

Іванова Н. С.

РОЛЬ ІНТЕЛЕКТУАЛІЗАЦІЇ ПИСЬМА У РОЗВИТКУ МЕЖОВИХ ФОРМ ЛІТЕРАТУРИ (культурний контекст початку ХХ ст.)

У статті вилучається зв'язок між інтенсифікацією практик «пограничного» (художньо-небелетристичного) письма на початку ХХ ст. та зміною характеру теоретизування поза рамками раціоналістичного дискурсу, а також: посиленням самосвідомості культури та внутрішньої рефлексії мистецтв над власними підставами, змістом, естетичним інструментарієм. Ці фактори означені як окремі аспекти загального явища інтелектуалізації фікційного та теоретичного письма, властивого модерній культурі ХХ століття, що зумовлює їхнє зближення і взаємопроникнення. Розгляд української ситуації враховує важелі формалістського й авангардистського контекстів.

Визначаючись, найперше, із базовою термінологією, мусимо зважати на багатоаспектність поняття «інтелектуалізація». Попри усталеність у літературознавчій словниковій базі, здавалося б, цілком адекватного поняття «інтелектуалізм», ототожнення цих двох явищ було би, вочевидь, недостатнім. Інтелектуалізм як стильова характеристика чи домінанта художнього тексту (корпусу текстів певного автора, або ж риса цілої мистецької течії) пов'язаний із тяжінням до філософичності, розмислових і медитативних жестів, «відчутною перевагою інтелектуально-раціональних елементів образного мислення митця емо-

ційно-чуттєвими» [1, 305]. Проте широта змістового спектра, задана цим означенням, усе ж таки не заперечує певних обмежень, які воно накладає на користувача. Це широта лиш окремого сегмента проблеми. Йдеться, іншими словами, про додаткову, набуту властивість літератури, що стосується характеру опрацювання нею художнього матеріалу: ускладнення мистецької палітри для передачі багатства думок і переживань автора, його незвичайного бачення предметів дійсності (матеріальної та духовної), внесення й розширення нефабульних елементів у белетристичний текст.

При цьому не варто було б, однак, оминати увагою два факти: по-перше, навіть морфологія й етимологія слова «інтелектуалізація» - не кажучи про семантику — заохочує подумати не лише про *якість*, а й про *дію*, *процес*; по-друге, вона пов'язана не тільки з урізноманітненням загальних міркувань «про будь-що», а й зі спостереженням конкретного предмета, в тому числі - з рефлексією (самопостереженням). Такі акценти мусимо зробити, зазирнувши до тлумачних словників, адже це слово має багату й тривалу традицію розвитку, де все питоме є актуальним у будь-яку епоху (якщо та не пропонує власного, канонічного добору значень).

Варто пригадати, що в європейських мовах тезаурус дієслова, з яким це поняття пов'язане (*англ.* «intellectualize»/«intellectualise»), *фр.* «intellectualiser», *нім.* «intellektualisieren»), включає слова на означення або раціональних аналітичних операцій (на протидію вільно-асоціативному мисленню та чуттєво-емоційним реакціям), або ж усього набору ментальних дій, вчинків, настанов, які становлять духовне і розумне начало людини поряд із началом фізичним. «Інтелектуалізувати» певний предмет означає в одному випадку *раціонально розглядати його, теоретизувати з приводу*, в іншому - *робити його інтелектуальним, «надавати більш абстрактного, більш інтелектуального виміру», раціоналізувати шляхом вилучення емоційного* («Lagousse Multidico», 2004), ба навіть (одне з означень «Le Petit Robert», 2002 - а французька традиція вживання цієї «родини» слів виглядає особливо цікавою та вартою уваги, оскільки саме ця мова безпосередньо успадкувала їх із латини; напр., XIII ст. - «intellectuel» - «інтелектуал»), *змінювати під впливом розмислової дії* («transformat par l'action de l'intelligence»). Інтелект, людське раціо, застосовуючи аналітичний апарат, перекладає на мову строгої науки те, що раніше підлягало чуттю, осяянню - як це, скажімо, відбулося з релігійними догматами у пізньому середньовіччі, добу схоластичних учень (процес, який і отримав назву «інтелектуалізація релігії»). Ця мислительна інстанція прагне роздивитися кожен предмет, наче перебуваючи у своєрідній позиції відчуження, спостерігача, - пізнати внутрішню структуру речей і систему рухів, розкласти, зрештою, мистецтво чи майстерність на техніку та прийом. Альберу Камю належить вислів: «Інтелектуал - це той, чий розум спостерігає за самим собою». Без урахування цієї рефлексійної спрямованості мисленнєвого руху уявлення про інтелектуалізацію буде неповним. Особливо важливо, що саме це змістовне додавання дає ключ до вивчення мистецького процесу перших десятиліть XX століття.

Для часу, про який ідеться, характерною нотною рисою світовідчуження стало *запитування про основи* людського буття та всього комплексу

вчинків, процесів, що його складають, у модерному світі. Передумови цих змін вбачають і в глобальному перетворенні матеріального побуту, індустріально-технічному прориві, який додав буттю нових швидкостей, інакшого відчуття речі й матеріалу, більш витонченого аналізу у сприйнятті та мисленні; й у відчутті катастрофізму, породженого досвідом світової війни; й у філософських пропозиціях, що виходили радше з внутрішньої логіки розвитку думки європейської людини (поновне відкриття філософії Шопенгауера, К'еркегора; інтуїтивізм Бергсона, антиметафізичний виступ Ніцше, пізніше - Гайдеггера, критика класичного суб'єкт-об'єктного дуалізму у феноменології Е. Гуссерля та ін.). Світ рубежу XIX та XX століть почав стрімко втрачати тверду опору на патріархальні цінності, класичні традиції раціонального дискурсу, гуманістичний оптимізм, віру у пізнаність людини, природи й мистецтва, у системність буття та достойне, надійне місце індивіда в ньому. Натомість розпочалося входження в епоху агресивних відносин людини з дійсністю та, власне, й із собою - як складним комплексом ірраціональних, позасвідомих, психічних та емоційних явищ, можливостей, бажань, думок і переживань. На місці здевальвованих канонів постала необхідність не просто звести нові інтелектуальні побудови, але осягнути, досконало вивчити, а то й уперше роздивитися сам матеріал, з якого вони поставали.

