

Людмила Кісельова

ЛІТЕРАТУРА ТА ІДЕОЛОГІЯ: РАКУРСИ БАЧЕННЯ ПРОБЛЕМИ

«...Чомусь при застосуванні терміна “ідеологія”, – пише Тарас Лютий, – вряди-годи відчувається якась відраза й недосконалість» [13, с. 7]. Відраза – це, напевне, тому, що термін асоціюється з претензією на універсальність та з різними технологіями впливу на нашу свідомість; а насамперед – з політичними ідеологіями, які за останні сто років завдали людству чималої шкоди. Ще одна причина – підсвідомий архаїчний страх перед невидимою потужною силою, здатною нечутно оволодіти людиною. А щодо недосконалості, то й справді: будь-яке визначення ідеології викликає відчуття неточності чи неповноти.

Хоча розвиток уявлень про ідеологію дослідники починають з Гегеля та Маркса [13, с. 7–8], однак можна починати і від Платона... А в найбільш простому й загальному розумінні варто говорити про духовне вираження людського досвіду – про сукупність моральних і релігійних, політичних і правових, художніх і філософських поглядів, а також світоглядних концептів, що стають константами певної культури.

За доби архаїки міф не лише універсалізував весь цей досвід, а й зберігав його культурно-історичну своєрідність та конкретику. Алексей Лосев, визнаючи за міфом значення первісної «ідеології», наголошував на тому, що це є «максимально інтенсивна та найбільшою мірою напружена реальність»: «Міф – найнеобхідніша, слід прямо сказати, трансцендентально необхідна категорія думки й життя, і в ньому немає геть нічого випадкового, непотрібного, самовільного, вигаданого чи

фантастичного. Це – достеменна і максимально конкретна реальність» [11, с. 24].

Отже, первісною «ідеологією» був міф – із притаманними йому жанрово-ідеологічним синкретизмом, відсутністю естетичного критерію та пріоритетом змісту, – і лише з виникненням літератури (як «особливої форми ідеології та культури») постала проблема співвідношення змісту та його художнього втілення [1, с. 7–9]. Міф стає об'єктом зображення, коли виникає нарація – як «понятійний міф» [19, с. 304], а відтак його знаково-символічні структури завдяки метафорі трансформуються у ті самі системи культурних і соціальних символів, про які писав Кліфорд Гірц у праці «Ідеологія як культурна система» [13, с. 134–135].

Існування таких напрямів сучасних гуманітарних досліджень як «Філософія літератури» та «Ідеологія естетики» ускладнюють визначення найпосутніших питань, що стосуються взаємин літератури та ідеології. Водночас вирізняються окремі теоретичні аспекти проблеми: логіко-семантичний, риторичний (тропологічний), концептологічний, структурно-функціональний тощо. Відкриваються також різні ракурси бачення: література як ідеологія (творець і постачальник, перетворювач і ретранслятор смислів); література та літературознавство в контексті владних ідеологій; ідеологія окремих літературних напрямів і течій та формування власне літературної «поетичної ідеології» – як програми революційного перетворення мови та світосприйняття. Невипадково Моріс Бланшо вбачає в літературі джерело нових потенційних смислів, шлях до інших форм розуміння, аніж ті, що їх пропонують філософія та наука. (Втім, від давньоіндійських поетик до сучасної рецептивної естетики, думка про унікальність і незамінність «поетичного досвіду» є достатньо обґрунтованою). Поезія, на думку Бланшо, є взірцем «двоїстості», креативної непрозорості не лише «кожного окремого елемента мови», а й «загального смислу» [5, с. 99], спонукає до розширення меж нашої свідомості та пізнання.

Нарешті, необхідно розрізнявати ідеологію та ідеологізацію: перша так чи так пов'язана з роботою думки, тоді як друга є лише свідомим / несвідомим відтворенням певної ідеології.

Вузкий і спрощений аналіз співвідношення естетичного та ідеологічного в літературному процесі зумовлений реаліями політичного повсякдення. Однак у філологічній науці дедалі частіше застосовують «логіко-семантичну рамку» задля уточнення терміну «ідеологія» та похідних визначень і вказують на необхідність, з одного боку, розширити предметне поле дослідження, з другого – максимально конкретизувати його об'єкт.

Олег Проскурін, аналізуючи різні «ідеологічні контексти» літературного процесу, пише: «Серед численних визначень ідеології мені над усе подобається найбільш розпливчате: “набір переконань, які програмують соціальну поведінку”. Подобається тим, що, на відміну від популярних на Заході марксистських і неомарксистських формул, воно не передбачає негативно-оцінювального визначення **будь-якої** ідеології – і тим самим відкриває можливості для диференціюючого підходу до проблеми. Воно дозволяє, зокрема, зрозуміти, чому саме совітська ідеологія гірша за інші. Гірша ця ідеологія тим, що належить до розряду таких ідеологічних систем, котрі базуються не на переконаннях, а на підкріплених усією міццю наглядово-карального апарату приписах, згідно з якими належить створювати картину світу» [17, с. 135]. Внаслідок цього деактуалізується, а зрештою усувається проблема істини (доречно згадати, що Юрій Лотман розглядав літературний текст як глибоко діалектичний механізм пошуків істини). Натомість торжествує **ідея доцільності** – тож брехня стає «цілком легітимним знаряддям». «На моє переконання, – зазначає Олег Проскурін, – установка на доцільність у найбезпосередніший спосіб відбилася на діяльності совітських літературознавців, навіть найкращих і найчесніших» [17, с. 135].

