне й новаторське, але не в усьому вдале видання.

Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction* (Blackwell, 2nd edn, 1996).

Перший всеохопний посібник. Інколи смішний, інколи складний, а сьогодні потребує оновлення.

Lynn, Steven, *Texts and Contexts: Writing about Literature with Critical Theory* (Longman, 3rd edn, 2000).

Дуже зручний у користуванні посібник з наголосом на теорії як критичній практиці, але мені таке зосередження на докладному поетапному аналізі тексту видається надмірним; наведені завдання аж надто специфічні.

Selden, Raman, Widdowson, Peter and Brooker, Peter, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Harvester, 4th edn, 1996).

Об'єктивне й детальне висвітлення; вперше видана відразу після книжки Іглтона, і хоча цій праці бракує дотепності останнього, її перевага полягає в недавньому оновленні.

Tyson, Lois, *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide* (Garland, 1999).

Добра книжка, хоча спроби застосування всіх теорій до одного тексту («Великий Гетсбі») не завжди успішні.

Webster, Rodger, *Studying Literary Theory: An Introduction* (Arnold, 2nd edn, 1995).

Дуже стисле дослідження, але часто зрозуміле саме там, де цього не вдалося досягти іншим.

Wolfreys, Julian, ed., *Introducing Literary Theories: A Guide and Glossary* (Edinburgh University Press, 2001).

Новий і незвичайний формат: різні автори беруть невеликий «корпус» літературних текстів для своїх статей — ідея, на мою думку, краща за використання лише одного тексту.

Довідкові видання

Coyle, Martin, et al., eds, *Encyclopedia of Literature and Criticism* (Routledge, 1990).

Безліч корисного матеріалу.

Cuddon, J. A. and Preston, C. E., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Penguin, 4th edn, 2000).

Багато в чому вдосконалена, а розлогі статті про головні критичні підходи добре підготовані.

Hawton, Jeremy, *A Glossary of Contemporary Literary Theory* (Edward Arnold, 4th edn, 2000).

Більшість статей з цієї книжки я вважаю дуже корисними.

Sim, Stuart and Parker, Noel, *The A to Z Guide to Modern Literary and Cultural Theorists* (Prentice Hall, 1997).

Алфавітний перелік усіх провідних теоретиків, що містить короткі відомості про кожного з них та бібліографію. Завжди стане в пригоді.

Wales, Katie, *A Dictionary of Stylistics* (Longman, 2nd edn, 2001).

Вражає з усіх поглядів і завжди інформативний.

Wolfeys, Julian, ed., *The Edinburgh Encyclopedia of Modern Criticism and Theory* (Edinburgh University Press, 2002).

Добре систематизоване джерело важливих статей для ознайомлення, яке варто додати до вашої бібліотеки.

Загальні хрестоматійні видання

Barry, Peter, ed., *Issues in Contemporary Critical Theory* (Macmillan Casebook, 1987).

Дещо складний матеріал, але його дуже бажано опанувати.

Leitch, Vincent, B. ed., *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (Norton, 2001).

Охоплює матеріал від найдавніших часів донині, але це видання уосьмого більше за перші хрестоматії з теорії 1980-х рр.

Lodge, David, and Wood, Nigel, eds, *Modern Criticism and Theory: A Reader* (Longman, 2nd edn, 1999).

Чудове джерело базових текстів. Годиться для першого ознайомлення з головними ідеями багатьох ключових постатей.

Рациональний обсяг.

Newton, K. M., ed., *Theory into Practice* (Macmillan, 1992).

Серйозний збірник статей, які застосовують теорію на практиці.

Newton, K. M., ed., *Twentieth Century Literary Theory: A Reader* (Palgrave, 2nd edn, 1997).

Корисна хрестоматія, що не потребує надмірних зусиль.

Rice, Philip and Waugh, Patricia, eds, *Modern Literary Theory: A Reader* (Arnold, 4th edn, 2001).

Ще одне чудове джерело. Крім того, має розумний обсяг.

Rivkin, Julie and Ryan, Michael, eds, *Litarary Theory: An Anthology* (Blackwell, 1998).

Популярна, але надто велика, як на її призначення. Крім того, далеко не всі теорії, представлені тут, літературні.

Selden, Raman, *The Theory of Criticism from Plato to the Present: A Reader* (Longman, 1988).

Всеохопний у часовому вимірі, але деякі уривки занадто короткі, а поділ на групи часом дивний.

Walder, Dennis, *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents* (Oxford University Press and Open University, 1990).

Добре впорядкований і дуже корисний збірник важливих документів і програмних тестів.

Застосування літературної теорії: дванадцять останніх прикладів

Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan, eds, *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester University Press, 2nd edn, 1994).

Багато корисного матеріалу. Дивись, наприклад, розділ другий «Невидимі кулі: ренесансний вплив та його повалення, „Генріх IV“ і „Генріх V“» Стівена Грінблатта. Це класичні й багаторазово перевидані статті в дусі нового історизму. А також розділ п'ятий «Патріархальний співець: Феміністична критика та Шекспір: „Король Лір“ та „Міра за міру“».

Easthope, Anthony, ed. *Contemporary Poetry Meets Modern Theory* (Harvester, 1991).

Розділ п'ятий: «Мови Тоні Гаррісона» Ріка Райленса. Ще один приклад «теоретизованого» різновиду практичної критики. Підхід Райленса, назагал, «культурологічний»: він вміщує поезію в її сучасне оточення, використовуючи відповідні документи, соціальні факти тощо. («Культурологічне» прочитання можна було б назвати «новим історизмом», якби використаний матеріал не був сучасним.)

Gilbert, Sandra and Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer in the Nineteenth Century Literary Imagination* (Yale University Press, 1979).

Розділи про Остін, сестер Бронте, Джордж Еліот та інших.