Відстежити, назвати, зафіксувати й осмислити новий досвід переживання дійсності, озвучити новонароджені запитання й увести їх до інтелектуального побуту - такою потребою глибоко перейнята модерна культура та мистецтво. Причому неабияка різноманітність засобів для її задоволення забезпечена тією свободою мислення від диктату класичного раціоналізму, якої воно набуло після розпаду великих метафізичних систем. Традиційними формами опанування нового світоглядного досвіду лишаються, з одного боку, художня практика, з другого - теоретична рефлексія, критика та науковий аналіз. Проте між ними простягається широка територія межових варіантів, які не тільки стають повноважними складовими інтелектуального дискурсу початку століття (і не згасають, фактично, до його кінця), але й впливають на два названі традиційні варіанти здійснення того самого завдання, зближуючи їх. Літературна творчість і теоретизування у форматі філософської розвідки, гуманітарно-наукового дослідження набувають дедалі більше спільних рис.

Щоби уявити конституцію цього процесу, потрібно пояснити, яких змін зазнає класичний раціональний дискурс в означений час. Із порушенням надійності новочасної концепції «самосвідомого суб'єкта» (який у позиції дистанційній та «об'єктивній» щодо світу феноменів, володі-

ючи універсальною мовою філософських понять, може пізнавати основи буття) система філософії стає розбалансованою власне внутрішньою критикою своїх метафізичних стрижнів. Мислення у класичних категоріях призводить до протиріччя і нерозв'язних суперечностей: «Узагальнююча самокритика розуму плутається у перформативному протиріччі; суб'єкт-центрований розум викриває свою авторитарну природу, лише вдаючись до засобів розуму. Засоби мислення, яким фальсифікують «неідентичне» і, як і раніше, прив'язані до «метафізики присутності», - лише вони дозволяють [розуму] пізнати власну недостатність», - так коментує цей процес Юрген Габермас. Будь-який варіант виходу з такого зачарованого кола вимагає зміни, а то й заперечення усталеного типу дискурсивності. Ілюстраціями цього, за Габермасом, є і «негативна діалектика» Адорно, і «підняття на світлі вершини особливого езотеричного дискурсу, який принципово відмовляється від обмежень, властивих дискурсивній мові», здійсненого Гайдеггером [2, 195]. Серед предтеч того самого явища неодмінно виринають К'єркегор і Ніцше.

Справді, погегелівська філософія зазнає сильного поштовху «антидискурсивності», почасти стаючи ближчою, ніж у будь-якій іншій епосі Нового часу, до витворів поетичного, художнього, літературного типу. Розширюються функції мови, більшої інтенсивності набуває в модерного письменника відчуття її виражальних та смислороджувальних можливостей: «Остання третина XIX століття - саме той період, у який стає можливою докорінна переорієнтація інтелектуального письма від концептуально-тематичного модусу до фігуративно-риторичного» [3, 79]. Результатом цього стає подальша естетизація філософії, яка схилила одного з учнів Гайдеггера - Жака Дерріда - наполягати на цілковитому «скасуванні жанрової відмінності між філософією та літературою» (такою є назва одного з підрозділів цитованої праці Габермаса «Філософський дискурс про модерн»). І хоч об'єктами деконструктивного аналізу Дерріда ставали не лише модерні, а й класичні тексти (зокрема античної філософії), отже, автор надав своїй тезі універсального звучання, насправді уявити її поставання без досвіду філософії початку XX століття неможливо. Сам Габермас, почасти критикуючи Дерріда, визнає виразну наявність риторичного начала у філософських і критичних текстах, внаслідок чого «Видатні критики та великі філософи є також і великими письменниками. У своїх риторичних досягненнях літературна критика та філософія споріднені з літературою, - а отже, й одна з одною» [2, 217]. Риторичність у цьому випадку витлумачена як особливий модус мови, що в чистій формі «виступає лише у самодостатності поетичного вираження, тобто в мові вимислу, яка спеціалізується на світовід-

криванні» [2, 216]. Проте продуктам «експертної культури», - і критиці, котра зміст таких підкреслено риторичних текстів покликана «довести до повсякденної практики» [2, 217], і філософії, «езотеричній частині експертної культури», що «потрясає переконання повсякденної практики, нестримно руйнуючи їх» [2, 216], - необхідно широко залучати риторичні елементи до виражального інструментарію, збагачуючи та розширюючи його.

Згідно з іншим тлумаченням, риторичність є виявом усамостійнення й ускладнення мовної матерії, збільшення її внутрішніх вимірів і параметрів: «Мова замикається в самій собі, набуває власної щільності, розгортаючи власну історію, власні закони й об'єктивність» [3, 79]. Варто підкреслити, що ці «закони» лишаються таїною, тим нерозгаданим, яке лише в процесі мовно-мисленнєвої дії розкриває якісь зі своїх граней.