У зв'язку з цим варто порівняти вступну статтю до російськомовного видання (1978) «Теорії літератури» Рене Веллека та Остіна Воррена із самим текстом цієї праці. Автор статті, відомий шекспірознавець, теоретик драми Олександр Анікст, визнає наукову значущість книги, однак «установка на доцільність» спонукає його протиставляти «буржуазній формалістичній тенденційності» Веллека й Воррена (представників американської «нової

критики») об'єктивність, зрілість і методологічну досконалість совітської науки: «Саме тому, що наша методологія довела свою життєву силу, ми, жодною мірою не послаблюючи ідеологічної принципності, рішуче обстоюючи власні, завойовані та утверджені у класовій боротьбі позиції, не лише можемо, але й мусимо бути уважними до всього нового, що з'являється в науці» [2, с. 16]. Анікст переконує читача в тому, що Веллеку (який є автором переважної більшості розділів книги) «не до серця література ідей» [2, с. 24]. Насправді ж окремий підрозділ праці має назву «Література та ідеї» – у вступній статті йому присвячено лише один невеликий абзац – і містить глибокий об'єктивний аналіз різних підходів до вивчення проблеми. Зокрема, Веллек вважає ефективним застосування методу «історії ідей», однак зазначає можливість підміни понять, бо замість «історії думки» предметом дослідження може стати «історія чутливості та чуття» [19, с. 131]: «Часто ідеологічне змішують із суто емоційним. У своєму ставленні до природи людина переживає не лише сильний вплив космологічних та релігійних світобачень, але й безпосередньо естетичних теорій, літературних умовностей і навіть, можливо, фізіологічних нюансів у способі сприйняття» [19, с. 131]. Веллек також критично оцінює світоглядну типологію, розроблену Дільтеєм та його послідовниками, – класифікацію письменників за трьома основними типами: реалісти-позитивісти, котрі пояснюють «духовне» реаліями фізичного світу; об'єктивні ідеалісти, що сприймають дійсність як «вираження внутрішньої реальності»; дуалістичні ідеалісти, чий «ідеалізм свободи» є визнанням самотійності духу відносно природи. Він цілком слушно вказує на сумнівну результативність подібного підходу, внаслідок якого «ігнорується чи применшується конкретна індивідуальність поета і його творів» [19, с. 133].

Замість абстрактних розумувань, наголошує Веллек, досліднику літератури «слід звернутися до конкретної проблеми, не лише подосі не вирішеної, а й такої, що навіть не стала предметом серйозного обговорення» [19, с. 137]. Йдеться саме про креативні можливості «поезії як знання» (“poetry as knowledge” – ключова

концепція «нової критики»). Яким чином, запитує Веллек, ідеї стають практичним надбанням літератури, якщо вони перестають бути «ідеями у звичному сенсі», бо стають «конститутивними», перетворюються на «символи чи навіть міфи» [19, с. 138]. І далі, всупереч твердженню Анікста про нехоть і відразу американського дослідника до ідей в літературі, читаємо: «Філософія, ідеологічний зміст у відповідному контексті, вочевидь, підвищують художню цінність», – та лише тоді, «коли має місце певне ототожнення філософії та мистецтва»; коли ідеї органічно інтегровані в образному мисленні та «набувають художньої інтенсивності» [19, с. 138–139].

Саме тут відчуваємо різницю між ідеологією та ідеологізацією. Для брежнєвських часів думка Веллека про автономність літератури та «конститутивність» її ідей є настільки еретичною, що стає цілком зрозумілим прагнення автора вступної статті оминати увагою цей підрозділ. «Установка на доцільність» вимагає зацентрувати «войовничий формалізм» та буржуазну «партійність» американських теоретиків [2, с. 30].

Цікаво було би простежити, як трансформується ідея доцільності на постсовітському культурному просторі, в який спосіб виявляється «установка на доцільність» у різних національних «ідеологічних контекстах». Інакше кажучи, які «символічні фрейми», «дискурсивні репрезентації колективних дій» [13, с. 120], створюють літературознавці, аналізуючи художні тексти; та як цей процес корелює з попередніми тенденціями й новими соціально-політичними реаліями.

Зміни соціальної реальності спричиняють неминучу ресемантизацію її об'єктів, а в разі радикальних революційних перетворень – ліквідацію усієї «ідеологічно ворожої сім'ї». Саме в такий спосіб після російської революції 1917 року на руїнах імперії створювався «новий світ»: «Змінювалися назви держави, її емблеми, звання, уніформи, релігії, назви міст, вулиць, виробів, власні імена, форми звертання, регламентувалася зовнішність, і навіть скасовувалася стать (ідеологічно – в бік сили, зовнішньо – в бік маскулінізації)» [28, 267]. Водночас, зазначає Єжи

Фарино, ідеологічні універсали – джерело смислів «нової мови» – апелювали до «архетипів та очікувань мас» [28, с. 269], до ідеї наступності у здійсненні «вселенської місії» Росії (лише замість надісторичного формування боголюдської єдності утверджувалося глобальне торжество комунізму). Онтологічний статус «нового світу» мало забезпечити «нове слово» – ідеально чисто «моносемантична мова», що набувала сакральної функції, позаяк ніщо не існувало без кваліфікатора: «красний, совітський, ленінський» тощо; «все могло би називатися одним словом, а світ – перетворитися у втілення цього слова» [28, с. 267]. Тавтологічні плеоназми тієї доби виявляють свою «магічну» функцію: тричі впечатане сакральне ім'я освячує його носія («Ордена Леніна Ленінградський метрополітен імені Леніна») та утверджує всесильний і всепроникний ленінський дух.

Відомо, що совітська ідеологія базувалася на потужних міфологічних архетипах християнської доктрини (навіть не трансформованих – травестованих!): це хіліастична за своєю сутністю комуністична проповідь; інтернаціоналізм («ні елліна, ні юдея»); перетворення революційної Росії на «Месію», пролетаріату – на «боголюдство», єдиної партії – на «вселенську церкву», а дисидентів – на еретиків та анафематів. Що ж до незліченних жертв більшовицького терору, то вони на підсвідомому рівні, певно, сприймалися як «будівнича жертва» – тому питання провини взагалі не могло виникнути. На такій основі сформувалася колективна свідомість нової спільноти «совітських людей», котрі мали не лише «власну гордість», про яку писав Маяковський, а й спільну міфологічну символіку та ритуальну поведінку; а головне – колективну відповідальність, освячену ідеєю революційної доцільності та вірою в неухильність партійного курсу.