Jacobus, Mary, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism* (Methuen, 1986).

Про Фройдівські історії хвороби («Дора» та «Мадонна при надії»).

Kurzweil, Edith, *Literature and Psychoanalysis* (Columbia University Press, 1983).

П'ятнадцятий розділ — це психоаналітичне прочитання дивовижного оповідання Генрі Джеймса «Веселий куток». Розділ двадцятий Вільяма Емпсона «„Аліса в країні див“: дитина як пастишок» з його книги «Деякі різновиди пасторалі».

Lodge, David, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism* (Routledge, 1990).

Розділ другий — «Мімізис та дієгезис у сучасній художній літературі» досліджує різні способи репрезентації в романі на прикладі творів Фей Велдон, Джордж Еліот, Джеймса Джойса та інших (структуралізм). Розділ п'ятий — «Діалог у сучасному романі» — аналізує різні способи передачі діалогу, здебільшого на прикладі текстів Івліна Во (лінгвістика).

Machin, Richard and Norris, Christopher, eds, *Post-structuralist Readings of English Poetry* (Cambridge University Press, 1987).

Розділи про Донна, Мільтонів сонет «Сліпота», Гресву «Елегію», Колріджевий «Переказ про старого мореплавця» та ін. Не завжди легко читається, але тут є деякі вельми корисні речі. Стаття Кетрін Белсі про вірш Марвелла «До його сором'язливої коханої» є справді добрим прикладом «новоісторичного» підходу до літератури.

Muller, John P. and Richardson, William J., eds, *The Purlioned Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading* (Johns Hopkins University Press, 1988).

Цей збірник статей стосується оповідання Е. По «Викрадений лист», яке привернуло увагу багатьох теоретиків наприкінці 1980-х. Проте цікавим також є шостий розділ (с. 110–132) — уривок із книжки Марії Бонапарт 1930-х рр., котра досліджує його з погляду психоаналізу.

Murray, David, ed. *Literary Theory and Poetry: Extending the Canon* (Batsford, 1989).

Розділ третій — «Недосконалий бібліотекар: текст і дискурс у „Безплідній землі“ та „Чотирьох квартетах“». Розділ четвертий — «Межі посилань: рецепція та відгук на трьох поеток» — (Дікінсон, Платт, Мур). Ці два розділи є добрими прикладами «теоретизованої» практичної критики. Вони використовують техніки, запозичені з фемінізму, деконструкції та (в останньому випадку) психоаналізу.

Selden, Raman, *Practising Theory and Reading Literature: An Introduction* (Harvester, 1989).

Двадцять чотири короткі розділи дають практичні приклади всіх головних теорій: структуралізму, постструктуралізму, марксизму, фемінізму та ін. Корисні тексти, але інколи занадто стислі.

Stubbs, Patricia, *Women and Fiction: Feminism and the Novel, 1880–1920* (Harvester, 1979).

Статті про Гарді, Форстера, Лоуренса, Вулф та ін.

Tallack, Douglas, ed., *Literary Theory at Work: Three Texts* (Batsford, 1987).

Структуралізм, марксизм, фемінізм, психоаналіз та деконструкцію застосовано до трьох творів: «Серце п'їтьми» Джозефа Конрада, «У клітці» Генрі Джеймса та «Святий Мавр» Д. Г. Лоуренса.

Проти теорії

Burgess, Catherine, *Challenging Theory: Discipline after Deconstruction* (Ashgate, 1999).

Змістовна книжка про вплив теорії на викладання гуманітарних наук.

Ellis, John M., *Against Deconstruction* (Princeton University Press, 1989).

Добре аргументована праця, радше стриманого, ніж агресивного тону, зосереджена на впливі теорії літератури на практику читання художніх творів.

Jackson, Leonard, *The Poverty of Structuralism: Literature and Structuralist Theory* (Longman, 1991).

Переважно стосується фундаментальних помилок у лінгвістичному та філософському підґрунті структуралізму; вкрай мало говорить про вплив структуралістської теорії на практику літературної критики.

Lerner, Laurence, ed. *Reconstructing Literature* (Blackwell, 1983).

Дивись перший та п'ятий розділи Седріка Ватса. Гостра атака на теорію, здебільшого на її філософські недоліки.

Paulin, Tom, *Ireland and the English Crisis* (Bloodaxe, 1984).

Див. с. 148–154 — «Англїстика сьогодні», що спершу була негативною рецензією в «Лондонському книжковому огляді» на книжку «Перечитуючи англійську літературу» за ред. Пітера Відовсона. Стаття викликала шквал розгніваних дописів, що протягом року друкувалися у журналі під загальним заголовком «Критики на війні».

Tallis, Raymond, *Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory* (Macmillan, 1988).

Енергійна критика того, як структуралісти й постструктуралісти використовують ідеї де Соссюра.

Tallis, Raymond, *Enemies of Hope* (Palgrave, 1999).

Загальне розвінчання «Kulturkritik» та «історичного гуманізму» у виконанні цього завжди цікавого автора.

Washington, Peter, *Fraud: Literary Theory and the End of English* (Fontana, 1989).

Здебільшого цікавиться зв'язком радикальної критичної теорії та радикальної політики.