Це має величезні наслідки для багатьох царин духовно-інтелектуальної творчої діяльності. Література, наприклад, не просто *отримує* виміри власної самотождності, відмежовує себе від практики представлення й ілюстрування думок, - як пише К. Зацепін, покликаючись на відому тезу М. Фуко про «появу літератури як такої» у XIX столітті: «Вона пориває з будь-яким означенням «жанрів» як форм, прилаштованих до порядку уявлень, і стає простим проявом мови, яка знає лиш один закон - стверджувати всупереч усім іншим видам дискурсії своє неухильне існування» [4, 324]. Література *постає* перед *проблемою* самотождності, що справді закладена у природі мови, в розрізненні межі, за якою висловлювання набуває ознак поетичності, літературності, стає предметом і продуктом естетики. І чим слабша увага надається розрізненню жанрів і форм, чим більший інтерес викликають процеси, започатковані на «елементарних» рівнях будування літератури, тим активніше відбувається опанування межових ситуацій її становлення. Повсякчасне переступання цієї межі відбувається шляхом включення в літературу чи то «нехудожніх» елементів (документалізм і злука «літератури з життям» у ранньому пролеткульті, теоретичних працях російського ЛЕФу, авангарді), чи то «непоетичного» мовлення (проблема «оповідання», що стає основною на другому етапі розвитку російської формальної школи [5, 75], розроблена головним чином у працях В. Шкловського) тощо.

Близькі тенденції спостерігаються в цей час і в теоретико-критичному, філософському письмі. Вже з кінця XIX століття розпочинається серія експериментів зі з'ясування можливостей раціонального дискурсу, «випробування смислу» і сягання його межі. Це означає й паралельне випробування усталених мовних структур, здійснення спроб дійти межі раціонального висловлювання. Це ще один із параметрів «естетизації

та есеїзації інтелектуального письма» [3, 82], що набув поширення у наступні десятиліття як одна з прикмет модерного та постмодерного філософування. Наприклад, у середині ХХ століття французькі мислителі М. Бланшо, Ж. Батай, М. Фуко означили цей досвід звертання до пограниччя як «трансгресивний», і саме в цьому сенсі Фуко назвав есе (в оригінальному сенсі, себто «спробу», «дослід») «живим тілом філософії» [6, 14-15]. Текст уже не реалізує, не втілює певну конструктивну форму (чи то це буде конкретна жанрова модель, чи й просто принцип аргументативного викладу проблеми), а випробовує ті чи інші способи висловлення думки, передавання мисленнево-чуттєвої картини, що передбачають вихід за межі будь-яких наперед-даностей щодо форми, стилю, структури твору тощо, ба навіть перемикання на інші види письма. Вже у попередньому, ХІХ столітті сформувався новий тип філософа-літератора, або літератора-філософа. Це і німецькі романтики - Новалис, брати Шлегелі, Август Вільгельм і Фрідріх, філософ Шеллінг, у якого, при раціональній системній організації світоглядних систем відчуваємо неабияку їх поетизацію; й англійські - Генрі Дейвід Торо, Ралф Волдо Емерсон. Про останнього Соломія Павличко писала: «Естетичний бік твору для Емерсона не менш важливий, ніж ідея, що міститься в ньому. Емерсонові чужа жорстка наукова систематизація німецьких філософів-ідеалістів, чиїми ідеями він надихався при створенні своїх концепцій. Він нехтує докази. Мислитель подає перед своїми філософськими творами вірші-епіграфи, мета яких - висловити квінтесенцію викладених у тих творах думок. Поетична будова прози, що полягає не тільки в особливій ліричній образності, а й у самій ритмічній організації тексту, наближеного подекуди до верлібру, його витончена риторика, емоційний пафос, сильний авторський елемент - відбивають своєрідне бачення світу, властиве американському письменникові» [7, 21].

У ХХ столітті цей феномен стає практично повсюдним - у працях французьких екзистенціалістів, численних роботах Р. Барта, М. Фуко, П. де Мана, В. Беняміна, філософів «київського кола» (Л. Шестова, М. Бердяєва), які наближаються у своїх писаннях до есеїстики, тощо. В українській культурі початку століття прикладом такого звертання професійного філософа до царини літератури є публікації Володимира Юринця в «Літературному ярмарку». Варто зауважити, що це не було прийманням за зразок готової жанрової форми та відповідним звичайним «перекваліфікуванням» автора, філософа-науковця, на інші види творчої роботи - писання романів, поезій, критики тощо. Йдеться про формальне новаторство, експеримент, здійснений цілком у дусі інтелектуальної непередбачуваності та винаходу, властивих названому журналу:

філософсько-белетристичні «діалоги», в яких на свій лад і голос знамениті постаті світової й української культури (з різних епох, включаючи й сучасність) обговорюють нагальні питання розвитку модерної культури.

Ігровий та фікційний компоненти в цьому випадку забезпечують ту амплітуду вільних коливань між ідеальними (недосяжними) точками виконання смислів, яка дає змогу вийти за межі жанрових і навіть родових категорій, причому не всупереч їхній владі, а природно та невимушено, на користь влади іншого - актуальнішого на той час - закону творчості, що перебрав у них права.

