

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Навчально-науковий інститут філософії, культурології, політології

Кафедра теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада

До захисту допущено

*Кафедрою теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада
протокол № 7 від 10.12.2025 р.*

в. о. завідувача кафедри

Тетяна ПОДОЛЬСЬКА

(ім'я, прізвище)

«10» грудня 2025 р.

Кваліфікаційна робота
Здобувача другого (магістерського) рівня вищої освіти
(першого (бакалаврського) / другого (магістерського))

**«Онтологія мовчання: логіко-лінгвістична та екзистенціальна
аналітика поетичного висловлювання»**

(назва роботи)

Спеціальність (спеціалізація) 033 Філософія
(код та найменування спеціальності; спеціалізації спеціальності - за наявності)

Освітня програма Філософія
(назва освітньої програми)

Виконавець

(підпис)

Дар'я Єсіна

(ім'я, прізвище)

Науковий керівник

(підпис)

Олександр Голубенко

(ім'я, прізвище)

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Єсіна Д. Є. «Онтологія мовчання: логіко-лінгвістична та екзистенціальна аналітика поетичного висловлювання».

Кваліфікаційна дипломна робота за спеціальністю 033 «Філософія». – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, 2025.

Ключові слова: поезія, мовчання, аналітична філософія, екзистенціальна феноменологія, Л. Вітгенштайн, М. Гайдеггер, інтерпретація, невимовне, метафора, символ.

Мета дослідження: Визначити специфіку інтерпретації поезії та мовчання в ній на основі порівняння логіко-лінгвістичного та екзистенціального (Гайдеггер) підходів.

Для поставленої мети дослідження необхідно виконати наступні **завдання:**

1. Охарактеризувати онтологічно-герменевтичну інтерпретацію поезії і ролі мовчання в ній;
2. З'ясувати логіко-лінгвістичну інтерпретацію поезії і ролі мовчання в ній;
3. Зіставити логіко-аналітичний і екзистенціальний підходи до поезії і мовчання як її елементу.

Об'єкт дослідження: поезія;

Предмет дослідження: екзистенціальна і логіко-лінгвістична інтерпретація поезії і мовчання в ній.

Методи дослідження:

Історико-філософський метод – для аналізу еволюції розуміння поезії та мовчання в рамках двох філософських традицій.

Порівняльний аналіз – для зіставлення підходів аналітичної філософії (Вітгенштайн, Девідсон) та екзистенціальної феноменології (Гайдеггер).

Герменевтичний метод – для інтерпретації філософських текстів та художніх творів (на прикладі Дж. Джойса та Х.Л. Борхеса).

Семіотичний метод – для аналізу символічних структур, метафори та мовчання як знакової системи.

Теоретична основа: Філософія мови Л. Вітгенштайна та Ж. Дерріда, онтологія та феноменологія мови М. Гайдеггера, теорія метафори Д. Девідсона та М. Блека, герменевтика Г.-Г. Гадамера, теорія алегорії В. Беньяміна. Окрім цього, теоретичну основу складають твори Платона, Аристотеля, О. Потебні, Ц. Тодорова, Г. Фреге, Дж. Остіна тощо.

Основні результати дослідження:

- Мовчання визначено як конститутивний елемент поезії на трьох рівнях: онтологічному (основа мови та буття), епістемологічному (межа мови та спосіб «показу» невимовного) та комунікативно-естетичному (стратегія активізації читача).
- Виявлена концептуальна близькість між аналітичною та екзистенціальною традиціями у розумінні меж мови та ролі мовчання як способу вказівки на невисловлене.
- На прикладі творчості Джойса та Борхеса показано, як мовчання реалізується в художній практиці через еліптичність, нонсенс і епіфанію, перетворюючи читача на співтворця смислу.
- Поезія інтерпретована як відповідь на кризу інструментальної мови XX століття – альтернативний спосіб висловлювання, що вказує на таємницю буття, а не вичерпує його.

Наукова новизна роботи полягає у системному порівнянні двох ключових філософських парадигм щодо поезії та мовчання, а також у інтеграції їхніх результатів для побудови цілісного бачення поетичного висловлювання як феномену, що поєднує логічну межу мови з онтологічною глибиною буття.

Структура і обсяг: Дослідження складається зі вступу, 3 розділів і 12 пунктів, висновків і списку використаних джерел. Обсяг роботи становить 98 сторінки.

ABSTRACT

Yesina D. Ye. «The Ontology of Silence: Logical-Linguistic and Existential Analytics of Poetic Expression»
Qualification thesis in specialty 033 "Philosophy". – V. N. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv, 2025.

Keywords: poetry, silence, analytic philosophy, existential phenomenology, L. Wittgenstein, M. Heidegger, interpretation, the ineffable, metaphor, symbol.

The purpose of the study is to determine the specificity of interpreting poetry and the role of silence within it, based on a comparison of the logical-linguistic and existential (Heideggerian) approaches.

To achieve this purpose, the following **tasks** are set:

1. To characterize the ontological-hermeneutic interpretation of poetry and the role of silence in it within the philosophy of M. Heidegger.
2. To clarify the logical-linguistic interpretation of poetry and the role of silence in it within the framework of analytic philosophy.
3. To compare the logical-analytical and existential approaches to poetry and silence as its element.

Object of study: poetry.

Subject of study: existential and logical-linguistic interpretation of poetry and silence within it.

Research methods:

- *Historical-philosophical method* – for analyzing the evolution of understanding poetry and silence within two philosophical traditions.
- *Comparative analysis* – for contrasting the approaches of analytic philosophy (Wittgenstein, Davidson) and existential phenomenology (Heidegger).
- *Hermeneutic method* – for interpreting philosophical texts and literary works (using examples from J. Joyce and J.L. Borges).

- *Semiotic method* – for analyzing symbolic structures, metaphor, and silence as a sign system.

Theoretical basis: The philosophy of language of L. Wittgenstein and J. Derrida, the ontology and phenomenology of language of M. Heidegger, the theory of metaphor of D. Davidson and M. Black, the hermeneutics of H.-G. Gadamer, and the theory of allegory of W. Benjamin. Furthermore, the theoretical foundation includes the works of Plato, Aristotle, O. Potebnia, Tz. Todorov, G. Frege, J.L. Austin, among others.

Main results of the study:

- Silence is defined as a constitutive element of poetry on three levels: ontological (the foundation of language and being), epistemological (the limit of language and a means of "showing" the ineffable), and communicative-aesthetic (a strategy for activating the reader).
- A conceptual affinity between the analytic and existential traditions is revealed in their understanding of the limits of language and the role of silence as a way of pointing to the unsayable.
- Using examples from the works of Joyce and Borges, it is demonstrated how silence is realized in artistic practice through ellipsis, nonsense, and epiphany, transforming the reader into a co-creator of meaning.
- Poetry is interpreted as a response to the crisis of instrumental language in the 20th century – an alternative mode of expression that points to the mystery of being rather than exhausting it.

Scientific novelty of the work lies in the systematic comparison of two key philosophical paradigms regarding poetry and silence, as well as in the integration of their insights to construct a holistic vision of poetic expression as a phenomenon that combines the logical limit of language with the ontological depth of being.

Structure and volume: The study consists of an introduction, 3 chapters subdivided into 12 sections, conclusions, and a list of references. The volume of the work is 98 pages.