Притягальна сила міфу, героїчні теми прометеїзму чи вселенського месіанізму, пафос нової «космогонії», розмах антропологічної утопії – усе це спершу вабило поетів і художників, чийми щирими зусиллями було створено той ідеологічний простір, до якого згодом долучатимуться талановиті кон'юнктурники та дрібні пристосуванці. А для революційних мрійників очевидна

невідповідність їхніх ідеалів соціалістичній дійсності означала кризу свідомості, спонукала до пошуків виходу з цього простору. Поетика абсурду, фантастичні сюжети, історична чи географічна екзотика були примарним порятунком для літераторів, позаяк пильна марксистсько-ленінська критика викривала будь-які спроби створення альтернативної реальності. Свою незгоду письменник міг виявити насамперед власною мовою, відмінною від мови нової доби, а ще – зануренням у зневажену, поруйновану традицію; звертанням до тем природи і приватного життя, на противагу індустріальній естетиці й оспівуванню колективу.

Деміфологізація комуністичного світу з його «новим словом» починається з утвердження інтимного простору буття та правди здорового глузду. Оскільки комунізм постає як «квазірелігійний рух» – «ідеологічне вираження метафізичного спасіння», як писав польський філософ Лешек Колаковський [13, с. 128], – то процес деміфологізації супроводжується десакралізуючими позитивістськими тенденціями. У Польщі періоду постання «Солідарності» антикомуністичні настрої виявлялися в підпільній літературі саме в такий спосіб. «Камінним скрижалям» тоталітарної ідеології та майбутньому торжеству «вселенської церкви» будівників комунізму протиставлялося мінливе й непередбачуване життя із щоденними людськими бідами й потребами. При цьому ідеологічний простір часто редукувався до гри, у прямому сенсі слова; умовна знакова єдність доктрини руйнувалася завдяки парадійній апеляції до безумовного.

Саме так побудована повість Тадеуша Конвіцького «Малий Апокаліпсис». Уперше опублікована 1979 року в підпільному кварталнику «Zapis», ця повість передруковувалася ще вісім разів до свого офіційного видання у 1988 [25, с. 455]. Герой твору постає як знааний письменник, кінематографіст і дисидент. Того дня, коли відбувається дія повісті, він має – на знак протесту проти системи – здійснити самоспалення на площі перед Палацом Культури й Науки у Варшаві, де саме в цей час відбувається партійний з'їзд з нагоди річниці Польської Народної Республіки. Прикметно, що в повісті немає точного визначення, про яку саме річницю йдеться, – цього

ніхто достеменно не знає. У тексті з'являються різні хронологічні маркери одного-єдиного дня: на календарі – квітень 1980, міліціант називає дату «двадцять друге липня», а герой зауважує, що вже пізня осінь, і падає град. На одному транспаранті йдеться про «сорокову річницю», тобто 1984 рік, – тоді як на іншому написана дата «тисяча дев'ятсот дев'яносто дев'ять»... Як зазначає дослідник повісті Роман Бобрик (із посиланням на працю Єжи Фарино «Ідеї в Росії»), цей хронологічний хаос, окрім алюзії на «1984» Орвелла та есхатологічні конотації кінця тисячоліття, вказує на «інший спосіб виміру часу в соціалістичному суспільстві». Замість об'єктивних одиниць відліку там існують «план» і «термін його реалізації» [25, с. 451].

Не лише календарний час, а й різні найменування та гасла, гібридна польсько-російська мова учасників параду, навіть вулиці та будівлі так само перебувають у стані хаотичної плутанини, з якою годі впоратися здоровому глузду. На цьому тлі герой, востаннє блукаючи Варшавою, обдумує свій заповіт (не конкретним нащадкам, а усьому людству!). Однак ідеться не про матеріальні статки чи духовні надбання, не про фільми, книжки чи високі ідеї. Спадок полягає у двох здобутих колись від старого лікаря рецептах на мазь і мікстуру від лупи; двох народних способах лікування закрепу та двох порадах якогось таємничого «Цигана», як вигравати у картярській грі «очко». Тож усі складники заповіту, по-перше, стосуються приватного життя і тих встидливих ситуацій, від яких люди найчастіше потерпають мовчки; по-друге, це своєрідні «реліквії» попередньої доби, котрі навіть у хаотичній і примарній новій реальності зберігають свою незмінну вартість; по-третє, польсько-російському суржику тут протиставлені «вічна мова» (латина рецептів) та живе народне передання, що з часом лише набуває сили. Відсутність властивого «тестаментам» пафосу та зв'язок заповіданих реліквій з найнижчими рівнями людського життя виключно контрастують з комуністичною риторикою. Та й саме «протиставлення соціальної позиції героя і тематики його заповіту» (так і не написаного – лише обдуманого!) показує, що форма цього «тестаменту» передбачає «якесь додаткове осмислення» [25, с. 456].

Звісно ж, ідеться про ненав'язані, вивірені часом переконання та правдиві «рецепти» поліпшення життя. Тадеуш Конвіцкі в такий парадоксальний спосіб протиставляє владній ідеології, облудним комуністичним ілюзіям «філософію вчинку» (за Бахтінім). Адже і жертвна смерть героя, і його заповіт – це різні форми протесту, різні способи утвердження реальних, духовних і фізичних потреб людини. Завдяки такій змістовій домінанті «ідеологія» позбувається негативних конотацій, бо означає, як і в теорії Бахтіна, «дієву практику і є невідокремним елементом людської діяльності» [13, с. 149].