Очевидно, що проникнення в ті жанри та типи письма, що традиційно вважались інтелектуальними, теоретичними, «нехудожніми», рис, котрі їх зближували з літературою, мало і зворотний ефект: література втратила чіткі критерії відмежування від «власне інтелектуального» письма. Принаймні два наслідки цього факту перетворюють обличчя модерної літератури, виводячи її у сферу нових умов функціонування, зміненої самосвідомості мистецтва та нехарактерних, позбавлених категоричності, систем жанрового поділу. З одного боку, літературу збагачує найширша філософська проблематика, в ній під впливом інтелектуалізації відбувається «злиття в нероз'єднувальну цілісність наукових і художніх методів пізнання, прагнення закарбувати ідеологічні процеси та течію часу, побачити за зіткненням героїв протиборство різних історичних сил, тенденцій суспільного розвитку, політичних і культурно-духовних ідей та понять» [8, 63]. Проте, порівняно з літературою попередніх часів, яка, звісно ж, мала власні широкі філософські виміри, ХХ століття пропонує цілком іншу парадигму інтелектуалізації. На відміну від філософського «роману виховання» ХVІІІ століття та аналогічних жанрів, розроблених інтелектуалами доби Просвітництва, на відміну від роману-епопеї наступного століття, де розлогі сюжетні побудови із залученням «типового героя» й історичні панорами мали розгортати перед читацьким зором картину, що навіювала відчуття та розуміння духу доби, - інтелектуальний роман ХХ століття вже не акцентує на ілюстративній, службовій ролі літератури стосовно зовнішніх даних концептів та ідей. Він не потребує масштабності дії задля вираження масштабних думок, хоч у результаті їхня глибина й усеохопність стають лише значнішими — такий роман «торкається універсальних, філософських проблем буття» [9, 210]. Інтелектуальність (у першому значенні, що згадане на початку статті), пронизує різні рівні художнього цілого, а у зв'язку з риторизацією теоретизування - збагачуються її власні, природні й органічні способи вираження, народження, передавання думки. Йдеться і про загальну інтелектуальну атмосферу,

яку створює текст, і про мовно-виражальні стратегії—врахування смислової багатоповерховості вислову, широти асоціативних полів тощо; і про використання духовно-психологічних вимірів внутрішнього світу персонажа (чи персонажів) - як провідникової матерії для транслявання відчуттів, емоцій та думок.

В умовах, коли втрачає силу традиційний нарратив реалістичного роману XIX століття, зі «вкладанням ідей» у уста персонажів, з настановою змінити думку читача на речі та явища соціально-політичного буття (а разом із тим - і стан суспільства) тощо, ці нові засоби набувають особливої актуальності. Пишучи про український інтелектуальний роман 20-х років XX століття (творчість В. Підмогильного, В. Домонтовича), Віра Агеєва вказує, що визначальним для його характеру, специфіки було «розчарування в авторитетності традиційної життєподібності, втрата інтересу до соціальної аналітики й тим більше до пропонування рецептів поліпшення суспільного устрою чи людської моралі» [10, 236]. Замість глобальних ідеологічних проєктів текст опановує окремі «сюжети» тогочасної інтелектуальної культури, покликається на ті чи інші концепції, робить їх предметом ігор, пропонуючи найрізноманітніші контексти розгляду. В інтелектуальному романі, за означенням Соломії Павличко, «як правило, багато алюзій, відкритих і прихованих цитат, тут відбувається полеміка з письменниками, філософами, вченими, відтак текст може нагадувати науковий твір» [9, 210]. Його інтертекстуальність, здійснена в режимі живого, не абстрактно-логічного, опанування філософської чи мистецької думки (у зв'язку з конкретною життєвою ситуацією, особистим досвідом або характером персонажа, довільним авторським коментарем), надає *теоретичному* нового виміру існування. А літературний текст, завдяки численним внесенням, відступам у бік дискурсії, роздуму, коментарю, що, торкаючись окремої теми чи предмета, часом доходять до глобальних узагальнень, - отримує додаткові смислові поверхні. Це вже не просто белетристика, а художній текст, що поєднує жанр роману і - трактату, історико-культурного нарису, контекстуальної добірки есе.

Повертаючись до другого значення слова «інтелектуалізація», - і водночас до другого аспекту розмивання меж між теоретичними та художніми текстами, - мусимо нагадати про ще одну проблему, опануванням якої література заопікувалася від початку XX століття, а надто з 1920-х років, - самосвідомість літератури. Як уже йшлося, в художній культурі цього часу загалом виникають нові погляди на природу різних мистецтв, їхніх спроможностей і функцій. У літературі, відповідно, предметом проблематизації стає її мовно-структурний каркас, «техніка» та єство, естетична самоцінність, критерії належності до

сфери прекрасного, специфіка жанрових і родових форм, легітимація художніх прийомів, що створюють або руйнують «ефект реальності» (можна дозволити цю алюзію, адже Ролан Барт, як і інші французькі постструктуралісти, працював у тому ж інтелектуальному силловому полі, що виникло внаслідок «лінгвістичного» й антидискурсивного повороту філософії початку століття).

Уже на підставі проведеного вище короткого огляду змін, яких зазнала в цей час теоретико-дискурсивна галузь культури, можна припустити, що зближення літератури з філософією та критикою було не стільки позитивною метою таких змін, скільки їхнім невідворотним наслідком. Загострена мовна самосвідомість модерного митця та мислителя дозволяє розгледіти умовності, що вибудовують такі міжродові та міжжанрові кордони, і зійти на глибший рівень породження, переживання й організації смислу. Але водночас ця самосвідомість ініціює пошук нових критеріїв означення різних форм літератури. «[Борис Ейхенбаум] написав у 30-х роках: «не так уж важно, проза, драма, стих ли». А ось тоді, в 1920-і роки, ці питання для нас були основними. Це і те, що часто розділяло нас» [11, 260], - згадував В. Виноградов. Ширший історико-культурний матеріал показує, що російська формальна школа була яскравим, проте не єдиним носієм аналогічного зацікавлення. «На рубежі XIX-XX століть мистецтвознавці охоче послуговуються поняттям стилю епохи, який поєднує різні види й роди мистецтва. Вслід за такими авторитетними мислителями, як Оскар Вальцель та Освальд Шпенглер, цю тезу, знаємо, активно розвивають Дмитро Чижевський, Віктор Петров, почасти й Микола Зеров... Модерністів приваблює множинність, варіативність моделей, пов'язаних із різними мистецькими сферами» [10, 210—211]. Проте проблема означення й автономізації жанрів, пізнання внутрішньої природи та механіки мистецтв не зникла та не стала менш актуальною, - натомість, із винайденням «точніших, правдиво наукових» підходів до аналізу мистецтв вона набуває нового звучання й амбіційності. Ось як спостеріг цю ситуацію Юрій Тинянов (1923-1924 рр.): «Потрібним і належним здавався і здається роман. Тут питання складне, одне з центральних питань. Річ у тім, що зникло відчуття *жанру*. «Оповідання», «повість» (розпливчасте означення жанрової форми) більше не відчувається як жанр. Зовсім зайве ставити підзаголовок «оповідання» чи «повість» - це те саме, що друкувати на книзі «книга», а над віршем - «вірші». <...> А відчуття жанру важливе. Без нього слова позбавлені резонатора, дія розвивається нерозраховано, всліпу. Скажу прямо: відчуття нового жанру є відчуття новизни в літературі, новизни рішучої; це революція, все решта - реформи. І тепер велике прагнення