ЗМІСТ

ВСТУП	8
I. РОЗДІЛ: ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА АНАЛІТИКА ПОЕТИЧНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ	11
I.1 Пошук «вічних форм» (О. Потебня, Платон).....	12
I.2 Поезія як бачення крізь: роль переносного значення (Платон, В. Беньямін).....	20
I.3 Поезія як «танець», який привідкриває істину: беньянімівське розуміння алегорії.....	28
I.4 Істина як живий процес тлумачення: інтерпретаційний акт за Гадамером.....	30
I.5 Мистецтво як розкриття істини: онтологічна перспектива Гайдеггера.....	36
II. РОЗДІЛ: ЛОГІКО-ЛІНГВІСТИЧНА АНАЛІТИКА ПОЕТИЧНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ	45
II.1 Аристотелівська філософія як злам, що «похищує» «велич» поезії	48
II.2 Множинність Смислів, але відсутність Значення: погляд Г. Фреге на поетичне висловлення.....	55
II.3 Поезія як мовна гра: на прикладі ідей Вітгенштайна та Остіна....	61
II.4. Семантична невизначеність і метафоричне мислення: погляди Д. Девідсона і М. Блека на природу метафори.....	66
II.5. Поетичний вислів і межі логічної мови (пізній Вітгенштайн, ранній Дерріда).....	70

III РОЗДІЛ. РОЛЬ МОВЧАННЯ У ПОЕТИЧНОМУ ВИСЛОВЛЮВАННІ	77
III.1 «Про що не можна говорити, треба мовчати»: лімінальне положення поезії на прикладі творчості Дж. Джойса та Х. Борхеса	79
III.2 Тиша, що передує світу: мовчання в онтологічному проєкті Гайдеггера	89
ВИСНОВКИ	101

ВСТУП

Актуальність дослідження:

Поезія, хоч і завжди знаходилась на перетині дослідження не виключно літературознавством, але й часто стаючи об'єктом розгляду у філософії, набуває ще більшого значення починаючи з ХХ століття. За нього можемо побачити дві вирішальні події, які докорінно переосмислюють мову як таку, а, отже, разом із цим і поетичне висловлювання. З одного боку, розробляється онтологічний проєкт М. Гайдеггера, який утверджує мову «домом буття», а поезію – обґрунтуванням буття через слово [12, с. 7]. Зокрема, бачимо, як феномен мовчання за такого розуміння набуває екзистенційного та онтологічного виміру.

З іншого, як зазначає М. Влах, в аналітичній філософії, предметне поле якої змінюється упродовж свого розвитку, незмінно обертаючись навколо феномену мови, в середині ХХ ст. з'являється новий напрям – лінгвістична філософія, за якої «пізнання світу філософами-аналітиками було замінене пізнанням мови» [1, с. 22]. Хоча більш справедливим, на нашу думку, буде сказати про те, що мова стала місцем, з якого філософи-аналітики намагались описати світ шляхом, як пише Капальді Н., «...the reformulation of all metaphysical issues as assertions about the structure, reference or meaning of language»¹ [24, р. 52]. Як метафізичні, так і епістемологічні питання в рамках лінгвістичної філософії стають питаннями мови.

І попри окреслені вище сприятливі умови для дослідження поезії в межах філософії, натрапляємо на «хиткість» спроб її визначення. Показовим вважаємо думки Ц. Тодорова, що, ставлячи питання щодо поняття літератури, стикається зі складністю окреслити зміст поезії. Наприклад, він виокремлює два підходи: «функціональний» як такий підхід до явища, котрий визначає

¹ «...переформулювання всіх метафізичних питань як твердження про структуру, референцію чи значення мови». (пер. з англ. тут і далі – Д. Є.)

його елементом ширшої системи завдяки тій ролі, яку воно в ній відіграє; і «структурний» – підхід, за якого ми прагнемо з'ясувати, чи всі одиниці, що виконують одну й ту саму функцію, мають однакові властивості [12, с. 6]. Тодоров, зрештою, показує, як визначення поезії досягається то тим, то іншим підходом, утім не може охопити обох. Так, Гайдеггер, згідно з Тодоровим, спирається на функціональний підхід, коли пише про поезію як «обґрунтування через слово» – кажучи простіше, визначає її функцію, утім оминає питання щодо того, які «особливі механізми роблять її придатною до цієї справи» [12, с. 7].

На противагу функціональному підходу, Тодоров наводить у приклад структурний. І якщо при визначенні попереднього не виникає особливих проблем, то кажучи про структурну єдність поезії (тобто конкретні її внутрішні особливості), Тодоров бачить, як численні ідеї її обґрунтувати зазнають краху. Ми вважаємо показовим приклад, який наводить і сам Тодоров щодо Ф. де Соссюра, якого завела у глухий кут власна гіпотеза щодо того, що латинській поезії було характерно закладати анаграму імені: «...не тому, що бракує доказів, а радше через те, що їх надто багато: у вірші помірної довжини можна знайти анаграму будь-якого імені», – пише Тодоров [12, с. 12].

На нашу думку, це добре відображає сутність самої поезії, яка через свою «невловимість» перед спробами її визначити постає і досі недостатньо розглянутою проблемою у філософії. Наведені нами дві традиції – екзистенціальна, головним чином втілена філософією Гайдеггера, і логіко-лінгвістична, представлена філософами-аналітиками – через свою зверненість до питань мови постають як вирішальні виміри для детального дослідження поезії і ролі мовчання в ній у площині філософії.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що запропонований синтез методологій (логіко-лінгвістичної та онтологічної) дозволить:

1. Подолати редукціонізм (зведення мовчання лише до знака або лакуни);
2. Показати багаторівневу природу мовчання в поезії;

3. Запропонувати інструменти для аналізу «невимовного» в мистецтві.

Мета дослідження: Визначити специфіку інтерпретації поезії та мовчання в ній на основі порівняння логіко-лінгвістичного та екзистенціального (Гайдеггер) підходів.

Для поставленої мети дослідження необхідно виконати наступні *завдання*:

4. Охарактеризувати онтологічно-герменевтичну інтерпретацію поезії і ролі мовчання в ній в рамках філософії Гайдеггера;
5. З'ясувати логіко-лінгвістичну інтерпретацію поезії і ролі мовчання в ній в рамках аналітичної філософії;
6. Зіставити логіко-аналітичний і екзистенціальний підходи до поезії і мовчання як її елементу.

Об'єкт дослідження: поезія;

Предмет дослідження: екзистенціальна і логіко-лінгвістична інтерпретація поезії і мовчання в ній.

I. РОЗДІЛ: ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА АНАЛІТИКА ПОЕТИЧНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ

Насамперед вважаємо за необхідне визначити, що передбачає запропонований нами напрям дослідження поезії у цьому розділі – що відрізняє саме екзистенціальне її осмислення? На нашу думку, вступним словом можуть слугувати думки Л. Феєрбаха про те, що свідомість об'єктивного є самосвідомістю людини. Згідно з ним, саме через об'єкт споглядання людина пізнає себе. Те ж саме висловлює і О. Потебня, коли зазначає, що людина звертається всередину себе тільки від зовнішніх предметів, пізнає себе спочатку тільки поза собою [4, с. 36].

В ході цих розмислів неабиякого значення набуває низка астрономічних явищ – Сонця, Місяця, зоряного неба як таких, що втілюють запитування людини понад побутове, понад суще. Як сам зауважує Феєрбах, «The animal is sensible only of the beam which immediately affects life; while man perceives the ray, to him physically indifferent, of the remotest star»² [31, p. 5].

Неодноразово знаходимо образ зоряного неба, що несе суміжний зміст, у інших мислителів. Окремим прикладом може слугувати і М. Мамардашвілі, який проводить паралель між спогляданням зоряного неба і актом філософування. На його думку, основне духовне життя й відраховувало себе від першого [13].

Проте вважаємо, що ще виразнішими прикладами є історії про те, як Фалес, спостерігаючи за небесними світилами, падає в колодязь; як Піфагор відповідає, що живе задля споглядання небес і небесних тіл, або як Анаксагор вказує на небо, кажучи «Ось це моя Батьківщина». Саме тому є вкрай влучними слова Феєрбаха про те, що теорія починається зі споглядання небес, адже вони нагадують людині, що та призначена не лише для дії, але й для споглядання: «The eye which looks into the starry heavens <...> alike useless

² «Тварина відчуває лише промінь, який безпосередньо впливає на життя; тоді як людина сприймає промінь, фізично байдужий до неї, найвіддаленішої зірки».

and harmless, having nothing in common the earth and its necessities»³ [31, p. 5]. З огляду на це Феєрбах наголошує: першими філософами були астрономи. Утім, на нашу думку, не менш справедливим було б доповнення «і поети». Парменід, Епіхарм і Емпедокл часто висловлювали свої філософські думки у віршах, у Парменіда з Емпедоклом були поеми «Про природу», і, що більш важливо, здатність поезії виражати «вічні ідеї» визнавали Платон із Сократом. Вважаємо слушною на тлі цього ідею М. Мамардашвілі про те, що як і в мистецтві, так і філософії людина займається, зрештою, одним і тим самим – віддає собі звіт про саму себе [13].

Нарешті можна від цього відштовхнутись і сказати про те, що екзистенціальна аналітика поезії, що буде розглянута нами нижче, передбачає саме таке її розуміння, як запитування за межами суцього. Тобто поезія осмислюється тут не як статичний жанр з характерними для нього особливостями, а радше як динамічний процес, внутрішній досвід, який багато в чому нам нагадуватиме акт філософування, на що ми окремо ще звернемо увагу в подальшому. Наразі лише обмежимося тим, що, кажучи мовою Тодорова, дослідимо поезію за допомогою функціонального підходу, попередньо припускаючи, що вона дозволяє нам поставити питання про буття як таке.