Іменний покажчик

- Абель, Елісон [Abel, Alison] — 5
Августин, св. — 120, 183
Аглувалія, Пал [Ahluwalia, Pal] — 239
Адорно, Теодор [Adorno, Theodor] — 194
Александр, Сесіль Френсіс [Alexander, C. F.] — 298
Альтер, Роберт [Alter, Robert] — 48
Альтюссер, Луї [Althusser, Louis] — 194–198, 203, 210
Анхель, Хосе [Angel, Jose] — 291
Арістотель — 30, 33, 265–268, 271, 274, 283, 286
Армстронг, Ізабель [Armstrong, Isobel] — 156
Арнольд, Метью [Arnold, Matthew] — 22, 27, 35–36, 38–41, 49
Ачебе, Чінуа [Achebe, Chinua] — 232, 241
- Байрон, Джордж Гордон Ноель [Byron, George Gordon Noel] —**
184, 225
- Бал, Міке [Bal, Mieke] — 290
Бальзак, Оноре де [Balzac, Onore de] — 63
Барейл, Мішель Аїна [Barale, Michele Aina] — 166, 183
Баррі, Пітер [Barry, Peter] — 6, 29, 335
Баррі, Френсіс [Barry, Francis] — 5
Барт, Ролан [Barthes, Roland] — 10, 17, 51, 60–64, 68, 73–74, 78,
80–82, 95–96, 157, 283, 286
Бартельм, Дональд [Barthelme, Donald] — 260
Батлер, Джудіт [Butler, Judith] — 172, 183
Батлер, Ленс [Butler, Lance] — 261
Бахтін, Михайло — 193, 337
Бабга, Гомі [Bhabha, Homi] — 228, 234–235, 240
Бейт, Джонатан [Bate, Jonathan] — 295–298, 302, 317–318
Бейтсон, Фредерік Вілс [Bateson, Frederick Wilse] — 246–247, 297
Беккет, Семюел [Beckett, Samuel] — 102, 110, 189
Белсі, Кетрін [Belsey, Catherine] — 145, 148, 151, 162, 189, 337
Бенджамін, Ендрю [Benjamin, Andrew] — 113

- Беннет, Ендрю [Bennett, Andrew] — 333
Бентам, Єремія [Bentham, Jeremy] — 209
Беньямін, Вальтер [Benjamin, Walter] — 193
Берджесс, Кетрін [Burgess, Catherine] — 338
Бернгаймер, Чарлз [Bernheimer, Charles] — 141
Бертон, Дьєрдър [Burton, Deirdre] — 258, 261
Бертенс, Ганс [Bertens, Hans] — 333
Бірч, Девід [Birch, David] — 261
Блейк, Вільям [Blake, William] — 318
Блек, Ральф В. [Black, Ralph W.] — 303
Блум, Гаролд [Bloom, Harold] — 125
Бовуар, Сімона де [Beauvoir, Simone de] — 144, 155
Бодріяр, Жан [Baudrillard, Jean] — 104–108, 113–114
Болдік, Кріс [Baldick, Chris] — 49
Болдуїн, Джеймс [Baldwin, James] — 184
Бонапарт, Марія [Bonaparte, Marie] — 138, 337
Брандо, Марлон [Brando, Marlon] — 300
Бранч, Майкл [Branch, Michael] — 293
Браун, Джордж Маккей [Brown, George Mackey] — 318
Браунінг, Роберт [Browning, Robert] — 191–192
Бредфорд, Річард [Bradford, Richard] — 261
Брехт, Бертольд [Brecht, Bertolt] — 194
Брістоу, Джозеф [Bristow, Joseph] — 178, 183
Бронстейн, Рейчел [Brownstein, Rachel] — 147, 162
Бронте, Емілі [Bronte, Emily] — 159–162, 219, 236, 277, 336
Бронте, Шарлотта [Bronte, Charlotte] — 150, 219, 336
Брукер, Пітер [Brooker, Peter] — 113, 333
Буелл, Лоуренс [Buell, Lawrence] — 317–318
- Вайлд, Оскар [Wilde, Oscar] — 183–184**
Ватс, Седрік [Watts, Cedric] — 339
Ватт, Айен [Watt, Ian] — 200
Вашінгтон, Пітер [Washington, Peter] — 339
Вебстер, Роджер [Webster, Rodger] — 334
Вейлс, Кейті [Wales, Katie] — 254, 256, 258, 334

- Велдон, Фей [Weldon, Fay] — 337
- Веллек, Рене [Wellek, Rene] — 25, 41–42, 193, 297
- Вендлер, Гелена [Vendler, Helen] — 206
- Вергілій — 120
- Відовсон, Генрі [Widdowson, Henry] — 261–262
- Відовсон, Пітер [Widdowson, Peter] — 221, 333, 339
- Візер, Г. Арам [Veaser, H. Aram] — 227
- Вільямс, Реймонд [Williams, Raymond] — 196, 204, 219, 237, 295, 299
- Вільямс, Теннессі [Williams, Tennessee] — 184
- Вілсон, Джон Довер [Wilson, John Dover] — 223–224
- Вілсон, Річард [Wilson, Richard] — 207, 213, 227
- Вінтерсон, Жанетт [Winterson, Jeanette] — 176
- Вінчі, Леонардо да — 308
- Вітгенштайн, Людвіг [Wittgenstein, Ludwig] — 110
- Вітмен, Волт [Whitman, Walt] — 182–183, 316
- Во, Івлін [Waugh, Evelyn] — 337
- Во, Патриція [Waugh, Patricia] — 114, 335
- Волдер, Денніс [Walder, Dennis] — 241, 336
- Волфріс, Джуліан [Wolfreys, Julian] — 334–335
- Вольгайм, Річард [Wolheim, Richard] — 142
- Вольтер [Voltaire] — 103
- Волстонкрафт, Мері [Wollstonecraft, Mary] — 144
- Вордсворт, Вільям [Wordsworth, William] — 32–35, 249, 295, 297, 301, 317–318
- Ворнер, Сильвія Таунсенд [Warner, Sylvia Townsend] — 183
- Вотсон, Джордж [Watson, George] — 48
- Вулф, Вірджинія [Woolf, Virginia] — 16, 99, 144, 150, 163, 177, 338
- Вуд, Найджел [Wood, Nigel] — 335
- Вудс, Грег [Woods, Greg] — 185, 224
- Вудс, Тім [Woods, Tim] — 114
- Габермас, Юрген [Habermas, Jürgen] — 102–104, 113–114
- Гаггард, Райдер [Haggard, Rider] — 178
- Гайдеггер, Мартін [Heidegger, Martin] — 81