побачити жанр, обмацати його, зав'язати новий літературний вузол» [12, 436].

Отже, однією з найвиразніших ознак інтелектуалізації літератури (як і модерного мистецтва загалом) стає коментування, аналізування процесу творчості, її засадничих і філософських принципів, здійснене в межах і силами самого «мистецького цеху». Йдеться не тільки про мобілізацію критики, включення поетів і письменників у теоретико-критичну діяльність (феномен Е. Павнда й Т. С. Еліота в американській літературі, В. Вулф, Г. К. Честертон в англійській - однаковою мірою успішні та знані постаті на обох, літературно-художній та літературно-критичній, територіях), появу великої кількості маніфестів, створених самими ж митцями, ба навіть поява такого парадоксального жанру, як виступ або «доповідь» [9, 172], що виводить автора, письменника - нехай заочно - з коментарями на широку публіку. Понад це, культура перших десятиліть ХХ століття перейнята необхідністю інституалізувати цей процес, поставити його на чіткі рейки науково організованого виконання, хай і враховуючи індивідуальні пошукові спроби, проте ними не обмежуючись.

Так, наприклад, у Франції, на батьківщині найбільш «модного» та сенсаційного виду мистецтва початку століття - кіно, — у столиці та деяких провінціях у цей час виникають спеціалізовані школи з вивчення фільмів, починає виходити друком впливовий часопис «Cahiers du cinéma», працюють паризькі музеї кіномистецтва, «театри» демонстрації авангардних фільмів («Cinémathèque» та ін.) [13]. Іншим відомим прикладом «раціоналізації» мистецтва був російський ГИНХУК (Державний інститут художньої культури) - науково-дослідний інститут пластичних мистецтв («БСЭ», 1998), який виник у Москві 1920 року. Як проголошувала перша програма Інституту (її автором був В. Кандинський, а з 1923 року інститут очолив К. Малевич, одночасно й керівник формально-теоретичного відділу), метою його праць є «наука, що досліджує аналітично та синтетично основні елементи як окремих мистецтв, так і мистецтва в цілому» [14, 46]. «Раціоналістська течія» у світовому мистецькому русі, що її витоки бачимо ще в конструктивістських віяннях передвоєнного часу, сягнула надзвичайної динаміки на рубежі 1910-1920-х років у Голландії («De Stijl»), Німеччині («Баугауз»), Польщі (групи «Blok», «Prezens») та інших країнах [15, 197].

У царині літератури за аналогічний приклад слугує діяльність цілої групи російських учених - членів лєнінградського «Общества изучения русского языка», або «ОПОЯЗ» (Ю. Поліванов, Ю. Тинянов, В. Шкловський, В. Ейхенбаум, Р. Якобсон, Л. Якубинський, В. Виноградов та ін.) та Московського лінгвістичного гуртка (С. Бернштейн, П. Богатирьов, Г. Винокур).

А, наприклад, в українській літературі статті про «кіно-мистецтво» та «лівий роман» (Л. Скрипник, псевдо - М. Ланський), теорію «впливу» тексту на читача та структуру «естетичної емоції» (Ол. Полторацький), інші теоретичні матеріали друкує офіційний орган футуристів другої половини 1920-х років часопис «Нова Генерація».

Такі приклади слід розуміти не просто як свідчення спроб наукового осягнення питань, що вважалися раніше прерогативою сфери інтуїтивного, ірраціонального, невідконтрольного начала в людській природі. Зрозуміло, що й для цього склалися передумови та виник попит. Розробку філософських підоснов і дослідницьких інструментів уможливило відкриття модерної психології та психоаналізу, що дали змогу долучитися до інтуїтивного, підсвідомого в душі людини, наділивши його глибинними й органічними пізнавальними здатностями, часом сильнішими, ніж рація (інтуїтивізм, ранній психоаналіз), а отже - зробили їх предметом самосвідомості модерного митця та критика. Проте важливо, що в новому контексті зазнали змін самі принципи та характер наукового гуманітарного дослідження. Частково це пов'язане з виникненням нових вимог до наукового стандарту, зумовлених матеріалом модерного (та класичного) мистецтва, а також питаннями філософського стибу, що стосувалися самих основ «нововідкритого» естетичного первня у творчому продукті. У спогадах В. Виноградова читаємо: «Академічна наука, тобто та філологія, що викладається, представляється на університетських кафедрах, нас не задовольняє, особливо після відходу Бодуена де Куртене та смерті Шахматова. Чому? Тому що нам здавалося, викладають нам не той предмет, яким би ми хотіли займатися. <...> У межах своєї спеціальності ми не отримували повного задоволення, [вирішення] тих нових завдань, які перед нами виникали в процесі широкого ознайомлення і з мовним, і з літературним матеріалом. <...> Ми хотіли з'ясувати специфіку самої художньої літератури» [11, 260-261].