I.1 Пошук «вічних форм» (О. Потебня, Платон)

Нам хотілось би розпочати з думок О. Потебні, які встановлять перший орієнтир і частково продовжать ідею, висловлену нами раніше – про певну спорідненість філософії і поезії, яка, згідно з Потебнею, полягає у їхньому спільному призначенні – «...не тільки підготовляти науку, а й тимчасово влаштовувати і завершувати невисоко від землі зведену нею будівлю» [4, с. 34]. Як бачимо, як філософія, так і поезія тут осмислюється Потебнею як те, що закриває «прогалини», залишені наукою.

³ «Око, що вдивляється у зоряне небо <...> однаково даремне і нешкідливе, не маючи нічого спільного із землею і її потребами».

Проте поезія у цьому усуненні є виключно показовою, оскільки, за Потебнею, вона здатна представити цілісність світу там, де цього не може зробити філософія, на що, як ми вважаємо, вказують наступні його слова: «...філософія доступна небагатьом; важка хода її не викликає довір'я почуттю незадоволення однобічною уривчастістю життя й надто повільно зцілює моральні страждання <...> У цих випадках виручає людину мистецтво» [4, с. 34]. Зокрема, схожу тезу знаходимо в С. Бернара, який визначав вірш як «неподільний синтез», єдине ціле, «...основними характеристиками якого є єдність і концентрація» [12, с. 57-58]

Зрештою, місце поезії по відношенню до філософії і науки Потебня вимальовує настільки окремим, що протиставляє останнім як аналітичному знанню гармонії світу, яке поезія «...випереджає, вказуючи на цю гармонію конкретними своїми образами, які не вимагають нескінченної множини сприйнять <...> вона до певної міри винагороджує за недосконалість наукової думки й задовольняє вроджену в людині потребу бачити всюди цілісне і досконале» [4, с. 34]. Дослідник Н. Сталкнехт також вказує на цю перевагу, коли пише, що поезія часто може розповісти нам щось про наш світ, і часом вона може досягти орієнтації в цьому світі, якої нам ніколи не могла дозволити жодна «ясна і виразна ідея» [64, р. 5].

Повертаючись до Потебні, показовою для нього стає «цільність світоспоглядання» в народній поезії «простолюду», яка вдається до побутової, отже, зрозумілої мови, що відрізняє її від філософії. Як ми вже зазначили, на цьому тлі поезія дедалі більше відокремлюється від філософії та науки, стаючи в опозицію до них як до аналітичного погляду на світ. Це увиразнюють, на нашу думку, слова Потебні про освічену людину, яка, оскільки з усіх боків оточена нерозв'язними загадками, дуже обережно і невпевнено вибудовує власну теорію, лише допускаючи зв'язок і, відповідно, гармонію явищ [4, с. 34].

На противагу цьому, народна поезія, за Потебнею, вже завжди виходить із переконання в наявній гармонії, не піддаючи її сумніву: «...для неї немає

незаповнених прогалин знання» [4, с. 35]. Утім жорстка опозиція поезії по відношенню до науки та філософії як аналітичного підходу до розуміння світу виявляється в тому, що останні, як пише Потебня, руйнують цю прекрасну цільність [4, сс. 34-35].

На нашу думку, описана Потебнею сутність поезії цілком відповідає редукціоністському підходу у філософії, виокремленому Г. Гарманом, що полягає в усуванні зазорів шляхом редукції [39]. Як можемо побачити, у випадку з поезією, за Потебнею, редукція відбувається завдяки підпорядкуванню множинного одній синтетичній формі, якою стає образ.

Здатність поезії об'єднувати, робити цілісним розірване, на нашу думку починає формулюватись вже Платоном, що, як зазначає В. Грін, протягом більшої частини свого життя стверджував, що думка та розуміння життя можливі лише за гіпотези про існування вічних форм, і що думка, зрештою, є актом інтуїції, який переходить від сприйняття окремих речей до споглядання цих вічних форм [36, р. 75]. Це, безсумнівно, і становить зміст поезії – принаймні у її платонівському розумінні, – і знов повертає нас до ледве помітної межі, що пролягає між нею і філософією. Адже вже в наступному місці дослідник В. Грін зауважує, що Платон «...recognized, however, that the poet might express eternal forms, and so far as he did so, he became a philosopher»⁴ [36, р. 75].

На нашу думку, не випадково для вираження цих «вічних форм» поет обирає міфологічний образ. Дуже ілюстративним прикладом вважаємо фігуру Сократа, який, як описує Платон у «Федоні», довгий час уві сні чув заклик творити на ниві Муз, але вважав за вище мистецтво філософію. Проте після суду, коли страта була відкладена через свято на честь бога, Сократ переосмислив це послання як заклик до поетичної творчості. Він починає писати гімн на честь бога, а згодом запозичує деякі міфи з Езопа, покладаючи

⁴ «Однак він визнавав, що поет може виражати вічні форми, і якщо йому це вдавалось, він ставав філософом».

їх на музику [36, р. 70], і при цьому доходить висновку: справжній поет має творити не міркування, а міфи [9].

Схожу ідею знаходимо у Дж. А. Стюарт, що стверджує, що саме в поезії ми вступаємо в контакт з реальністю, яка є позачасовою, оскільки поет концентрує свою увагу на тому, що його цікавить [36, р. 2]. Вважаємо необхідним зацентрувати на цьому: про цю ж позачасовість пише і Ц. Тодоров, коли погоджується із тим, що вона і відрізняє поезію від оповіді. Він також додає, що саме це і характеризує філософський дискурс в цілому [12, с. 51].

Позачасовий – отже, такий, що відсилає нас до вихідного досвіду, передую певній раціоналізації, на протигагу складним концептам звертається до зрозумілих більшості – тут згадаймо слова Потебні – образам. На тлі цього видається послідовним висновок, якого доходить Аристотель, який, як підкреслює Б. Вотерс, вважав драматичну поезію за «щось більш філософське та серйозніше, ніж історія, оскільки її твердження мають радше природу універсалій, тоді як твердження історії є одиничними» [74, р. 22].

В. Грін, на нашу думку, влучно узагальнює розглянуте становище, коли звертає увагу на те, що поезія стає позачасовою саме тому, що передую аналітичному мисленню: «Man acts before he knows why he acts; so it is not surprising that the earliest records of Greek civilization must be sought not in science or in history, but in religion and poetry»⁵ [36, р. 7]. Згадавши слова Аристотеля, з ними складно не погодитись, адже ми вважаємо, що протиставлену ним історію поезії неможливо збагнути не вийшовши з її рамок, осмислити у самий момент розгортання її подій.

Вкрай актуальними в цьому контексті, на нашу думку, стають роздуми Н. Сталлкенхта про те, що бажання чи спонукання до творення мотивоване насамперед не прагненням автора щось комусь розповісти, а радше бажанням чітко побачити те, що вже неясно для нас наявне у власній свідомості.

⁵ «Людина діє перш, ніж дізнається, чому вона діє; саме тому не є дивним, що найдавніші свідчення про грецьку цивілізацію слід шукати не в науці чи історії, а в релігії та поезії».

Можливо, – підкреслює з огляду на це Сталлкнехт, – доречніше вважати, що поет прагне прочитати вірш, який він ще не написав, у якому «...те, що зараз повністю темне та мимолітне, може стати естетично зрозумілим та сталим» [64, р. 11-12].

Нам хотілось би зацентрувати тут на тому, що таке передування аналітичному осмисленню не має нас схилити до думки, наче поезія є менш досконалою за науковий спосіб мислення, що розвивається пізніше. Насправді ж ще давні греки, як пише Грін, вважали, що через поетів, якщо вони наділені ентузіазмом і практично святим натхненням, говорять боги, що і ріднило поезію в давні часи з релігією, відповідно поетів – із пророками. При цьому по-справжньому хорошими поетами, наголошує Грін, вважалися саме ті, хто найменше піддавали раціоналізації свої твори, тобто творили фактично у стані «сп'яніння» [36, р. 16].