- Гамм, Меррі [Humm, Maggie] — 162
- Гаркнесс, Маргарет [Harkness, Margaret] — 188
- Гарді Томас [Hardy, Thomas] — 228–229, 253, 310–315, 331, 338
- Гаррісон, Роберт Пог [Harrison, Robert Pogue] — 296
- Гаррісон, Тоні [Harrison, Tony] — 336
- Гатчен, Лінда [Hutcheon, Linda] — 113–114
- Гегель, Георг [Hegel, Georg] — 187, 298
- Гелл, Моріс [Halle, Maurice] — 261
- Гельперін, Девід [Helperin, David] — 166, 183
- Гемінгвей, Ернест [Hemingway, Ernest] — 250–251, 261, 274
- Гіні, Шеймас [Heaney, Seamus] — 231, 318
- Гіс, Стівен [Heath, Stephen] — 157
- Говард, Джин [Howard, Jean E.] — 204
- Гокс, Теренс [Hawkes, Terence] — 61, 63, 69, 74, 204, 219, 223–226
- Голдернесс, Грем [Holderness, Graham] — 216, 219, 227
- Голл, Редкліфф [Hall, Radclyffe] — 177, 184
- Голлідей, Майкл Александер Кірквуд [Halliday, Michael Alexander Kirkwood] — 256
- Гораций — 31
- Готорн, Джеремі [Hawthorn, Jeremy] — 100, 228, 334
- гукс, бел [hooks, bell] — 167
- Г'юес [Hughes] — 318
- Г'юм, Девід [Hume, David] — 103
- Ґаллахер, Кетрін [Gallagher, Catherine] — 226
- Ґарбо, Грета [Garbo, Greta] — 60
- Ґарднер, Гелен [Gardner, Helen] — 48
- Ґейтс, Генрі Льюїс, молодший [Gates, Henry Lewis, Jr] — 228, 234, 240
- Ґеллоп, Джейн [Gallop, Jane] — 141, 156–157
- Ґілберт, Сандра [Gilbert, Sandra] — 147, 151, 155, 159–163, 167, 236, 336
- Ґіффорд, Емма Лавінія [Gifford, Emma Lavinia] — 312
- Ґіффорд, Террі [Gifford, Terry] — 295, 297–299, 317–318
- Ґлотфелті, Черіл [Glotfelty, Cheryl] — 292–293, 295, 317

- Гордімер, Надін [Gordimer, Nadine] — 240
Голдстейн, Філіп [Goldstein, Philip] — 194–195, 203
Грамші, Антоніо [Gramsci, Antonio] — 196, 210
Графф, Джеральд [Graff, Gerald] — 49
Грей, Томас [Gray, Thomas] — 301, 337
Грейді, Г'ю [Grady, Hugh] — 206, 226
Гріббл, Джеймс [Gribble, James] — 29, 48
Грімшоу, Аткинсон [Grimshaw, Atkinson] — 105
Грін, Гейл [Green, Gayle] — 149, 163, 167, 185
Грінблатт, Стівен [Greenblatt, Stephen] — 205–206, 213, 226, 336
Грінвей, Р. Д. [Greenway, R. D.] — 178
Грір, Жермен [Greer, Germaine] — 240
Грірсон, Герберт [Grierson, Herbert] — 37
Губар, Сьюзен [Gubar, Susan] — 147, 151, 155, 159–163, 167, 236, 336

Данте Аліг'єрі — 39

Даттон, Річард [Dutton, Richard] — 207, 213, 227

Декарт, Рене [Descartes, René] — 133

Дерріда, Жак [Derrida, Jacques] — 10, 80–85, 87, 96–97, 103, 142, 148, 203, 208, 213, 316, 337