Й оті методологічні виклики, що обтяжили собою гуманітарну науку, відобразилися також і в свідомості художника, митця, письменника, обізнаного в найновіших інтелектуальних тенденціях доби. Вони ставали викликом «наївній», несофістикованій творчості, писанню «з натхнення», послугованню інтуїтивно сформованою технікою. Українська література переживає такий досвід, починаючи з другого десятиліття ХХ ст. Якщо «письменники-модерністи, з Генерації 90-900 років» (звернімося до спогадів В. Петрова про київський інтелектуальний побут зламу століть) були «письменники-самоуки; за освітою недоуки», а поезія та наука становили «два відрубні світи», то «уже наприкінці першого десятиліття 20 ст. починає накреслюватися злам. Поет стає ученим. Починалася ера вченої поезії.

<...> Поети обертали поезію в об'єкт фахових поетичних студій. <..> Література ототожнювалася з літературознавством. Витворювався новий тип поета-дослідника, поета архівіста, музейного робітника, аналітика, укладача словників, колекціонера документів. <...> Поети нового покоління, що приходять на зміну Генерації Чупринки-Вороного-Олеся, не знають поетів без освіти. <...> Університетський диплом був для кожного з них порогом, через який вони переступали на своїх шляхах до садів поезії» [16, 266, 268-269].

Запитування про *справжню красу* (рефрен модерністських маніфестів початку століття, що в українській літературі відлунув назвою анти-модерністської статті Сергія Єфремова «В поєсках нової красоти»), *справжню літературу* («що достеменно є література?» - класичне запитання російської формальної школи 1920-х років) суперечили позитивістській настанові на репрезентативність і змістову «прозорість» мистецького тексту, «знака та зображення» [17, 461] щодо фізичної та соціальної дійсності, з якої він може стати зліпком. Процес дискредитації цієї настанови розпочався ще в останній декаді XIX століття (поезія декадансу, імпресіоністичний живопис), вимагаючи від мови художньої творчості нових виражальних і сугестивних потужностей, що дозволило б витворити та представити повнокровний, чуттєвий, реальний пласт дійсності мистецької, автономної щодо побутової та навіть більш достовірної за неї (поетика символізму). Очевидно, що ці нові засоби належало шукати поза межами традиційних жанрів. Мистецькі рішення могли з'явитися лише з досвіду осягнення літератури на пограниччі з не-літературою, з дійсністю трансцендентного переживання, медіації, - там, де вона, згідно з модерністськими уявленнями, мала поставати.

У 1910—1920-і роки, з посиленням раціоналістичних тенденцій у мистецтві (в Україні зокрема - внаслідок впливу авангардистського та формалістського дискурсів), «сама проблема прозової форми, романного письма стає предметом особливо активної рефлексії в художніх текстах. <...> У двадцяті роки критики формалістської орієнтації багато сперечалися про межі й взаємопереходи белетристики, фікційної літератури - та «літератури факту», про застарілість реалістичних конвенцій, на яких ґрунтувалася читацька довіра до традиційного роману, архаїчність позиції всезнаючого автора - деміурга» [10, 237]. Такі форми репрезентації підлягають внутрішній критиці у самих літературних текстах. «Приєм» розшаровується, розриває літературну тканину та виходить на поверхню художнього дійства; а зв'язки, що дозволяли йому утримувати ілюзію життєподібності, «ненавмисності» фікційного тексту, перетворюються на «білі нитки», якими цей текст шито. Внутрішня рефлексія

над самим процесом народження тексту - мовби синхронна в часі з тим, як він розгортається, - може відбуватись і шляхом такої одвертої критики й іронії (романи «Подорож ученого доктора Леонардо» Майка Йогансена, «Майстер корабля» Юрія Яновського), і через витворення з неї окремого сюжету (як, наприклад, у новелі «З лабораторії» Миколи Хвильового), і через навмисну об'єктивізацію, раціоналізацію певних елементів, із яких твориться текст (будування та представлення романного дійства в підкреслено жорстких, технічно строгих і незамаскованих рамках кінофільму в «Інтелігенті» Леоніда Скрипника).

Такому ж аналізу та розщепленню може підлягати елементарний, «молекулярний» матеріал творчої роботи: «Разом із категоріями свою апіорну самоочевидність втратили і матеріальні засоби мистецтва, такі як поетичне слово. Розпад матеріальних засобів є тріумфом їхнього буття-для-іншого, - писав про модерне мистецтво Т. Адорно. - Можна взагалі розглядати всю неоромантичну поезію як спробу спротивитися буттю-для-іншого та повернути мові, як і іншим матеріальним поетичним засобам, частину їхньої колишньої субстанційності» [18, 27]. Дійти «дна» смислу, вивести слово з лабетів усталених конотацій (випустити «слова на волю» - як закликали автори маніфестів авангардної, футуристичної поезії) почасти вдається, коли почати не з «чистого аркуша» абстрагованого роздуму, а з досвіду випробування невалідних словесних форм, затертих смислів і вчинених помилок, які поліфонією внутрішніх сюжетів мистецького твору звучать, поки в ньому здійснюється головне завдання. До того ж завдання, яке, можливо, так і не вдасться реалізувати, залишившись на перехресті експерименту та відстежуючи його перебіг: «Свідомий елемент у мистецтві, суб'єктивний і т. ін., починає виступати наче двічі — з одного боку, в своїй тотожності з моментом спонтанно-несвідомим, об'єктивним, із моментом автоматично- та стереотипно-технічним і т. ін., що обов'язкове для процесу творчості, а з другого боку, починає виступати як *такий*. <...> Твір мистецтва втрачає для художника з його свідомим, отже, аналітичним до себе ставленням свою минулу *якість даності як такої*, тому і будь-яка об'єктивна змістова частина мистецтва також починає виступати як така, подвоюватися, сам твір мистецтва також *є вже сам і він сам і не він сам* - він виступає і як *такий*, і як свій же аналіз» [19, 295]. Пов'язана з цим потреба сприймати твір на кількох рівнях, «найвно» та раціонально, інтерпретувати не тільки його буквальний зміст, а й стратегії авторського повождення зі смислами, переводить його до тієї категорії текстів, що потребують співжиття, співтворення. Вони роблять читача персонажем інтелектуального дискурсу епохи, в якій виникає