Таке натхнення передбачало «вихід із самого себе», цілковито за межі свого розуму, що пояснює, чому існувало ототожнення поета з божевільним і що, на нашу думку, доволі логічно, якщо природа створених віршів вважалась божественною. Вважаємо, що на цей тісний взаємозв'язок і досі вказує етимологічна близькість слів «божевільний» і «божественний».

Але поки що в дещо зворотному нас переконувала думка Потебні. І дійсно – роль поезії у його розумінні часто перегукується з роллю міфу, який, згідно з ним, як зазначає дослідник О. Гудим, виконує пізнавальну функцію у часи, коли ще нема науки. У такий спосіб, «Міф є першим етапом у реалізації людиною своєї пізнавальної потреби, коли міф закінчується, розпочинається вищий етап у цьому прогресуючому гносеологічному ланцюгу. Все це є свідченням ускладнення людської думки» [3, с. 61].

Цікавим нам видається наступне: згідно з Потебнею, досягнення науки підривають цілісність світоспоглядання, надану поезією, проте як раз виявлення Платоном межі науки було, як стверджує В. Грін, однією з причин, чому не сталось повного придушення поета вченим у ньому [36, р. 7]. На нашу думку, Потебня так само усвідомлював цю межу, вважаючи, як

зазначає О. Гудим, що недостатність знань супроводжує людство протягом всієї його історії, відповідно стаючи умовою постійної міфотворчості [3, с. 61].

Це дозволяє піддати сумніву саму концепцію «гносеологічного ланцюга» і того, що міф на певній стадії розвитку людського знання перестає бути актуальним. Доводить це і М. Еліаде, коли зазначає, що «Міфологічне мислення може залишити позаду свої попередні форми, може адаптуватись до нових культурних форм, але воно не може зникнути повністю» [7, с. 57]. Разом із цим ми спостерігаємо суттєвий перехід в осмисленні людиною міфу як такого.

Так, на думку Потебні, як пише О. Гудим, міф передбачає перенесення значень з одного предмету на інший, проте неусвідомлене людиною. Як, зокрема, це пояснює сам Потебня, «У міфі образ і значення різні, алегоричність образу існує, але самим суб'єктом не усвідомлюється» [3, с. 60]. Однак у певний момент алегоричність міфу, на нашу думку, стає усвідомленою – і свідчить про це саме поезія. Яскравим прикладом цього ми вважаємо народну поезію через характерні для неї стійкі поетичні формули – якими, зокрема, є епічні вислови.

Вони, як вважає Потебня, щоразу повертають нас до живого чуттєвого уявлення. Повертають, оскільки саме з нього потім розвивається абстрактне поняття, яке віддаляє нас від вихідного, запозиченого сенсу. Скажімо, зі словосполучення «ясне небо» прикметник «ясний» згодом складає абстрактний вислів «ясна думка», стаючи цим, на нашу думку, першою сходинкою у розвитку алегоричного образу. Утім, ми зазначили раніше – епічні вислови, вважаємо, як раз демонструють наступний крок – коли думка прагне повернення до першообразу, оскільки усвідомлює, що віддалення від нього означає втрату. Повернення, або, як зазначає Потебня – «відновлення для свідомості внутрішньої форми» [4, с. 35].

Одним із прикладів такого відновлення, що наводить Потебня, стає вислів «чорна хмара», обидва елементи якого є в певному сенсі

синонімічними, оскільки відсилають нас до образу мороку. Що цікаво, сам Потебня підкреслює тонку межу, що пролягає між епічними висловами і тавтологією, наголошуючи, що її утворює дещо стерта звукова спорідненість [4, с. 35]. Це може проілюструвати і інший вислів – «червона калина». Вказуючи на один і той самий колір, він ніби концентрує його у собі. І хоча повертає нас до конкретного чуттєвого образу, через яскравість стає чимось більшим, набуваючи символічного значення.

На нашу думку, це перегукується з ідеями М. Йогансена, який, пишучи про відмінності поетичної мови від прозаїчної, виокремлював її більшу концентрованість, «випнутість» слова, через що «...у ній добір слів куди важніший, ніж у прозі» [5, с. 20]. Так, зокрема, Йогансен наводить у приклади русизми Семенка, «розкопані» діалекти Хвильовим. Це не менш важливий акцент – те, що певні елементи «розкопуються», може свідчити про нами раніше згадане прагнення епічних висловів, властивих народній поезії, повернути чуттєвість образу. На необхідність цього «розкопування» опосередковано вказує Потебня, коли зазначає, що нові поети не так проникнуті давниною мови, як простонародна поезія [4, с. 35]. На тлі цього Йогансен, на нашу думку, влучно підсумовує: «Поезія більше тяжить до архаїчних слів» [5, с. 20], адже, як ми можемо узагальнити з огляду на попередні ідеї, вони виводять слово з автоматизованого вжитку і роблять його знову відчутним.

Ми вважаємо, що дещо з іншого «місця», але схожої «траєкторії» висловлює думку К. Юнг, що вказує на тенденцію поетів звертатись до мітологічних фігур. Адже він наголошує: вона не є механічним застосуванням успадкованого матеріалу. Натомість мітологічні образи, за Юнгом, слугують найвдалішою формою, що відповідає «прадавньому переживанню», що складає колективне несвідоме людства як таке. Воно, він пише, «...є безсловесним і не має якогось образу, оскільки є візією “у темному дзеркалі”». Це просто наймогутніше передчуття, що хоче стати Словом» [4, с. 101]. Вважаємо, що ця ідея гарно доповнює попередні: Платон

із Потебнею були суголосні у тому, що наука нездатна бути «помічницею» для людини, коли та запитується понад суще, оскільки, користуючись мовою Юнга, «прадавнє переживання» позбавлене контурів. Саме тому їх намагається надати поет, що звертається до міфу.

Думки Н. Сталлкнехта, на нашу думку, підпорядковані тій же точці зору, оскільки дослідник відзначає, що перехід від дискурсивної до образної свідомості допомагає нам згадати «первісну повноту природи» як щось, з чим ми колись були знайомі. Відповідно до цього Сталлкнехт висуває доречне припущення про те, що «...наша доросла свідомість, звужена нашими теоретичними інтересами та практичними заняттями, повинна бути тимчасово розслаблена, щоб дозволити уяві повернути собі частину свого давнього панування та чітко розкрити свій світ» [64, р. 18].

Таким чином, ми виявили, що поезія із давніх-давен компенсує обмеженість наукового світогляду, оскільки звертається до «вічних форм», що певним чином заповнюють його «прогалини». Як ми проаналізували, вирішальну роль у цьому відіграють архаїчні елементи – будь-то епічні вислови чи мітологічні постаті, які є позачасовими, оскільки звертаються до первинного досвіду.

Разом із цим ми натрапили на дуже важливу зміну – епічні вислови, що прагнуть повернути чуттєвість образу, як і давні міфи, до яких вдається поет сучасності, – неминуче набувають більшого, символічного значення. Адже на нашу думку, особливо за сучасність вони стають, – як вислювався Йогансен, наводячи у приклад «розкопані» діалекти Хвильовим – «випнутим», концентрованим словом. І досі ми лише опосередковано згадували про цю символічність, властиву поезії, якої торкаємось і тепер, коли звертаємо увагу на зміну в осмисленні архаїчних елементів поетом. Хоча Потебня відводив вкрай важливе для неї місце, коли писав: «Символізм мови, напевно, можна назвати її поетичністю» [4, с. 27].

Саме тому вважаємо доречним і навіть необхідним розглянути роль символічного мислення, що, на нашу думку, лежить в основі поезії.

I.2 Поезія як бачення крізь: роль переносного значення (Платон, В. Бенямін)

«Якщо людина не може повністю позбутися пут чуття, то вона може принаймні використовувати своє земне оточення, щоб бачити крізь нього або виражати ним реальність, що знаходиться за його межами» [36, р. 74] – ці міркування, які наводить В. Грін, коли пише про платонівське ставлення до поезії, ми вважаємо обґрунтовують якнайкраще, чому застосовані поетом чуттєві образи, за допомогою яких він прагне торкнутись метафізичних питань, набувають символічності.

Необхідність «позбутись пут чуття» тут, на нашу думку, знов зводить фігуру поета з фігурою філософа. Адже дана теза ґрунтована на попередніх розмислах, які ми прочитуємо у «Федоні» Платона, де Сократ наголошує: предметом турбот філософа є не тіло, «...про тіло він анітрохи не дбає і турбується тільки про душу» [9, р. 162], що увиразнює позиція поетів, які «...без упину своє товчуть, мовляв, ми нічого певного ані не чуємо, ані не бачимо» [9, р. 162].