Джейкобус, Мері [Jacobus, Mary] — 163, 336

Джеймс, Генрі [James, Henry] — 9, 35, 140–141, 272, 278–279, 284, 337–338

Джеймсон, Фредрік [Jameson, Fredric] — 113–114, 198, 203–204

Джекісон, Леонард [Jackson, Leonard] — 338

Джеррард, Грег [Garrard, Greg] — 295, 317

Джефферсон, Енн [Jefferson, Ann] — 96, 140

Джойс, Джеймс [Joyce, James] — 99, 127, 160, 190, 231, 337

Джонс, Анна Розалінда [Jones, Ann Rosalind] — 149

Джонс, Ернест [Jones, Ernest] — 127

Джонс, Мервін [Jones, Mervyn] — 69

Джонсон, Браєн Стенлі [Johnson, Bryan Stanley] — 136

Джонсон, Барбара [Johnson, Barbara] — 81, 86

Джонсон, Бен [Johnson, Ben] — 26

- Джонсон, Семюел [Johnson, Samuel] — 27, 32–33, 39
- Дідро, Дені [Diderot, Denis] — 103
- Дікінсон, Емілі [Dickinson, Emily] — 338
- Діккенс, Чарлз [Dickens, Charles] — 27, 59, 219, 278
- Дойл, Браєн [Doyle, Brian] — 49
- Доллімор, Джонатан [Dollimore, Jonathan] — 183, 217, 220, 225, 336
- Донн, Джон [Donne, John] — 51–52, 93, 337
- Дорні, Стів [Dorney, Steve] — 5
- Доулінг, Вільям [Dowling, William] — 203–204
- Дочерті, Томас [Docherty, Thomas] — 7, 113
- Дракікіс, Джон [Drakikis, John] — 218, 226
- Дуглас, Кіт [Douglas, Keith] — 179
- Дюрант, Алан [Durant, Alan] — 9, 247, 333
- Еко, Умберто [Eco, Umberto] — 17, 109, 113
- Ейблав, Генрі [Abelove, Henry] — 166, 183
- Ейхенбаум, Борис — 192
- Еліот, Джордж [Eliot, George] — 9, 35, 150, 163, 284, 336–337
- Еліот, Томас Стернз [Eliot, Thomas Sterns] — 24, 33–35, 37–38, 99–100, 219
- Елліс, Джон [Ellis, John] — 338
- Еллман, Мод [Ellman, Maud] — 140
- Еллот, Міріам [Allot, Miriam] — 158
- Емерсон, Ральф Валдо [Emerson, Ralph Waldo] — 293–294, 309
- Емпсон, Вільям [Empson, William] — 23–24, 37, 40, 50, 90, 95, 337
- Енгельс, Фрідріх [Engels, Friedrich] — 144, 186, 188, 190–192
- Енсон, Джордж [Anson, George] — 94
- Ешкрофт, Біл [Ashcroft, Bill] — 228, 239
- Єйтс, Вільям Батлер [Yeats, William Butler] — 230–232
- Єлизавета (королева) — 214–215
- Женетт, Жерар [Genette, Gerard] — 265, 273–274, 277–279, 281–283, 286, 288, 290

Жід, Андре [Gide, Andre] — 99, 183

Зонтаг, Сьюзен [Sontag, Susan] — 74, 114

Ібсен, Генрік [Ibsen, Henrik] — 163

Іглтон, Енні [Eagleton, Annie] — 5

Іглтон, Мері [Eagleton, Mary] — 157, 162

Іглтон, Террі [Eagleton, Terry] — 49, 86, 114, 160, 165, 189, 198, 203,
237, 333, 334

Ірігаре, Люс [Irigaray, Luce] — 149

Істгоуп, Ентоні [Easthope, Anthony] — 336

Ішервуд, Крістофер [Isherwood, Christopher] — 184

Кавана, Патрік [Kavanagh, Patrick] — 318

Каддон, Джон Ентоні [Cuddon, John Anthony] — 36–37, 87, 100,
334

Каллер, Джонатан [Culler, Jonathan] — 55, 61, 63, 74, 333

Кант, Іммануїл [Kant, Immanuel] — 103

каммінгс, едвард естлін [cummings, edward estlin] — 153

Камю, Альбер [Camus, Albert] — 234

Кан, Коппелія [Kahn, Coppelia] — 149, 163, 167, 185

Картер, Роналд [Carter, Ronald] — 248, 258–259, 261

Каплан, Кора [Kaplan, Cora] — 148

Кафка, Франц [Kafka, Franz] — 99, 141, 189

Кеген, Клер [Kahane, Claire] — 141

Кеннеді, Стаддерт [Kennedy, Studdert] — 180, 329

Кермод, Френк [Kermode, Frank] — 17, 37, 62, 160

Керрідж, Річард [Kerridge, Richard] — 295, 317

Керролл, Льюїс [Carroll, Lewis] — 141

Кінг, Бі Бі [King, B. B.] — 5

Кінг, Ніколя [King, Nicola] — 5

Кіплінг, Редьярд [Kipling, Rudyard] — 178, 238

Кірні, Ентоні [Kearney, Anthony] — 49

Кітс, Джон [Keats, John] — 28, 32, 34, 141, 191, 225

Клер, Джон [Clare, John] — 310, 318

- Клуйсенаар, Анне [Cluysenaar, Anne] — 261
- Кодвелл, Крістофер [Caudwell, Christopher] — 191
- Коен, Стівен [Cohan, Steven] — 290
- Койл, Мартін [Coyle, Martin] — 334
- Коллінз, Вілкі [Collins, Wilkie] — 267
- Коллінз, Джон Чартон [Collins, John Churton] — 49
- Колрідж, Семюел Тейлор [Coleridge, Samuel Taylor] — 28, 32–35, 225, 249, 337
- Коннор, Стівен [Connor, Steven] — 113
- Конрад, Джозеф [Conrad, Joseph] — 9, 234, 238, 277, 279–280, 338
- Кристева, Юлія [Kristeva, Julia] — 17, 131, 149, 152–154, 234
- Крігер, Еліот [Krieger, Elliot] — 200–204, 239
- Кребб, Джордж [Crabbe George] — 318
- Крістенсен, Джером [Christensen, Jerome] — 225
- Крьобер, Карл [Kroeber, Karl] — 293, 297–298, 318
- Куп, Лоуренс [Coupe, Laurence] — 295, 297, 302, 317
- Купер, Вільям [Cowper, William] — 93–95, 300, 326
- Куртвірон де, Ізабель [Courtivron, Isabelle] — 149, 151, 162
- Курцвайл, Едіт [Kurzweil, Edith] — 141, 337
- Лакан, Жак [Lacan, Jacques] — 10, 96, 128–143, 148, 153–154, 156–158, 203, 316, 337**
- Ле Корбюзьє [Le Corbusier] — 102
- Леві-Стросс, Клод [Levi-Strauss, Claude] — 51, 58–59, 62, 129, 268, 271
- Левінсон, Марджорі [Levinson, Marjorie] — 225, 227
- Лейтч, Вінсент [Leitch, Vincent] — 335
- Леманн, Розамунд [Lehmann, Rosamund] — 177
- Лемон, Лі [Lemon, Lee] — 192
- Ленін, Володимир — 190–191
- Лернер, Лоуренс [Lerner, Laurence] — 339
- Лечт, Джон [Lechte, John] — 131
- Лівер, Джуліус Волтер [Lever, Julius Walter] — 205
- Лівіс, Квінні Дороти (у дівочстві — Пот) [Leavis, Queenie Dorothy] — 24