Менше з тим, відразливий семантичний ореол цього терміна забезпечується переважанням політичного змісту, що й призводить до його звуженого тлумачення. Тоталітарні ідеології за допомогою нових соціальних технологій, методів практичної психології чи кримінальних «технік» перетворювали природу людини на «об'єкт цілеспрямованих маніпуляцій» [23, с. 255] – тож опозиція «природне // культурне» (тобто ідеологічне) набула значення жорсткої антиномії. Пояснюючи парадоксальне представлення ідеології як протиприродного начала, Олександр Еткінд пише: «У структурному плані ідеологію взагалі можна визначити як спосіб демаркації природи й культури... <...> Заміщення природи культурою – інтелектуальна база будь-якого тоталітарного проекту. Ролан Барт, який був у 1956 році зразковим лівим інтелектуалом, убачав сутність буржуазної ідеології у міфологічній операції, котра трансформує світ у його образ, Історію у Природу (наприклад, проголошує соціальну нерівність природною та вічною)» [23, с. 254–256].

Щодо трансформації світу у його образ, то в цьому сенсі будь-яку ідеологію можна назвати «міфологією». Однак опозиція «природа // культура» має також значення «стихійне // раціональне» – цим зумовлений спротив, що його чинить стихія образного мислення свідомій ідеологізації («мистецтво вище за моральність», як стверджував Пушкін у листі до В'яземського). Несумісність двох визначених Платоном у діалозі «Кратіл» мов – «PHYSEI» (за природою) і «THESEI» (за домовленістю) – долається лише за умови «натуралізації» загальних понять, їхнього перетворення на

поетичні концепти. Проте цьому має передувати процес онтологізації слова, його вивільнення з простору колективного «інаконе-мислія», у якому народження концепту «в акті вільного персонального мовлення» [15, с. 215] стає неможливим.

Тому на зламі тоталітарних систем (інерцію яких та способи мімікрії не завжди вдається розпізнати) бунт проти ідеології як системи «приписів» стає звичним явищем і набуває найрізноманітніших форм: від дискредитації ідеологічних дискурсів чи принципового відсторонення від колективних ідеологій – до творення нової мови опису світу чи реконструкції архаїчних світо-споглядань; від утвердження естетичної самодостатності й герметизму поетичного тексту – до послідовної деконструкції художніх смислів, що несуть ідейне навантаження. Як писав наприкінці 1990-х Володимир Моренець (у статті «Прощання з ідеологічною “вічністю”»), «індивідуальна поетична свідомість сепарується від суспільної аж до прямого протиставлення їй у формі гротеску, епатажу, художнього абсурду...» [14, с. 238]. Зрештою, може бути задекларована відмова від будь-якого «художнього програмування» як різновиду «ідеологізації світу», – так характеризує сучасний польський літературознавець позицію Збігнева Герберта [24, с. 404]. Цей поет, часто називаний у Польщі «Пан Когіто» (за однойменною збіркою 1974 року, значно доповненою у перевиданні 1993), був послідовним заперечником будь-яких ідеологій, конвенцій чи доктрин, філософських теорій, естетичних програм тощо. Упродовж кількох десятиліть (Герберт помер 1998 року) він дотримувався єдиного правила: «pozostac więciem nieprzewnej jasności», – тому його позицію поцінують як «ігри Пана Когіто» та «спробу втечі з ідеології» [24, с. 413].

Однак така спроба не може бути успішною. На переконання Єжи Фарино, ідеологічність притаманна будь-якій поетичній системі, бо є синонімом її змісту: «Ця ідеологічність виявляється при зіставленні з іншими. Особливо тоді, коли ми здатні розкрити, що даною системою виключається. На різних рівнях. Чи то рівень мотивів, чи манери письма» [26, с. 201]. За приклад дослідник обирає поезію Віслави Шимборської: «Вона найчастіше нічого не

говорить – не будує власну картину світу. Звертається до вже існуючих (до музею, оперети, мозаїки, картини, фотографії, візиту до лікаря, поховального обряду) й розповідає їх у наслідувальний спосіб – за принципом екфразиса... Як організуючий суб'єкт, вона присутня у цьому «самопоказі світу» у композиції тексту та альтернативах: помічає, чого принципово немає, що цим світом принципово не допускається» [26, с. 201].

Єжи Фарино та представники очолюваної ним Варшавської семіологічної школи досліджують також механізми ідеологізації тексту і процеси функціонування ідеологем в художній літературі. Вчені зосереджують увагу на ритуально-міфологічних джерелах і соціально-політичних чинниках спонтанної ідеологізації семіосфери, виявляючи домінанту кожної з нових семантичних структур. Наприклад, міфологічна семантизація слова «сталь» (і похідних від нього) та підвищена частотність такого слововжитку в художніх текстах совітської доби пояснюється насамперед прозорою анаграмою імені «Сталін». Окрім того, в СРСР сталь була «програмним» металом і символом успіхів нового ладу: «Фактичний еквівалент заліза, вона перейняла від нього лише позитивні конотації, відхиляючи хтонічні» [27, с. 250]. Фарино вбачає в цьому вплив візантійсько-християнської іконографічної традиції (сталеві обладунки як символ позбавленої чуттєвості чистої духовності). Саме це, на його думку, «забезпечило совітській сталі безконфліктний перехід з міфології до царини ідеологем зі значенням ідейної чистоти, відданості, стійкості, незворушності й тому подібними» [27, с. 251].

Окремо варто зупинитися на зазначеному Фарино «принципі екфразиса», тому що тут існує прямий зв'язок з міфологічною архаїкою. За Ольгою Фрейденберг, у Гомера маємо переважно не нарацію, а «картини» (екфразиси), бо власне нарація історично сформувалася як «понятійний міф», що ставав об'єктом зображення. Це було наслідком роз'єднання суб'єкта й об'єкта світосприйняття (а відтак – виникнення поняття), що й означало кінець архаїчного міфопоетичного періоду, котрий передував постанню літератури [21]. Екфразис – як антинаративний прийом – успадкував властиву

міфу імагінативна логіку, тому він є ідеальним каналом для проникнення «ідеології міфу» у тканину художнього тексту. Актуалізація міфологічних структур художнього мислення в літературі ХХ–ХХІ століть зумовила повернення до «принципу екфразиса», тому й спостерігаємо останнім часом загострену увагу теоретиків до цього прийому та його функцій.