Отже, в обох випадках мова іде про зневагу до чуттєвого. На нашу думку, цілком відтак послідовним є розширення значення застосованого поетом образу. Яскравим прикладом цього стає вже згадуваний нами раніше міф, що у своїй алегоричній природі стає засобом для вираження метафізичних змістів у поезії.

Це, на нашу думку, прямолінійно висловлює і сам Грін, коли підкреслює, що Платон ніколи не вдається до міфів, коли сенс можна адекватно висловити в логічних формулах; і навпаки – Грін зазначає, що, за Платоном, у світі чуттів і часу знання припиняється, і міфи стають доречними [36, р. 2]. Знаходимо схожу ідею в дещо іншому формулюванні О. Потебні, згідно з яким, як відкреслює дослідник О. Гудим, ми можемо зрозуміти міфічне мислення лише опосередковано, через символічну форму мови [3, с. 59].

Саме ця символічна форма мови, на нашу думку, і стає тою вирішальною рисою поезії, що дозволяє їй звертатись до питань буття, оскільки навмисно залишає місце для інтерпретації; наважується на слово, але не претендує на істинність, «ховаючись» за певними образами. Саме тому, – навіть якщо ми допускаємо, що поезія здатна розкривати істину, – фігура читача є не менш у цьому важливою за фігуру поета.

На це, ми вважаємо, натякав і Платон, оскільки в окремому місці у «Державі», пише В. Грін, він каже, що боїться, ніби говорить як трагічний поет, маючи на увазі те, що говорить метафорично. Адже, підкреслює Грін, «...він наполовину розкрив, наполовину приховав у символічній мові істину, яку хотів би висловити. І це риса поета. Загадкова або метафорична мова може використовуватися для заплутування порад, або для натяку на глибинні істини» [36, р. 69].

Ми не можемо не згадати Сократа і тут, оскільки вважаємо, що його фігура втілює цей натяк на глибинні істини: загальновідомо, що він ніколи не давав своїм співрозмовникам готових відповідей, натомість за допомогою додаткових питань підштовхуючи їх до відповіді, яку тільки вони мали сформулювати. Саме тому ми цілком погоджуємось зі словами Гріна, коли він пише, що «Поет, отже, або творець загадок, ставить щось замість правди, щось, що вплине на його слухача таким чином, щоб дозволити йому негайно схопити істину» [36, р. 70].

Такий хід думок, ми вважаємо, знов переконує нас у вирішальній ролі інтерпретації поетичного висловлення, і ба більше – дозволяє торкнутись питання про те, чи не може у такому разі інтерпретатор «відкривати» істину там, де вона не усвідомлювалась, а то і не закладалась митцем? Потебня, на нашу думку, розкриває це питання, коли спростовує уявлення про те, що митець завжди вже наперед має певний зміст «в душі» перш, ніж його зобразить в мармурі або на полотні [4, с. 30].

Вважаємо, що тут співзвучними виявляються думки Гайдеггера, що звертає увагу на давнє грецьке розуміння *téchne* як способу дати чомусь

«проявитись»: «τέχνη є виявленням» [42, р. 14], відповідно митця – як того, хто лише допомагає певній ідеї вийти з кола прихованості. Так, візьмімо ремесло гончаря – він не винаходить горщик, а тільки виводить із прихованого те, що ще не існує.

Проте сутність техне не слід звужувати лише до ремісничої діяльності, на що звертає увагу і сам Гайдеггер, коли підпорядковує йому і «високе» з «прекрасними» мистецтвами. Показовою вважаємо фразу: «Die τέχνη gehört zum Her-vor-bringen, zur ποιήσις; sie ist etwas Poietisches»⁶ [42, р. 14], яка, на нашу думку, переосмислює поезію як певний спосіб «дослухання» до буття, протилежний виробничим відносинам, за яких людина утверджує себе як безумовний господар створюваної нею речі. Вважаємо, що це яскраво підкреслює встановлений Гайдеггером зв'язок τέχνη з ἀληθεύειν (процесом виявлення істини), де істина не «володіється», а «відбувається».

Не менш важливим є те, що τέχνη з самого початку асоціюється зі словом ἐπιστήμη. Обидва слова є назвами для пізнання в найширшому сенсі, передбачають знайомство з чимось, розуміння чогось. Взята за такого тлумачення поезія постає перед нами як акт, що сприяє виходу речі з кола прихованого; проте ще не обов'язково передбачаючи, що виявлена поетом річ буде зрозуміла ним самим. Потебня це, як ми вважаємо, вдало висловлює, коли пише, що думка, яку об'єктивував митець, діє на нього як щось близьке йому, але разом із тим і стороннє: «Чи схиляє митець коліна перед своїм творінням або піддає його заслуженому чи незаслуженому осудові – все одно він ставиться до нього як шанувальник, визнає його самотійне буття» [4, с. 30].

Вважаємо, що усвідомлення цієї самотійності буття твору досягає свого апогею в епоху постмодернізму завдяки таким мислителям, як Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда, що децентрують фігуру автора, розривають непорушний до цього зв'язок між митцем і його твором у тому сенсі, що підривають уявлення про кінцевий і зрозумілий зміст останнього, який може

⁶ «Техне належить до виведення у присутність, до ποιήσις; вона є чимось поетичним».

надати автор. На нашу думку, показовою за цих обставин стає критика капіталістичної системи, яка, згідно з А. Гремом, експлуатує ідею вичерпного сенсу – наприклад, при комерціалізації книжок [34].

Висвітлена постмодерністами ідея «смерті автора» у такий спосіб звертає нашу увагу на цілу «безодню» можливих конотацій твору, і тоді символічний образ, який ми визначили провідною рисою поезії, стає порожнім центром, навколо якого обертаються значення, жодне з яких не є остаточним. І тоді складно не погодитись із висновком, зробленим Потебнею про те, що, хоч мистецтво і є мовою митця, «...як за допомогою слова неможна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити й у творі мистецтва» [4, с. 30].

На нашу думку, Потебня випереджає постмодерністську концепцію «смерті автора», коли акцентує на тому, що зміст твору розвивається не в митцеві, але в тих, «хто розуміє», відповідно слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета досягнути ідею його твору. Суть, – пише Потебня, – сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, *в невичерпному можливому його змісті* [4, с. 30]. І читаємо окремо: «...поезія не є виразом готового змісту, а, подібно до мови, могутній засіб розвитку думки» [4, с. 37]. Яскравим прикладом цього вважаємо юдейську традицію коментування, де текст завжди залишається відкритим для інтерпретації, саме тому унеможливорює наявність фіксованого авторитету.

Узяте вище розглянуте до уваги, як ми вважаємо, і дає відповідь на поставлене раніше питання про те, чи не може читач відкривати істину там, де вона не передбачалась самим поетом.

На нашу думку, суттєвий внесок у «похитнення» фіксованого змісту поезії здійснює В. Бен'ямін, коли переосмислює такий художній прийом, як алегорія. Адже у традиційному тлумаченні вона передбачає той самий «конкретний» і непорушний сенс, який закладався автором. Як приклад, зазначає дослідниця Моклиця М., ще за античні часи алегорія постає великим

моралізатором [8, р. 54], проте Беньямін, на її думку, «...зміг вступити у полеміку з традиційною думкою щодо лише моралізаторської (отже непоетичної) ролі алегорії» [8, р. 53].

Позбавити її такого однобічного осмислення Беньяміну вдалось шляхом, як зазначає Б. Кован, подання в культурних та онтологічних термінах, що стало першим значущим визначенням алегорії з часів Данте, радикально змінивши розуміння її літературознавством [25, р. 110]. Нас, авжеж, цікавить саме онтологізація алегорії Беньяміном. Вважаємо, що на неї вказує його переконання у тому, що алегорія перетворює матерію на сукупність знаків, які не можуть бути «схоплені» людиною лиш інтелектуально, адже “...strike notes at the depths of one's being, regardless of whether they point to heaven, to an irretrievable past, or to the grave”⁷ [25, р. 110].