попит на тексти аналітичного, критичного та експертного щодо сучасної культури характеру. «Інтелектуалізація мистецтва», як пише Р. Салганік у зв'язку з теорією монтажу, «органічно пов'язана з розширенням його формально-композиційних засобів. Буття, дане у вигляді пластичної тканини твору, і мислення, дане в рефлексивному усвідомленні конфліктних ідей, перетнулися в одному творі, у зв'язку з чим змінився і характер його сприйняття. Проблематизація та рефлексія стали компонентами розуміння та переживання мистецтва» [20, 18].

Такий твір - непростий здобуток і для самого автора, і для критика. Проблематизація звичних відносин слова з дійсністю спонукає до розширення мовно-сміслової тканини тексту, її переродження та збагачення. Ми підходимо, таким чином, до розгляду останнього аспекту інтелектуалізації літератури, який мали в полі своєї уваги та планували розглянути. У цьому сенсі інтелектуалізація письма пов'язана з новим, ускладненим - стосовно традиційних і звичних у певному культурно-історичному моменті форм і моделей мислення, говоріння, називання речей та явищ - відчуттям слова, себто з розширенням мовної свідомості, синхронним зі з'явою авангардної небуденної думки. Потреба висловити нові відчуття, ідеї, яких, можливо, не знали минулі генерації, або й індивідуальне особисте переживання конкретного явища спонукає до пошуку точніших формулювань, до розкриття ще не використаних або не зужитих резервів мови. Те, що така діяльність, особливо якщо вона вільна від чітких формально-жанрових обмежень, може мати естетичний характер, - цілком логічний факт, адже естетика вкорінена у смислі, або ж у змістовно навантаженому матеріалі (і принаймні не в абстрактній «красі як такій»). Звісно, таким процесом постійного уточнення виражального слова, координування його з практисом, з переживаним дійсністю, живе і побутова мова, вживана для «повсякденного висловлення». Але типологія цього уточнення цілком інша. Кажучи ширше, вона змінюватиметься залежно від того, з якою категорією текстів має до діла автор: починаючи від критико-публіцистичного опусу чи виступу, націленого саме на «комунікування» думок до читача або аудиторії, і завершуючи тими зразками поезії, в яких узагалі можна поставити під сумнів наявність чіткої номінативної функції.

Утім, поглянувши на історичний контекст, якого стосується наше дослідження, матимемо змогу поставити в цій різноваріантності той самий інструментально важливий акцент, який у 1920-х роках зробили представники російської формальної школи, а також німецького формалізму (чия традиція мала визначальний вплив на українських митців і теоретиків цього часу). Йдеться в даному разі про розрізнення поетичної та практичної мови - як альтернативу іншим

засадам класифікації письма, на кшталт жанрових, стильових, функціональних, тематичних тощо.

Віктор Шкловський у відомій праці «О теорії прози» (1929) дискутує зі спробами означити сферу мистецтва як виняткову територію «мислення образами» (О. Потебня та його учні) і переносить спір із царини «морфології» пізнання дійсності в царину мови, способу її існування й уживання. Збираючи контраргументи, він, зокрема, показує, як умови народження «образу» та його практичного вжитку (контекст мовлення) модифікують його характер, схиляючи на територію поетичного або вилучаючи з неї. Відтак аналіз мовної практики та системи, якою вона, народжена, є для Шкловського засадничим, аби зрозуміти специфіку поетичного мистецтва, виявити способи його відносин із «життєвим» або «ідейним» матеріалом культури, визначити його функції та еволюційні вектори тяжіння. Згадаємо цей відомий авторський постулат: поетична мова означає речі у новий, деавтоматизований спосіб, стаючи відлунням того відчуття їхньої сутності, призабутої в рутинному колообігу смислів, яке з'являється внаслідок безпосереднього бачення речі - не мимовільного згадування про неї всліпу чи навпомацки, коли достатньо знати «місце її перебування». У поетичному мистецтві відбувається «воскресіння слова» (працю під такою назвою В. Шкловський видав 1914 року), а разом із тим - воскресіння предметів: «Метою мистецтва є дати відчуття речі як бачення, а не як упізнавання; прийомом мистецтва є прийом «очуження» речей та прийом ускладненої форми, що збільшує складність і тривалість сприйняття, оскільки сприймальний процес у мистецтві самоцільний та має бути утривалений; мистецтво є спосіб пережити роблення речі, а зроблене в мистецтві не важливе» [21, 15].

Осягнення формалістів створили ґрунт для зміни внутрішньої ієрархії мистецтва, включно з його жанровою структурою. У 20-30-х роках ХХ ст. це віднесення різноманітних практик письма, об'єднаних естетично навантаженою функцією «утруднення мови», до спільної сфери мистецьких фактів, творинь нової, налаштованої на щонайглибше проникнення в дійсність, агресивно-динамічної культури, стало теоретичним відлунням розвитку межових художніх форм, у тому числі літератури факту, а також концепції «вченого письма» - літератури, яка сама себе мислить, літератора, що міркує про літературу.