Міфологічні течії в літературі повертають поезії усвідомлення слова як світотворчого начала, тексту – як відкритої космогонічної структури, що відтворює процесуальну онтологію міфопростору. Оречевлення слова, вивільнення його амбівалентних і рухомих внутрішніх образів уможливають пошук нових сенсів та виявлення алогічних зв'язків у живій плоті світотвору. Ліричний суб'єкт поетичного тексту стає дзеркалом цих зв'язків, що є початком індивідуально-авторського міфу, – а у цьому міфі, на основі архетипних мотивів і закорінених у певній культурній традиції асоціацій, структуруються інші «чудесні особистісні історії» як «розгорнуті магичні імена» [11, с. 169–170]. Адже «діалектичною тріадою» в надрах самої міфології є «особистість, історія та слово», причому слово є «синтезом особистості як ідеального принципу та її зануреності в надра історичного становлення» [11, с. 167–178].

Таке особистісне переживання слова руйнує «систему декретованих філософсько-естетичних форм і значень» [14, с. 200], заперечує будь-які зовнішні вимоги та приписи: нова мова стає свідченням нового переживання реальності, утвердженням суб'єкт-суб'єктних стосунків зі світом. «Творення цієї мови, – зазначає дослідниця міфологізму української поезії вісімдесятників Ірина Борисюк, – можна розглядати як естетичну акцію, пов'язану з проблемами традиції та новаторства, тривіальності та оригінальності, тягlosti й перервності літературних зв'язків. Однак, хай як це парадоксально, така естетична за своєю суттю акція набула глибокого ідеологічного смислу, вийшовши далеко за межі власне літератури» [6, с. 207]. За цими межами владарює міф.

Що ж, література пройшла шлях «від міфу до міфу»; від Гомера до риторики (як «культури готового слова») та від риторики – до «гомерівської вільності та широти на зовсім не гомерівському

матеріалі сучасного життя» [1, с. 28]. На цьому шляху «постика» знову прагне стати «ідеологією».

Повертаючись до глибокої думки Рене Веллека про «конститутивні» літературні ідеї, котрі перетворюються на «символи чи навіть міфи» [19, с. 138], звернімося до «широкої ідеології» російського символізму, як визначив її Андрей Бєлий.

У низці статей, написаних на межі 1900-х – 1910-х років, Бєлий аналізує проблему «література та ідеологія» майже у всіх її аспектах, причому вважає однаково хибними як естетичну самодостатність «мистецтва для мистецтва», так і його «перетворення на засіб партійної боротьби» [3, с. 257]. Він цілковито приймає «ідеологію реалізму»: «вірність дійсності», всеосяжне охоплення її типів, «служіння суспільним інтересам» [3, с. 245]. І навіть указуючи на те, що скрізь у творах письменників-реалістів прозирає «та чи та тенденція, чи то народницька, чи соціал-демократична, чи анархічна», – зазначає, що символізм жодною мірою цього не заперечує. «Зміст мистецтва – пізнання ідей, – пише Бєлий. – Та лише у символізмі, як методі, який з'єднує вічне з його просторовими й часовими проявами, зустрічаємося з пізнанням Платонових ідей. <...> Мистецтво мусить учити бачити вічне» [3, с. 246]. Це є передумовою нового сприйняття усіх явищ дійсності, тому Бєлий і наголошує переваги «реалістичного символізму», який глибоко поринає у світ природного та соціального буття, аби змінити його хаотичний плин, подолати ентропію та вийти на новий рівень розвитку. У «широкій ідеології» символізму, що має виробити «нове ставлення до дійсності шляхом перегляду серії забутих світопоглядань» [3, с. 26], письменник убачає «прологомени до нового світорозуміння».

Символістська ідея неперервної життєтворчості заперечує будь-яку «застиглість» чи «домінування інструкцій і вказівок», – що, за Адорно, властиво культурі, перетвореній на ідеологію [13, с. 94]. Бєлий, як і Ніколай Фьодоров у «Філософії спільної справи», вимагає від людини духовних надзусиль, кінцевою метою яких є перетворення власної фізичної природи та перемога над смертю.

Тут варто згадати запроваджене Мангаймом у 1929 році розрізнення «ідеології та утопії»: остання прагне випередити реальність, варіативна і заохочує до змін. «Тільки коли утопію силкуються реалізувати, вона може нагадувати ідеологію» [13, с. 117–118]. Та річ не втім, наскільки утопічною була ідеологія символізму, – важливим є її ототожнення з естетикою. І розроблені Белим теорії символу, «діалектики ритму», «глоссоалалії»; і його телеологія словесного орнаменту та поетичного жесту засвідчують ідеологічність художнього мислення у його невинному розвитку. (Автобіографічний нарис, написаний Белим за кілька років до смерті, має назву «Чому я став символістом і не переставав ним бути на всіх фазах мого ідейного та художнього розвитку» [3, с. 418–493]).

Теоретики російського символізму багато писали про необхідність пошуку «внутрішнього слова», опосередкуючої ланки між мотивом, який породжує думку, зовнішнім значенням слова та самим словом. Цей пошук вони пов'язували з передчуттям глобальної катастрофи людського світу, яку можуть відвернути саме поети. В'ячеслав Іванов пояснював кризу сучасного йому мистецтва розпадом і загибеллю в усіх предметах «внутрішньої форми»: «Колишня внутрішня форма світу, що нами сприймається, вже не жива – їй на зміну має прийти нова. Таким є надзавдання символістського мистецтва, за В'яч. Івановим» [20, с. 142].