Важливо, що онтологізуючи алегорію, Беньямін відрізняє її від символу, що, на його думку, залишається на певному помежів'ї. З одного боку, символ, як його обґрунтовують романтики, передбачає певне злиття – предмета і його трансцендентного змісту, що закріплюється за ним. Мова тут іде не тільки про встановлення такого зв'язку, але переконання, що цей зв'язок є єдино можливим, порівняний із ототожненням первісною людиною природних явищ із діями богів. З іншого, пише Беньямін, таке романтичне розуміння символу вже в собі самому містить усвідомлення глибокого розриву між явищем і ідеєю, закладеною в нього [25, р. 111]. З огляду на це, на нашу думку, буде справедливим визначити символ як міф, що імітує свою цілісність, але насправді виникає з усвідомлення її втрати. Це як ностальгія за єдністю, якої вже немає.

На противагу цьому, алегорія за Беньяміном осмислюється як розрив між ідеєю і явищем цілком усвідомленим, отже таким, що навіть не намагається зімітувати цілісність. Прочитуємо це в наступній цитаті дослідника Б. Кована, що беньямінівське розуміння алегорії окреслює

⁷ «...звучать на глубинных нотах існування, незалежно від того, вказують вони на небо, на невідновлювальне минуле або на могилу».

наступним чином: алегорія є формою фрагментарною і загадковою; в ньому світ перестає бути чисто фізичним і стає агрегатом знаків [25, р. 110]. За Беньяміном, алегоричною формою, що це яскраво демонструє, стає трактат, якому властива дискретність – тобто преривчастість знаку: він залишається відкритим, оскільки не прагне підвести думку до заключення, відповідно не турбується про не усунені розриви. У такий спосіб, сприяє багаторівневому алегоричному його тлумаченню.

Трактат як приклад алегорії, відзначає Кован, характерний епосі Бароко, у межах якої традиція драми привертає до себе виняткову увагу з боку Беньяміна, оскільки ще виразніше демонструє відмінність алегорії від символу. Вважаємо ілюстративними думки Беньяміна про те, що загальною практикою бароко було «безперервне нагромадження фрагментів без чіткого уявлення про мету <...> в невинному очікуванні дива» [25, р. 117].

Це, як показує Б. Кован, стає наслідком того, що алегорія виникає з усвідомлення світу як такого, що перестає бути постійним; як такого, що виходить з буття і осмислюється з позиції його тимчасовості, отже, смертності [25, р. 110]. Показовим, на нашу думку, тут є тенденція сучасних поетів, як-от Рембо, що, як відзначає Тодоров, обирає преривчастість, «...щоб краще заперечувати реальний світ» [12, сс. 58-59].

На нашу думку, не буде перебільшенням порівняти це тлумачення з гайдеггерівським визначенням автентичного способу існування *Dasein*, тобто такого, що розуміє свою принципову покинутість у світі, скінченність. Якщо зберегти цю паралель, то символ (у його беньямінівській інтерпретації), ми вважаємо, буде цілком відповідати не-автентичному способу існування *Dasein*, який як раз уникає думок про власну смертність, зводячи для себе штучну опору.

Вважаємо, що цю тезу яскраво доводить висвітлене дослідником Б. Кованом у Беньяміна усвідомлення «занадто людської» схильності забувати минуле і, таким чином, відвертатися від істини про себе, яке і знаходить «втіху» у символі, що, як підкреслює Кован, є вільним від усіх

реальних конфліктів, зафіксований на «красі» певного образу, що «...fail to recognize one's own face, the face of history, with all its marks of suffering and incompleteness»⁸ [25, p. 112].

Таке уникнення, як ми проаналізували, не властиве алегорії. Вважаємо, що це опосередковано підкріплюється і беньямінівським її розумінням як вираженням раптового інтуїтивного усвідомлення [25, p. 110], яке, отже, пізніше не «відшліфовується» поставленою наперед метою вбачати єдність там, де панують «завори» – що, згідно з Беньяміном, властиве символу. Утім, попередньо слід бути обережними, і не прирівнювати таке раптове інтуїтивне усвідомлення раптовому усвідомленню істини, яке, наприклад, ми знаходимо у М. Мамардашвілі, який для такого миттєвого усвідомлення застосовує термін «синтаксису блискавки» [13], який, за іронією, був впроваджений поетом, Сен-Жон Персом.

На противагу такому уявленню, Беньямін залишається, на нашу думку, більш скептичним, оскільки наголошує на тому, що саме через непізнаваність істини і народжується алегорія: «Allegory could not exist if truth were accessible: as a mode of expression it arises in perpetual response to the human condition of being exiled from the truth that it would embrace»⁹ [25, p. 114].

Вважаємо, що це ж увиразнює певним чином «саморефлексивна» здатність алегорії, яка проявляється у створених нею образах, що висвітлюють існування-за-відсутністю істини, у якому змушена перебувати людина – наприклад, у міфах про походження падіння, розриву чи вигнання, які наводить у приклад Кован [25, p. 114]. Тобто в даному випадку ми припускаємо, що такі міфи ґрунтовані на алегоричному мисленні.

⁸ «...не може впізнати власне обличчя, обличчя історії, з усіма її ознаками страждання та неповноти».

⁹ «Алегорія не могла б існувати, як би істина була доступною: як спосіб вираження, вона виникає у постійній відповіді на людський стан вигнання з істини, яку він хотів би охопити».

Останнє словосполучення підводить нас до ще одного ґрунтовного визначення алегорії, яке, як нам видається, доводить її екзистенціальне осмислення мислителем. Вона є більше, ніж зовнішня форма вираження; це також, – підкреслює Б. Кован, – інтуїція, сам внутрішній досвід: “In Benjamin's analysis, allegory is pre-eminently a kind of experience”¹⁰ [25, p. 110]. Термін «досвід» лунатиме у беньямінівському визначенні алегорії ще не раз, і це відкриває перед нами глибшу ідею, яка полягає у спростуванні Беньяміном дуалізму досвіду і його вираження, що проголошує: досвід завжди вже даний у знаках, відповідно, як підкреслює Кован, розум, стикаючись з реальністю, вже пише – навіть у «нульовій точці» цієї зустрічі [25, p. 112].

Кован, на нашу думку, вдало це формулює, коли окреслює алегорію фокусною точкою для спостереження за речами [25, p. 112]. Беньямін активно звертається до таких понять, як: «алегоричний спосіб бачення», «спосіб розглядати речі», «алегоричне ставлення», «алегоричний намір», «алегоричне сприйняття» [25, p. 112], які, ми вважаємо, разом нівелюють межі алегорії як виключно художнього прийому.

Отож Беньямін доводить недоречність розрізнення досвіду і його вираження. Алегорія, що, як ми визначили, безпосередньо торкається проблем буття за Беньяміном, відкидає і інше традиційне уявлення, а саме – розуміння самого «вираження» як висловлення певної внутрішньої переповненості. Як ми пам'ятаємо, алегорія, на думку Беньяміна, «промовляє» те, що замовчує символ, тобто вказує на принципову розірваність світу, відповідно нездатність його досягнути. Утім, вираження цього як раз не передбачає «переповненості», оскільки має на меті її заперечити: «But what is internal in this case is not an overflowing fullness, but a

¹⁰ «У аналізі Беньяміна алегорія – це, перш за все, різновид переживання».

recognition of the lack of this fullness in the world – and hence in experience» ¹¹ [25, p. 112].

Разом із цим помилково буде вважати, що раз алегорія піддає сумніву цілісність зображеного символом світу, то разом із цим піддає сумніву будь-яку істину. Насправді, як пише Кован, Беньямін саме тому і перестає бути виключно деконструктивістом, але стає водночас і онтологом, оскільки, пишучи про алегорію, вбачає у ній більше ніж просто техніку, «константу проти історичної змінної», яка опосередковано, через натяки, вказує на істину. Ми неодноразово до цього торкалися даного питання, проте вважаємо, що тепер слід окремо розглянути цей аспект поезії і дослідити, як екзистенціальна аналітика обґрунтовує її зв'язок з виявленням істини.

І.3 Поезія як «танець», який привідкриває істину: беньянімівське розуміння алегорії

Як зауважує дослідник В. Грін, за Платоном, займатися лише світом відчуттів – означає закривати себе від єдиного регіону, де може бути знайдена істина. Отже, поет, який намагається передати істину лише за допомогою чуттєвих образів, піддається обману. Проте, як ми з'ясували попередньо, чуттєві образи у поезії набувають додаткових, метафізичних значень – особливо тоді, коли поетом усвідомлюється втрата чуттєвості поняття внаслідок його абстракції, якщо згадувати роздуми О. Потебні. Грін так само підкреслює, що конкретні образи можуть «привідкрити» істину читачеві [36, p. 71], відповідно для поета є суттєвим їхній підбір, аби «...читач або слухач були нагадені через конкретні деталі про універсальні поняття». [36, p. 28].