Переглянувши ті модифікації, яких зазнає з кінця ХІХ та протягом перших десятиліть ХХ століття, з одного боку, література, а з другого - філософсько-теоретична та критична творчість, можна зробити висновки про матеріал для розбудови нових, запитаних тією епохою та пов'язаних із її загальним інтелектуальним настроєм межових жанрів художнього письма.

Обидві галузі забезпечували цю межову територію напрацьованими, вивільненими з їхнього потенціалу мовними стратегіями, новими відчуттями літературності, смислової повноти, краси й естетики; засобами оформлення думки та модулями її існування. Зрештою, вони постачають для текстів художньо-небелетристичного типу цілі комплекси тем, зокрема актуалізують проблему самосвідомості мистецтва, окремих його видів, родів, жанрів.

Підсумують ці фактори розвитку художньо-небелетристичних жанрів письма таким чином:

- класичний раціоналістичний дискурс втрачає повновладдя над теоретизуванням; стають можливими недискурсивні, вибудовані на засадах асоціативної логіки та метафоричного мислення тексти, основним змістом яких лишається виповідання думки, тобто тексти «небелетристичні», проте з потужним художнім началом;
- поетичний елемент у теоретичних текстах не шкодить виконанню їхніх інтенцій, а стає додатковим допоміжним інструментом опрацювання та передавання смислів і, крім того, вводить ці тексти в обіг естетичного матеріалу — суголосно

з актуальними ідеями взаємодії, синкретизму мистецтв та організування культурного простору на нових засадах;

- фікційна література на повноправній основі вбирає елементи есеїстики, філософського чи культурологічного трактату, нарису, медитації; вони мають усі підстави бути її органічною частиною, а не штучно привнесеним матеріалом «вдступу» від драматичної дії;

- прагненням осягнути чи дослідити внутрішню суть, технологію та структуру художньої діяльності урухомлені механізми самоосягнення мистецтва; на сторінках художнього твору відбувається освоєння й обговорення цих питань, представлення відповідей - і самого процесу їх пошуку, переживання рефлексійного досвіду;

- мовна тканина тексту (фікційного та нефікційного) ускладнюється; вона розшаровується, набуває додаткових вимірів, асоціативної гнучкості та поліфонії; посилюються вимоги до смислової чутливості, наповненості та точності слова, очищення від мовних кліше; естетичне відчуття пов'язане з інтелектуальним зусиллям і навпаки.

1. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Громяка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка.- К.: ВЦ «Академія», 2006.- 752 с
2. Хабермас Ю. Філософський дискурс о модерне.- М.: Весь Мир, 2003.-416 с
3. Зацепин К. А. Жанровая форма эссе в параметрах художественного // Вестник СамГУ, 2005.- № 1 (35).- С. 77-84.
4. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой.- СПб.: А-сад, 1994.- 408 с.
5. Заламбани М. Литература факта: От авангарда к соцреализму.- СПб.: Академический проект, 2006.- 222 с.
6. Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности: Т. 2. / Пер. с франц. В. Каплуна.- СПб.: Академический проект, 2004.- 432 с.
7. Павличко С. Д. Філософська поезія американського романтизму // Павличко С.Д. Зарубіжна література: Дослідження та критичні статті.- К.: Основи, 2001.- С. 13-152.
8. Нечипорук Е. М., Федоров А. А., Боярский О. И., Кораллов М. М. Литература Германии (1927-1945) // История зарубежной литературы XX века: 1917-1945.- М.: Просвещение, 1984.-С. 58-124.
9. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі.- К.: Либідь, 1999.- 448 с.
10. Агеєва В. П. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича.- К.: Факт, 2006.- 432 с.
11. Виноградов В. В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Известия АН СССР. «Серия литературы и языка».- 1975.- № 3 (т. 34).- С 259-272.
12. Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. История литературы. Критика.-СПб.: Азбука-классика, 2001.-С. 435-458.
13. France // Encyclopaedia Britannica 2007 Ultimate Reference Suite.- Chicago, 2007.
14. Схематическая программа Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского // Кандинский В. В. Избранные работы по теории искусства: В 2 т.- М.: Гилея, 2001.- Т. 2.- С. 46-63.
15. Полевой В. М. Малая история искусств: Искусство XX века. 1901-1945.-М.: Искусство, 1991.-304 с.
16. Домонтович В. Болотяна лукроза // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком: Роман. Болотяна Лукроза: Оповідання та нариси.- К.: Критика, 2000.- С. 261-300.
17. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова.- М.: Издательская группа «Прогресс», 2000.- С. 458-483.
18. Адорно Теодор В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова.- М.: Республика, 2001.- 527 с.
19. Михайлов А. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно. Самопознание искусства как проблема и как кризис искусства // Адорно Т. Избранное: Социология музыки.- М.; СПб.: Университетская книга, 1999.- С. 290-370.
20. Салганик Р. И. Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино.- М.: Наука, 1988.- С. 5-14.
21. Шкловский В. Б. О теории прозы. - М.: Советский писатель, 1983. - 390 с.

Natalya Ivanova

THE INTELLECTUALIZATION OF WRITING AS A FACTOR
IN THE DEVELOPMENT OF PERIPHERAL LITERARY FORMS
(early 20th century cultural context)

The article explains the connection between the intensification of «frontier» writing practices (in literary non-fiction) at the beginning of the 20th century and the shift in the nature of theorization outside the framework of rationalistic discourse, and the connection between a strengthening of culture's self-awareness and art's introspection concerning its own principles and foundations, content, and aesthetical instruments. These factors are defined as individual aspects of the intellectualization of fictional and theoretical writing, a general phenomenon inherent to 20th century modern culture that prompts both modes of writing to draw together and interpenetrate each other. An examination of the Ukrainian situation takes into account formalistic and avant-garde contexts are taken into account.