Коли Бєлий проголошує: «соціальна, естетична та пізнавальна форми мистецтва єднаються у творчості» [3, с. 243], – то це означає, що універсальною формою мистецтва має стати поетична «життєтворчість», яка оновить наше внутрішнє мовлення, а відтак і «внутрішню форму світу».

Звісно, в ідеології символізму відлунюють і давня мрія романтиків про злиття в поетичній творчості усіх форм людської діяльності, і соловйовська концепція «усеєдності», і фьодоровська програма «спільної справи», – та це лише підсилює її, забезпечуючи подальший розвиток.

До виконання сформульованого символістами «надзавдання» долучився і Олександр Туфанов. Його теорія «фонічного письма» мала на меті «воскресити слово», повертаючи до життя в кожній

фонемі «психічно живі елементи – кінеми й акусми», – тоді й виникне життєтворчий «акорд» [4, 568]. Так само, як у деклараціях символістів, творчість означає тут злиття естетичних форм з пізнавальними та соціальними, мистецтва з наукою. Моделюючи нову мову, поет-дослідник звертається до мов різних народів та виводить 20 універсальних законів (виявляє, подібно до Хлебнікова, загальнолюдські смислові значення та чуттєві переживання у «простих звукових комплексах»). «Фонічну музику», – вважає Туфанов, – зможуть зрозуміти всі народи; «вона буде потрібна для скасування смерті та створення особливої культури різноманітного виявлення форм» [4, с. 568–569].

Надати поезії статусу науково-обґрунтованої ідеології прагнув і Алексей Чичерін («конструктивіст-функціоналіст»), який у 1926 році оприлюднив свою програму «школи поезії» як «системи ідейних і технічних знань» – «Кан-Фун» [22]. «Поетичне сприйняття світу, – писав він, – властиве кожному; воно зберігається чи втрачається в залежності від характеру знаку, в якому показано» [22, с. 549]. Свою мету Чичерін убачав у виявленні закону, за яким «реакції дійсності» перетворюються в поезії на «синтетичний знак» (а «організм» цього знаку є показником «внутрішньої сутності» та «зовнішньої кваліфікації» людини). Натомість звичне слово поціновується ним як «хвороба, виразка, рак», що веде Поезію до загибелі [22, с. 550]. Тому Чичерін пропонує «зорганізувати Поетичний знак», використовуючи різноманітні технічні засоби та природні матеріали: «Для знаку Поезії придатний усякий матеріал <...>; що більшою мірою він схильний навантажити знак злиттям своїх якостей з якостями інших матеріалів, то ціннішим він є. <...> Для знаку Поезії придатні: камені, метали, дерево, тісто, матерія, фарбники ... <...> З типографських кас у першу чергу мають бути використані всі наявні знаки» [22, с. 552]. Далі Чичерін педантично й нескінченно довго перелічує всі ці знаки: математичні й музичні, астрономічні, аптекарські, траурні, орнаментальні, поштові, клейма різних компаній, герби, печатки і т.і. Мета такої діяльності – надати «реакціям дійсності», безцільним у «неорганізованому вигляді», цільового

значення (тобто «життєтворчого»): «Ціль знаку – утворення даного стану; знак є корективом життєвих справ»; а «продуманий синтез рефлексів» стане основою «Етики та Моралі», сконструює норми поведінки «майбутнього Суспільства» [22, с. 561].

Формульність визначень, увага до технічного боку впровадження нових ідей, морально-етична домінанта, установка на перетворення «неорганізованого» світу «організованим Поетичним знаком» – усе це нагадує про час написання програми. «Кан-Фун» претендує на роль нової універсальної ідеології, однак це **поетичний** проект, і створений він заради порятунку Поезії, без якої, на переконання Чичерина, людство не матиме майбутнього.

Разом з тим, текст програми поєднує квазі-науковий дискурс з ігровими прийомами, а наведений наприкінці власний поетичний твір сприймається як провокація, бо не узгоджується з попередніми теоретичними постулатами, зате має злободенний (і зухвалий) ідейний зміст. Пригадується думка Юрія Лотмана про своєрідність художнього моделювання – унікальне «поєднання наукової та ігрової моделей», що дозволяє організувати одночасно як інтелект, так і поведінку людини: «Гра постає у порівнянні з мистецтвом як беззмістовна, наука – як бездіяльна» [12, с. 145]. Мистецтво забезпечує водночас і зміст, і дієвість. Акт художнього моделювання є, таким чином, особливою формою розумової активності, тож можна говорити і про специфіку суто літературної ідеології, що передбачає щільний зв'язок соціального й пізнавального з естетичним та ігровим і визначає стійку кореляцію між поетичною мовою та поетичним світоглядом.

Останньому аспекту приділяли значну увагу російські формалісти, чия концептуальна парадигма (також обумовлена соціальними реаліями) мала міцне наукове та філософське підґрунтя. Водночас вона включала ігрові прийоми, осмислені як модуси бачення художнього тексту, котрі відповідають його власній онтології. Цю концептуальну парадигму взяв за основу Ааге А. Гансен-Льове у своєму дослідженні «Російський формалізм: Методологічна реконструкція на основі принципу очуднення» (опублікована у Відні 1978, видана в перекладі з німецької у Москві 2001 року).

З посиланням на цю книжку та на праці Гейдена Вайта кінця 1978-х років («Метаісторія», «Риторика та історія»), Ілля Калінін привертає увагу істориків і теоретиків літератури до «аналітичної перспективи дослідження літературознавчих методів»: це вихід «за межі артикульованих самими дослідниками положень» і виявлення «обумовленості цих положень певним поетичним модулем сприйняття свого предмета» [10, с. 287]. «Концептуальний апарат для подібного аналізу, – зазначає автор, – надає запропонований Гейденом Вайтом метаісторичний підхід, який дозволяє побачити в різних історіографічних концепціях їхні лінгвістичні передумови, що полягають у відданні істориком переваги певному тропу, а також типу сюжету, котрі організовували би простір його дослідження» [10, с. 287].