Тоді все, що ми досі аналізували, складається у цілісну картину: певним чином уважніший підбір слів, який ще Йогансен виокремлював відмінністю поезії від прози, постає водночас і обов'язком поета, який прагне передати

¹¹ «Що є внутрішнім у цьому випадку – це не переповненість, а визнання нестачі цієї переповненості в світі – а отже, і в досвіді».

істину, і неминучим наслідком, оскільки обмеженість розміру поетичного висловлювання, на відміну від прозового, на нашу думку, безпосередньо спонукає автора до цього.

З огляду на сказане, ми можемо почути відлуння платонівського уявлення про шлях до істини «манівцями» – і не помилились, адже, зокрема, Беньямін, спирається на трансцендентне розуміння істини першим, як зазначає Кован, алегористом в історії – Платоном [25, р. 113]. Ще виразніше на це вказує беньянімівське осмислення алегорії як методу, «обхідного шляху», «відхилення», утім поняття методу тут взяте не у його емпіричному розумінні, на чому наголошує окремо і сам Беньямін, пишучи: «For knowledge, method is a way of acquiring its object <...> for truth, [method] is self-representation, and is therefore immanent in it as form» ¹² [25, р. 115]. Через це складно не погодитись із висновком Кована про те, що Беньямін збігається з Г.-Г. Гадамером, який стверджує: істина – це саме те, що завжди уникає методу [25, р. 114-115].

Показовим у рамках цього є, на нашу думку, розмежування, що проводить Беньямін між Erkenntnis, фактичним знанням, та Wahrheit, істиною. Якщо першим, зазначає Кован, можна володіти і його представляти, то істина «вислизає» з цих можливостей, адже не складається зі змісту, яким можна володіти, як влучно відзначає Кован, «після розщеплення лінгвістичної форми» [25, р. 114]. Натомість для Беньяміна істина розглядається принципово невловимою, вона, – він підкреслює, – «...is bodied forth in the dance of represented ideas» ¹³[25, р. 114].

Так, яскравим прикладом для Беньяміна, як підкреслює Кован, є філософське письмо, істина якого не перебуває безпосередньо в абстрактних поняттях чи вмісті філософських текстів, але насамперед втілюється через їхню форму. Якою є ця форма? – Фрагментарна, з відсутньою завершеністю,

¹² «Для знання метод є способом здобуття його об'єкта <...> для істини [метод] є саморепрезентацією, і тому він іманентний йому як форма».

¹³ «...втілюється в танці представлених ідей».

що, на думку Беньяміна, і стає алегорією істини. З цієї позиції філософія перестає бути логічною, впорядкованою системою, а постає як літературний жанр, де форма письма виконує роль алегоричного представлення.

Даний принцип, на нашу думку, може проілюструвати більш «приземлений» приклад, покадрової анімації, за окремим малюнком якої ще не вгадується дія – натомість сукупність кадрів творить динаміку. Так само вважаємо, що, застосувавши це бачення до поезії, виявляємо, що в ній істина розкривається за активної взаємодії – підібраних поетом понять, поета і читача, що вкотре спонукає нас розглядати поезію не як статичний текст, а як стан і процес – живий діалог, особливий різновид досвіду, або, як пише Беньямін, діяльність: «*The activity of representation is the dwelling-place of truth, the only “place” where truth is truly present*»¹⁴ [25, p. 114].

З огляду на це можемо виокремити два істотні фактори, за яких істина здатна втілитись у поезії: діалогічність – між текстом і коментарем, а також перформативність, за якої сам акт тлумачення стає частиною істини. На нашу думку, буде у такому разі доречним приділити більшу увагу цим аспектам окремо, і дослідити їхню роль у поезії, звернувшись до розмислів Г.-Г. Гадамера.

I.4 Істина як живий процес тлумачення: інтерпретаційний акт за Гадамером

Як звертає увагу дослідник А. Верчінський, Гадамер розробляє поняття герменевтичної істини, яка, за словами Джона Капуто, парадоксальним чином стверджує те, що істини немає, «...немає жодного вищого імені, яке утримує речі в полоні» [76, p. 3]. Складно не погодитись із тим, що це безпосередньо відповідає постмодерністській вірі в те, що істина завжди контекстуальна через багатоманіття інтерпретацій. У такий спосіб, герменевтична істина невіддільна від інтерпретаційного процесу і, отже, не є «об'єктивною». Це висвітлює простір, що виходить за межі науки, адже, як

¹⁴ «Діяльність репрезентації є місцем проживання істини, єдиним «місцем», де істина справді присутня».

зазначає Верчінський, такі форми досвіду, як філософія та мистецтво, є тими формами, «...в яких комунікується істина, що не може бути перевірена методологічними засобами, притаманними науці» [76, р. 4].

Разом із цим процес інтерпретації, за Гадамером, не є «одностороннім» актом у тому сенсі, що передбачає діалог читача з автором.

Знаходимо вкрай показовим, що Гадамер певним чином долає суб'єкт-об'єктну дихотомію, розробляючи дані ідеї: як зазначає Верчінський, за Гадамером, «...розуміння ніколи не є суб'єктивним відношенням до даного "об'єкта", а до історії його впливу; іншими словами, розуміння належить до сутності того, що розуміється» [76, р. 6]. Інакше кажучи, внесок читача стає «каталізатором» для розуміння того, що він інтерпретує – як це ясно висловлює К. Докхорн, інтерпретатор переданого тексту завжди повинен залучати свої власні уявлення, якщо він бажає «дозволити тексту говорити». «Інакше, – пише Докхорн, – “конкретизація самого значення” не може відбутися» [28, р. 174].

Можна сказати, що інтерпретація у такому разі передбачає «перетин» двох історичних свідомостей. Ми сформулювали це саме так, утім, сам Гадамер застосовує термін «злиття горизонтів» (Fusion of Horizons): горизонту тексту (світогляду автора, історичного контексту твору) і горизонту читача, що охоплює його власний досвід, упередження, так само породжені специфікою історичних рамок, за яких той існує [76, р. 5]. На нашу думку, це увиразнюється роздумами Ц. Тодорова, згідно з яким не тільки історичні, утім, вужче – ідеологічні умови написання твору визначають самі можливості його художнього вираження, утворюючи окремі жанри: «Невипадково епічна поема можлива в одну епоху, роман в іншу <...> кожен із зазначених виборів залежить від ідеологічних рамок, у яких він здійснюється [13, с. 30]. Згідно з Гадамером, розуміння у цьому випадку передбачатиме «подолання» одразу двох шарів – історичного та ідеологічного, – це, на його думку, як підкреслює Верчінський, і слугуватиме умовою народження істини [76, р. 4].

Важливо наголосити на тому, що акт інтерпретації, за Гадамером, завжди здійснюється через подолання: навіть коли не іде мова про історичні бар'єри, між фігурою автора і читача, авжеж, все ще зберігається певна відстань – саме орієнтація на новий досвід з боку другого, за Гадамером, і лежить в основі істини досвіду [76, р. 6]. Як нам видається доречним узагальнити за такого тлумачення: істина здійснюється всупереч, оскільки передбачає зусилля, готовність і відкритість з боку людини вступити в діалог у якому, як Гадамер вдало підкреслює, їй, можливо, заздалегідь прийдеться прийняти те, що її співрозмовник має рацію.

Верчінський, на нашу думку, акцентує на цьому ж аспекті, коли пише про те, що, згідно з Гадамером, «...застосування розуміння є подією, яка не тільки додає нові уявлення про те, як ми сприймаємо себе і світ навколо нас, але й змінює наш розум» [76, р. 7]. Знаходимо цінним для нашого дослідження те, що Гадамер, як звертає увагу Верчінський, вбачає особливо сильний вплив, що його чинить мистецька з поетичною мовами на людину: «Показуючи себе таким, яким воно є, витвір мистецтва захоплює нас і закликає змінити наше життя» [76, р. 13].

Вважаємо, що це тим паче «зчитується» у більш фундаментальному гадамерівському визначенні герменевтичної філософії, яка, згідно з ним, «...не розуміє себе як «абсолютну» позицію, а як шлях досвіду. Її скромність полягає в тому, що для неї немає вищого принципу, ніж це: бути відкритим до розмови» [76, р. 8].