- Лівіс, Франк Реймонд [Leavis, Frank Raymond] — 9, 23–25, 29, 35, 37–41, 49–50, 160, 250, 297
- Ліллі, Марк (псевдонім В. Г. Одена) [Lilly, Mark] — 177–182, 184
- Лінн, Стівен [Lynn, Steven] — 9, 333
- Ліотар, Жан-Франсуа [Lyotard, Jean-François] — 103–104, 110–111, 113–114, 299
- Ловелл, Террі [Lovell, Terry] — 148
- Лодж, Девід [Lodge, David] — 62, 131, 142, 198, 264, 335, 337
- Локк, Джон [Locke, John] — 29, 103
- Лоос, Адольф [Loos, Adolf] — 101
- Лоурд, Одрі [Lorde, Audre] — 184
- Лоуренс, Девід Герберт [Lawrence, David Herbert] — 9, 69, 144, 235, 278, 338
- Лоурі, Лоуренс Стівенс [Lowry, Lawrence Stevens] — 105
- Лумба, Енія [Loomba, Ania] — 240
- Льюїс, Віндем [Lewis, Wyndham] — 99
- Лю, Алан [Liu, Alan] — 297–299
- М**аґрітт, Рене [Magritte, Rene] — 106
- Мак-Гейл, Браєн [McHale, Brian] — 114
- Мак-Кейб, Колін [McCabe, Colin] — 61, 251–252
- Мак-Леод, Джон [McLeod, John] — 240
- Мак-Рей, Джон [McRae, John] — 262
- Малгерн, Френсіс [Mulhern, Francis] — 49–50, 204, 237–238
- Малларме, Стефан [Mallarme, Stephane] — 99
- Мант, Саллі [Munt, Sally] — 175, 184–185
- Марвелл, Ендрю [Marvell, Andrew] — 337
- Маркс, Елейн [Marks, Elaine] — 149, 151, 162
- Маркс, Карл [Marx, Karl] — 186–191, 193, 203–204, 221, 298
- Маркузе, Герберт [Marcuse, Herbert] — 193
- Мачін, Річард [Machin, Richard] — 337
- Меєр, Річард [Meyer, Richard] — 171
- Мелвілл, Герман [Melville, Herman] — 302
- Мерфі, Патрік Д. [Murphy, Patrick D.] — 318
- Мілл, Джон Стюарт [Mill, John Stuart] — 144

- Міллер, Генрі [Miller, Henry] — 235
Міллет, Кейт [Millett, Kate] — 154–155, 235
Міллз, Сара [Mills, Sara] — 163, 262
Мільтон, Джон [Milton, John] — 144, 148, 302, 337
Міноуг, Саллі [Minogue, Sally] — 163
Мітчелл, Джуліет [Mitchell, Juliet] — 143, 155–156
Мой, Торіл [Moi, Toril] — 131, 141, 145, 148–149, 162–163
Монроз, Луї [Montrose, Louis] — 206, 213–216
Монтегю, Джон [Montague, John] — 318
Мор, Томас [More, Thomas] — 205
Моріс, Д. [Maurice, D.] — 21
Моррісон, Тоні [Morrison, Toni] — 240
Моттрам, Ерік [Mottram, Eric] — 16
Мюррей, Девід [Murray, David] — 337
Мюллер, Джон [Muller, John] — 337
Мур, Джейн [Moore, Jane] — 145, 151, 162
Мур, Маріанна [Moore, Marianne] — 338
- Н**
Ніколсон, Норман [Nicholson, Norman] — 318
Нілон, Джеффри [Nealon, Jeffrey] — 110
Норріс, Крістофер [Norris, Christopher] — 96–97, 108, 337
Ніцше, Фрідріх [Nietzsche, Friedrich] — 77, 81
Ньютон, К. М. [Newton, K. M.] — 137, 157, 189, 191–192, 237, 241, 335
- О**
Овідій — 31
Оден, Вінстен Г'ю [Auden, Winsten Hew] — 177–178, 258–259
Олів'є Лоуренс [Olivier, Laurence] — 303
Онега, Сюзанна [Onega, Susanna] — 291
Ортон, Джо [Orton, Joe] — 184
Остін, Джейн [Austen, Jane] — 9, 150, 163, 237–238, 336
- П**
Палмер, Д. Дж. [Palmer, D. J.] — 49–50
Палмер, Поліна [Palmer, Paulina] — 169–170, 176–177, 184
Паркер, Ноель [Parker, Noel] — 334

- Паунд, Езра [Pound, Ezra] — 26, 99, 101
Пінтер, Гарольд [Pinter, Harold] — 112, 127–128
Пламвуд, Вел [Plumwood, Val] — 318
Платон — 54, 153, 274
Плат, Сильвія [Plath, Sylvia] — 156, 338
По, Едгар Аллан [Poe, Edgar Allan] — 42, 65–66, 73, 96, 130, 137–138, 140, 142, 285, 287, 290, 305, 321, 337
Полін, Том [Paulin, Tom] — 337
Поттер, Стівен [Potter, Steven] — 50
Поуп, Александер [Pope, Alexander] — 144, 308
Пратт, Мері Луїза [Pratt, Mary Louise] — 261
Престон, С. Е. [Preston, C. E.] — 334
Провер, С. С. [Prawer, S. S.] — 204
Пропп, Володимир — 266, 268–273, 283, 286–287
Пруст, Марсель [Proust, Marcel] — 99, 190
Прінс, Джеральд [Prince, Gerald] — 276, 291
Прінс, Френк Темплтон [Prince, Frank Tamplton] — 178
Протагор — 308
- Р**
Раєн, Майкл [Ryan, Michael] — 335
Райленс, Рік [Rylance, Rick] — 160, 336
Райс, Філіп [Rice, Philip] — 335
Райт, Елізабет [Wright, Elizabeth] — 141
Раскін, Джон [Ruskin, John] — 308–310
Редкліфф, Анна [Radcliffe, Anne] — 289
Рейд, Крістофер [Reid, Christopher] — 102
Рейн, Крейг [Raine, Craig] — 102
Рейс, Меріон Дж. [Reis, Marion J.] — 192
Рівкін, Джулія [Rivkin, Julie] — 335
Рід, Герберт [Read, Herbert] — 181, 330
Рікс, Крістофер [Ricks, Cristopher] — 57–58
Рільке, Райнер Марія [Rilke, Rainer Maria] — 99
Ріммон-Кенан, Шломіт [Rimmon-Kenan, Shlomith] — 291
Річ, Едрієнна [Rich, Adrienne] — 168, 180