Гейден Вайт (професор Колумбійського університету в Санта Крус і критик «нового історизму») є також автором відомої праці (на яку Калінін чомусь не посилається) «Тропи дискурсу» [29]. Вайт вирізняє чотири «архетропи» (метафору, метонімію, синекдоху, іронію), котрі, на його думку, визначають формування «ідеологічних стилів». Як відомо, тропи не лише є основою художнього мислення – їх наділяють когнітивною функцією та розглядають як приховані ментальні механізми. Згідно з концепцією Вайта, виділені ним «архетропи» є «модусами історіографічної свідомості», яким відповідають чотири періодично повторювані «ідеологічні стилі»: анархічний (метафора), радикальний (метонімія), ліберальний (синекдоха), консервативний (іронія).

На переконання І. Калініна, літературознавство також потребує розробки на цій тропологічній основі методики риторичного аналізу. Він доводить, що шляхом дослідження специфіки «риторичного модусу» можна «реконструювати філософський субстрат» літературознавчих теорій у контексті соціальних та політичних змін. Наприклад, «заміщення одного концептуального тропу іншим» (іронії – синекдохою) не лише засвідчує зміну аналітичної парадигми російського формалізму, але також фіксує зміну модусу самої історії – «перелом у структурі совітського суспільства» [10, с. 294–295].

Виявлення «ідеологічних стилів» навряд чи збагатить наші поетологічні уявлення; та й результативність «метаісторичного підходу» в царині літературознавства ще має бути доведена; однак і таку «аналітичну перспективу» слід взяти до уваги.

Варто погодитися з Веллеком: особливий статус «ідей» в літературі зумовлений тим, що вони перестають бути «власне ідеями», тобто «поняттями», а можуть ставати «символами чи навіть міфами» [19, с. 128]. Сила їхнього впливу залежить не від переконливості авторської думки чи «риторичного модусу», а від «поетики виражальності» – здатності «художніх елементів тексту передавати закладений у них смисл» [9, с. 9]. «Сугестивність образів та уявлень», психологічні формули, закладені в мотивах, дають, як стверджував Веселовський, «вічно нові підказки для роботи нашої думки» [7, с. 48]. Не «ідейний зміст» твору, а живий образ його теми; значення як переживання, смисл як основна подія зустрічі читача з текстом – ось чинники впливу «літературної ідеології».

Олександр Жолковський і Юрій Щеглов ототожнюють поняття «тема» та «ідея» у створеній ними моделі «Тема – Прийоми виражальності – Текст» [9]. Тут «тема» визначається як «певна ціннісна установка», думка про життя та / або мову мистецтва – «семантичний інваріант усієї сукупності рівнів, фрагментів та інших складників тексту» [9, с. 292]. Інваріантний компонент теми – це той «кут зору, під яким автор бачить усі речі», – «улюблена думка», вписана в його твори, що втілюється у множині мотивів (здебільшого стійких, які також називаються інваріантними). Специфіку ж даного окремого тексту визначає «локальний компонент» (він, так само як інваріантний, може мати складну внутрішню організацію та багаторівневу структуру). Установки стосовно реального світу автори називають «ідейними, або предметними»; водночас цілком можливими є теми стилістичні, жанрові, інтертекстуальні, позаяк «формальні параметри літератури мають власний смисловий потенціал» [9, с. 18].

Загалом, розрізнення теми (як того, «що показує нам автор») та ідеї (як того, «що він хоче цим сказати») є, на думку Михаїла Гаспарова, застарілою недолугою схемою [9, с. 6]. Художній світ

письменника визначається системою його інваріантних тем і мотивів, яким властиві певні специфічні функції та засоби формального вираження закладених у тексті смислів.

Отже, справді можна вважати ідеологічність «синонімом змісту» літературного твору [26, с. 201], якщо розуміти цей зміст як мотивно-тематичний комплекс, що містить стійкі інваріантні структури. Слід також визнати, що «літературна ідеологія» має бути досліджена як специфічний феномен, а це вимагає розробки відповідних методик. Мусимо пам'ятати, що мистецтво є самостійною іманентною формою мислення, – це доводив ще Веселовський, визнаючи за поетичним мотивом значення «психологічного прийому».

«Літературна ідеологія» може бути «широкою» чи вузькою, «конститутивною» чи спорадичною, елітарною чи масовою; однак безсумнівним є те, що вона віддзеркалює певні історичні, культурні, соціальні закономірності суспільного розвитку і впливає на його динаміку. Цим визначається рецептивний потенціал літератури у «світі ідей» та читача у «світі літератури». (Прикладом аналізу цього аспекту проблеми «література та ідеологія» є праця болгарської дослідниці Дечки Чавдарової «Номо legends в русской литературе XIX века». – Шумен, 1997).

З-поміж п'ятнадцяти наведених Тарасом Лютим базових визначень ідеології (діапазон яких, звісно, може бути ширшим) найбільш дотичним до літературознавчих контекстів є перше: «процес творення смислів, знаків і цінностей, які використовуються в соціальному житті» [13, с. 7]. З цього випливає, що ідеологія є невід'ємною частиною комунікативного буття, тобто дискурсу в найширшому значенні слова. Поширення теорій ідеології, заснованих на дослідженні дискурсивних формацій, тропів дискурсу, конкурентних наративів та метанаративів пов'язане саме з цим; а також з небезпечними наслідками сучасної «інтенсивної масової комунікації»: «Адже людей тепер розглядають як нову форму спільноти, за якою не визнають аніякої власної форми культури» [13, с. 178]. Люди легко стають об'єктом маніпуляцій, а комунікативна сфера втрачає свою багатовимірність і поступово «самоліквідується».