- Річардс, Айворі Армстронг [Richards, Ivory Armstrong] — 23–24, 37, 40–41, 50, 211
- Річардсон, Вільям [Richardson, William] — 337
- Річардсон, Дороти [Richardson, Dorothy] — 177
- Робі, Девід [Robey, David] — 96, 140
- Ровз, Жаклін [Rose, Jacqueline] — 141, 143, 156–158
- Рое, Міс ван дер [Rohe, Miës van der] — 101
- Рожак [Roszak] — 317
- Рой, Аніта [Roy, Anita] — 5
- Ройл, Ніколас [Royle, Nicholas] — 97, 333
- Рот, Квінні Дороти — див. Лівіс, Квінні Дороти
- Ротко, Марк [Rothko, Mark] — 106
- Роув, М. В. [Rowe, M. W.] — 128
- Руекерт, Вільям [Rueckert, William] — 293
- Руссо, Жан-Жак [Rousseau, Jean-Jacques] — 84–85, 144
- Рутвен, Кеннет Ноулз [Ruthven, Kenneth Knowles] — 148, 164
- Рушді, Салман [Rushdie, Salman] — 240
- Саїд, Едвард [Said, Edward] — 228–230, 234–235, 237–240
- Саммелз, Ніл [Sammells, Neil] — 317
- Саруп, Маден [Sarup, Madan] — 97, 143
- Свінделлс, Джулія [Swindells, Julia] — 148
- Свонн, Карен [Swann, Karen] — 225
- Свонн, Майкл [Swann, Michael] — 254
- Себеок, Томас [Sebeok, Thomas] — 245
- Седжвік, Ів [Sedgwick, Eve] — 173, 184
- Сезар, Еймі [Cesaire, Aime] — 240
- Секвілл-Вест, Віта [Sackville-West, Vita] — 177
- Селден, Раман [Selden, Raman] — 165, 228, 333, 335, 338
- Скіннер, Джілліан [Skinner, Gillian] — 5
- Стерн, Лоуренс [Stern, Laurence] — 27
- Симон з Трента, св. — 120
- Сідні, Філіп [Sidney, Philip] — 31–33, 35
- Сіксу, Елен [Sixous, Helene] — 149, 151–152, 154, 234
- Сілкін, Джон [Silkin, Jon] — 178, 185

- Сім, Стюарт [Sim, Stuart] — 334
Сінфілд, Алан [Sinfield, Alan] — 217, 220, 225, 336
Скотт, Лоуренс [Scott, Laurence] — 268
Скоулз, Роберт [Scholes, Robert] — 63–64, 74, 272, 287
Словік, Скотт [Slovic, Scott] — 316–317
Снайдер [Snyder] — 317
Сократ — 300
Соссюр, Фердинан де [Saussure, Ferdinand de] — 53–58, 129, 131–132, 135, 153, 173, 272, 339
Соупер, Кейт [Soper, Kate] — 297, 317, 319
Спендер, Дейл [Spender, Dale] — 150
Співак, Гаятрі Чакраворті [Spivak, Gayatri Chakravorty] — 228, 234, 240–241
Стаббз, Патриція [Stubbs, Patricia] — 147, 164, 338
Стайн, Гертруда [Stein, Gertrude] — 99
Стайнер, Джордж [Steiner, George] — 48, 190–192
Старрок, Джон [Sturrock, John] — 74
Стівенс, Воллес [Stevens, Wallace] — 99
Стоун, Лоуренс [Stone, Lawrence] — 212
- Тайсон, Луїс [Tyson, Lois] — 334**
Таллак, Дуглас [Tallack, Douglas] — 338
Талліс, Раймонд [Tallis, Raymond] — 131, 339
Тейлор, Мартін [Taylor, Martin] — 179, 184
Тейяр, Е. М. В. [Tillyard, E. M. W.] — 50, 208, 226
Темблінг, Джеремі [Tambling, Jeremy] — 262
Теннісон, Альфред [Tennyson, Alfred] — 191–192, 312, 314
Тетчер, Маргарет [Thatcher, Margaret] — 56, 216
Тімпанаро, Себастьяно [Timpanaro, Sebastiano] — 142
Тодоров, Цветан [Todorov, Tzvetan] — 17, 271
Толстой, Лев — 304
Томас, Ділан [Thomas, Dylan] — 89–92, 325
Томас, Рональд Стюарт [Thomas, Ronald Stuart] — 318
Томашевський, Борис — 192–193
Томпсон, Едвард Палмер [Thompson, Edward Palmer] — 197

- Томпсон, Роджер [Thompson, Roger] — 212
- Томсон, Джеймс [Thomson, James] — 301
- Торо, Генрі Девід [Thoreau, Henry David] — 293–294, 302, 318
- Трашвелл, Памела [Thruschwell, Pamela] — 142
- Тределл, Ніколас [Tredell, Nicolas] — 7
- Тулан, Майкл [Toolan, Michael] — 262
- Ф**абб, Найджел [Fabb, Nigel] — 9, 247, 261, 333
- Фанон, Франц [Fanon, Frantz] — 229, 231, 240
- Фасс, Діана [Fuss, Diana] — 171
- Фаулер, Роджер [Fowler, Rodger] — 245–247, 256–257, 261, 297
- Фелман, Шошана [Felman, Shoshana] — 137, 140, 142
- Фіцджеральд, Скотт [Fitzgerald, Scott] — 277
- Фіш, Стенлі [Fish, Stanley] — 254, 261
- Флігер, Джеррі Алін [Flieger, Jerry Alin] — 157
- Фолкнер, Вільям [Faulkner, William] — 257
- Форман, Саймон [Forman, Simon] — 206, 214
- Форстер, Едвард Морган [Forster, Edward Morgan] — 183–184, 234, 284, 338
- Фрідан, Бетті [Fridan, Betty] — 240
- Фрімен, Едвард [Freeman, Edward] — 22–23
- Фройд, Зигмунд [Freud, Sigmund] — 34, 81, 115–124, 126–128, 130–132, 138–143, 154–156, 158, 163, 183, 193, 195, 211, 304, 316, 337
- Фромм, Гарольд [Fromm, Harold] — 292, 295, 317
- Фрост, Роберт [Frost, Robert] — 93
- Фуко, Мішель [Foucault, Michel] — 10, 103, 148, 183, 203, 207–209, 213, 221–222, 316
- Фуллер, Маргарет [Fuller, Margaret] — 293–294
- Х**адсон, Рок [Hudson, Rock] — 171
- Ц**іммерман, Бонні [Zimmerman, Bonnie] — 167–169, 174–175, 177, 185

- Ч**ейз, Синтія [Chase, Cynthia] — 225
Чемберлен, Невілл [Chamberlain, Neville] — 225
Чепмен, Реймонд [Chapman, Raymond] — 261
Чехов, Антон — 112
Чосер, Джеффри [Chaucer, Jeffrey] — 244, 279
- Ш**айрс, Лінда [Shires, Linda] — 290
Шама, Саймон [Schama, Simon] — 319
Швіттерс, Курт [Schwitters, Kurt] — 101
Шекспір, Вільям [Shakespeare, William] — 26, 32, 125–127, 189, 200–201, 204–208, 212, 215–223, 226–227, 244, 251, 336
Шеллі, Мері [Shelley, Mary] — 302
Шеллі, Персі Біші [Shelly, Percy Bysshe] — 23, 32–34, 38
Шершов, Скот Катлер [Shershow, Scott Cutler] — 204
Шкловський, Віктор — 192
Шовалтер, Елейн [Showalter, Elaine] — 146–147, 157, 164
Шрайнер, Олів [Schreiner, Olive] — 144
- Я**кобсон, Роман — 129, 132, 193, 245
Януарій, св. — 120

Зміст

Подяки	5
Вступ	7
Теорія до теорії: ліберальний гуманізм	19
Рекомендована література	48
Структуралізм	51
Рекомендована література	73
Постструктуралізм і деконструкція	75
Рекомендована література	96
Постмодернізм	98
Рекомендована література	113
Психоаналітична критика	115
Рекомендована література	140
Феміністична критика	144
Рекомендована література	162
Гей-лесбійська критика	165
Рекомендована література	183
Марксистська критика	186
Рекомендована література	203
Новий історизм і культурний матеріалізм	205
Рекомендована література	225
Постколоніальна критика	228
Рекомендована література	239
Стилістика	242
Рекомендована література	261
Наратологія	263
Рекомендована література	290
Екокритика	292
Рекомендована література	317

Додатки

Додаток 1. Едгар Алан По. Овальний портрет	321
Додаток 2. Dylan Thomas. A refusal to mourn the death, by fire, of a child in London	325
Додаток 3. William Cowper. The Castaway	328
Додаток 4. Studdert Kennedy. Passing the Love of Women	329
Додаток 5. Herbert Read. My Company	330
Додаток 6. Thomas Hardy. In time of «The Breaking of nations»	331
Куди прямувати далі? Рекомендована література	333
Іменний покажчик	341

Навчальне видання

Пітер Баррі

**Вступ до теорії:
літературознавство та культурологія**

Переклад з англійської *Ольги Погинайко*

Відповідальний за випуск *Ростислав Семків*.

Літературний редактор *Наталія Якубчак*.

Макет і верстка *Наталії Патоли*.

Випусковий редактор *Ольга Радомська*.

Коректор *Валентина Романюк*.

Художнє оформлення *Миколи Леоновича*.

Підписано до друку 30.04.2008.

Формат 84x108 1/32.

Папір офсетний. Друк офсетний.

Наклад 2000 прим. Зам. № 8-303.

«Смолоскип»

04071, Київ, вул. Межигірська, 21.

Тел. і факс (044) 425-23-93.

E-mail: mbf@smoloskyp.org.ua

www.smoloskyp.org.ua

Державний реєстраційний номер 2348 від 21.11.2005



Віддруковано

ВАТ «Білоцерківська книжкова фабрика»,
09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.

Б25

Баррі, Пітер. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. — К.: Смолоскип, 2008. — 360 с. — (Серія «Пролегомени»).

ISBN 978-966-8499-86-9

Книга «Вступ до теорії: літературознавство та культурологія» — це своєрідний компас, котрий дасть змогу студентам-гуманітаріям зорієнтуватися серед різноманіття інтерпретаційних методик ХХ сторіччя. Пітер Баррі, викладач англістики Уельського університету, запрошує розібратися у головних постулатах літературних теорій: від ліберального гуманізму та структуралізму до новітніх «модних» методів на кшталт гей-лесбійських студій чи екокритики. Автор фокусує увагу на найбільш каверзних моментах теорії, пропонує конкретні приклади аналізу текстів за допомогою того чи іншого методу, надає анотовані бібліографії. Цей блискучий і доступний підручник — прекрасна нагода як уперше підступити до осмислення сучасних теорій гуманітаристики, так і впорядкувати вже наявні знання з культурології та літературознавства.

ББК 83+71