Відомо, що вплив медійної індустрії, телебачення, Інтернету, популярних хітів, реклами зумовлений відображенням і дією латентних архетипів соціальної психології. Механізмами підтримки цих архетипів є не лише «чутки та плітки», а й розтиражовані модні «теми», імагологічний та неоміфологічний репертуар масової літератури. Реальний ідеологічний вплив усіх цих чинників та відповідні зміни «рецептивного потенціалу» читацького загалу теж мають стати одним з аспектів дослідження проблеми «література й ідеологія».

Хочеться навести давнє визначення історії літератури (запропоноване понад 100 років тому Веселовським): «Історія суспільної думки в образно-поетичному переживанні та формах, що його виражають» [16, с. 35]. Яким буде подальший розвиток такої думки в нашому суспільстві? Чи будуть використані креативні можливості «поезії як знання»? Чи будемо ми, як запитує Бланшо, **гідні** поетичного слова? Чи матиме література читача, який потребуватиме притаманної поезії «широкої ідеології», а не байдужого цинізму, розважання, гри на горизонтальній площині? Зрештою, цинізм це теж ідеологія.

Хай там як, література була й залишиться втіленням людського духовного досвіду, засобом його розширення й осмислення та одним з потужних чинників формування різних ідеологій. І можливо, колись «поетична ідеологія» візьме гору над політичними...

.....

1. Аверинцев С.С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. А. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.
2. Аникст А. Предмет и методы литературоведения в свете марксизма и формализма. Вступительная статья / А. Аникст // Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – С. 5–30.
3. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай / Андрей Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
4. Бирюков С. О проективных теориях русского авангарда. «Фоническая музыка» и акустическое напряжение в авангардных поэтических

- системах XX века / С. Бирюков // Семиотика и Авангард : Антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин ; под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Академический Проект; Культура, 2006. – С. 565–573.
5. Бланшо М. Литература и право на смерть / Морис Бланшо // Новое Литературное Обозрение. – 1994. – № 7. – С. 71–101.
 6. Борисюк І. Міфологізм української поезії вісімдесятиників : навчальний посібник / Ірина Борисюк. – К. : Київський ун-т ім. Бориса Грінченка, 2012. – 212 с.
 7. Веселовский А. Н. Из введения в историческую поэтику (Вопросы и ответы) / А. Н. Веселовский // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ / Сост. Дьюла Кирай, Арпад Ковач. – Budapest, 1982. – С. 35-48.
 8. Гаспаров М. Л. Предисловие / М. Л. Гаспаров // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М. : Прогресс, 1996. – С. 5-8.
 9. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приёмы – Текст ; предисл. М. Л. Гаспарова / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М. : Прогресс, 1996. – 344 с.
 10. Калинин И. История литературы между пародией и драмой (к вопросу о метаястории русского формализма) / Илья Калинин // Новое Литературное Обозрение. – 2001. – № 50. – С. 287–295.
 11. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – С. 21-186.
 12. Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Т. III. – С. 130-145.
 13. Лютий Т. Ідеологія: матриця ілюзій, дискурсів і влади / Тарас Лютий (у співпраці з Олегом Ярошем). – К. : НаУКМА, 2016. – 200 с.
 14. Моренець В. Оксиморон: Літературні статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – 528 с.
 15. Неретина С. Концептуалізм Абельяра / С. Неретина. – М. : Гнозис, 1994. – 216 с.
 16. Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ / Сост. Дьюла Кирай, Арпад Ковач. – Budapest, 1982. – 800 с.
 17. Проскурин О. История литературы и идеологические контексты / Олег Проскурин // Новое Литературное Обозрение. – 2001. – № 50. – С. 134-146.

18. Семиотика и Авангард : Антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. / Под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Академический Проект; Культура, 2006. – 1168 с.
19. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 325 с.
20. Фещенко В. Глубинная семиотика – стадии погружения (От «внутреннего человека» – к «человеку Авангарда») / Владислав Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. ред. Ю. С. Степанова. М. : Академический Проект; Культура, 2006. – С. 125-149.
21. Фрейденберг О. Происхождение наррации / О.Фрейденберг // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ / Сост. Дьюла Кирай, Арпад Ковач. – Budapest, 1982. – С. 290-306.
22. Чичерин А. Кан-Фун / А.Чичерин // Семиотика и Авангард : Антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин ; под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Академический Проект; Культура, 2006. – С. 549-564.
23. Эткинд А. Содом и Психея : Очерки интеллектуальной истории Серебряного века / А. Эткинд. – М. : ИЦ-Гарант, 1996. – 413 с.
24. Bobryk R. Próba ucieczki z ideologii w poezji Zbigniewa Herberta / Roman Bobryk // Dzieło literackie jako dzieło literackie / pod red. Anny Majmieskulow. – Bydgoszcz : Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 2001. – S. 399–413.
25. Bobryk R. Recepta na maść jako testament w «Malej Apokalipsie» Konwickiego / Roman Bobryk // Studia Litteraria Polono-Slavica. – T. 6. – Warszawa: SOW, 2001. – S. 445-456.
26. Faryno J. Связь и транспорт в быту, в культуре/языке и в искусстве/ литературе / Jerzy Faryno // Studia Litteraria Polono-Slavica. – T. 3. – Warszawa: SOW, 1999. – S. 199-208.
27. Faryno J. Stal i anatomia / Jerzy Faryno // Studia Litteraria Polono-Slavica. – T. 3. – Warszawa: SOW, 1999. – S. 247-251.
28. Faryno J. Эмблемы СССР / Jerzy Faryno // Studia Litteraria Polono-Slavica. – T. 3. – Warszawa: SOW, 1999. – S. 267-283.
29. White H. Tropics of Discourse: Essays on Cultural Criticism / Hayden White. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1985. – 304 p.