На нашу думку, у цьому місці можна наважитись сформулювати ідею про те, що істина, оскільки не перебуває в межах нашої «комфортної зони» – завжди передбачає певне потрясіння через вихід з неї. У такому разі доволі релевантно згадати, що й алегорія, – і, ширше, поетичні образи – через свою насиченість вражають нас, і в окремих випадках так само шокують. Прикладом, що це ілюструє, вважаємо порівняння Бодлером, які поєднували «піднесені» та «низькі» слова й образи, які зазвичай були так жорстко розділені в літературі його часу. У такий спосіб, вони ставали мовним

засобом, «в якому алегорія з'являється раптово і без попередньої підготовки», пише Б. Кован [25, р. 120].

Проілюстрований приклад схиляє нас до думки про те, що поет може мати потребу у пошуці таких яскраво-збентежуючих нас образів, адже саме тоді з'являється можливість того, що читач чи слухач, ними «зачеплений», наважиться вступити у діалог.

Аналізуючи акт інтерпретації, як його обґрунтовує Гадамер, Верчінський неодноразово висвітлює паралелі з гайдеггерівськими міркуваннями, що ми знаходимо цілком зрозумілим – адже попри власні доповнення, Гадамер багато в чому відштовхується від онтологічного осмислення мови як такої Гайдеггером. Так, окрім фігури інтерпретатора і тексту, у своїй філософській герменевтиці Гадамер відводить важливе місце *невидимому існуванню, придушеному текстом*, виявлення якого і передбачає акт розуміння [76, р. 9].

На нашу думку, це, безсумнівно, суголосне сформульованій Гайдеггером події істини як розкриття, виведення з кола прихованості. Те ж підкреслює й Верчінський, коли зауважує, що інтерпретація – «Це безкінечна взаємодія між закриттям і відкриттям» [76, рр. 12-13], що – і це тим паче актуально для Гайдеггера, – «...заснована не на домінуванні, а на добрій волі, яка прагне зрозуміти іншого» [76, р. 14].

Звернувши увагу на тло, що, за Гадамером, уможливорює значення, ми виявимо ще одну паралель гайдеггерівській думці: адже цим тлом слугує наша кінцевість як історичних істот, що іншим чином висловлює Гадамер, коли застосовує поняття *Wirkungsgeschichte* (історично-дієвого впливу). Разом із цим, за умови специфічності нашого буття, – що, як підкреслює Верчінський, виявляється навіть у різноманітті мов, – «...відкривається безмежний діалог у напрямку до істини, якою ми є» [76, р. 9]. Ба більше – згідно з Гадамером, горизонт, спричинений нашою кінцевістю та неповнотою, лише посилює зв'язок із досвідом правди. Зокрема, Верчінський пише про те, що герменевтичне розуміння людського буття, за Гадамером, стосується не

тільки окремих аспектів життя – натомість це, скоріше, спроба зрозуміти людське буття в його складності та тотальності, «...не втрачаючи при цьому перспективи суттєвої фрагментарності та неповноти будь-якого людського усвідомлення та пізнання» [76, р. 13].

З огляду на це вважаємо справедливим підсумувати, що усвідомлена нами власна принципова обмеженість і підштовхує до спроби її позбутись. На нашу думку, це і має на увазі дослідник К. Докхорн, коли, аналізуючи гадамерівську концепцію «злиття горизонтів», зауважує, що ніколи не можна дійти до чогось більшого, ніж «постійно розширювана перспектива світу». У такий спосіб, – підкреслює дослідник, – «...лінгвістичні обмеження нашого світового досвіду не становлять обмеження в сенсі реального обмеження, а радше стимул для входження в чужомовні світи» [28, р. 176].

Вважаємо, що це перегукується з гайдеггерівською концепцією буття-до-смерті, що передбачає спосіб існування за постійного усвідомлення власної кінцевості, що, за Гайдеггером, стає однією з ключових умов відкриття істини. Із цим, на нашу думку, цілком резонує висновок Верчінського стосовно гадамерівського осмислення акту розуміння: «У грі приховування та розкриття істина мистецтва постає як подія сенсу, що відбувається у процесі її сприйняття. Вона захоплює людину і постає як виклик охопити саму істину» [76, рр. 12-13].

Не можемо і тут оминати беньянінівського розуміння природи алегорії, адже, як пам'ятаємо, та за Беньяміном натякає на істину через образи розпаду. Як яскраво на цьому наголошує дослідник Б. Кован, процес становлення значущим є процесом виснаження, зношування, руйнування, що є природний процес розпаду. Оскільки, – зазначає він, – природа завжди була підвладна смерті, вона є алегоричною: «Природа стає значущою лише через втручання смерті» [25, р. 117]. За Беньяміном, це ілюструє череп, що так часто з'являється в барокових емблемах – утім, значущості він набуває саме через зв'язок з іншим елементом, що його «уконтрастнює» – наприклад, через споглядання його меланхолійним персонажем – наприклад, таким, як Гамлет.

Як пише Кован, його меланхолія втілює той нав'язливий стан бароко, «...в якому всі об'єкти сяють значенням, яке не є їхнім власним, а відбивається від обличчя смерті» [25, р. 117].

Вважаємо, що розглянутий взаємозв'язок, який наділяє образ значущістю, увиразнює досліджуваний нами аспект діалогічності, покладений Гадамером в основу інтерпретаційного акту. Насправді, сам Гадамер, як нам видається, застосовує практично ідентичний термін бен'янімівській «значущості» коли, як в окремому місці зазначає Верчінський, пише, що розмова відображає структуру фактичного життєвого досвіду; «...це подія, в якій відбувається здійснення *значення*» [76, р. 11]. У такий спосіб, Гадамер, як і Бен'ямін, наголошує на процесуальній природі істини, тим відмовляючись від погляду на неї як на статичний об'єкт, але як форму.

Таким чином, Гадамер радикально переосмислює саму природу істини, відмовившись від неї як епістемологічної концепції, як підкреслює Верчінський [76, р. 14]. Яскравим підсумком слугують і слова самого Гадамера: «У розумінні ми втягнуті в процес істини і приходимо, так би мовити, занадто пізно, якщо хочемо знати, у що нам слід вірити [76, р. 14]. Таким чином, істина, згідно з Гадамером, не може бути «знайдена» у творі читачем або слухачем у класичному розумінні, і це спричинено двома речами. По-перше, істина, за Гадамером, не складається зі змісту, що може бути зафіксований і відповідно «здоланий» як об'єкт суб'єктом – ми побачили, що Гадамер нівелює суб'єкт-об'єктні відносини в рамках своєї герменевтичної філософії. По-друге, істина, згідно з Гадамером, не може бути «знайдена» за акту інтерпретації, оскільки сам інтерпретатор бере не менш активну участь у її розробленні за автора. У такий спосіб, саме ці особливості розуміння Гадамером істини і вказують нам на її глибоку діалогічність і перформативність.

Ми б хотіли завершити ці розмисли іншою цитатою Гадамера про те, що у зв'язку з процесуальною природою герменевтичної істини та

тимчасовістю і кінцевістю людського буття, немає і не може бути жодної фінальної або абсолютної правди – «...[truth] does not have the final word, because there will be no final word; understanding is a never-ending process»¹⁵ [76, p. 14].

Неодноразово ми вже висвітлювали гайдеггерівське розуміння істини, – щоправда, тільки опосередковано – оскільки воно перегукувалось із ідеями вже розглянутих мислителів. Наразі ж вважаємо необхідним дослідити його не лише у якості паралелі, але як самостійного погляду, приділивши виняткову увагу тому, чим осмислення істини Гайдеггером є революційним: які саме зв'язки з традиційним її баченням він руйнує, і яку роль у цьому відіграють міркування щодо поезії.

I.5 Мистецтво як розкриття істини: онтологічна перспектива Гайдеггера

Насамперед слід сказати, що концепція істини розкривається Гайдеггером наприкінці першого розділу його ключової праці – «Буття та час», яка, як зазначає дослідник Б. Вотерс, формує відправну точку для критики традиційного філософського уявлення щодо неї.

Проте чіткіші обриси природи істини Гайдеггер надає у праці, що з'являється пізніше – «Про сутність істини», де він спростовує уявлення про те, що істина вже існує готовою у світі. Натомість Гайдеггер розробляє вже згадану концепцію розкриття, виявлення (*ἀλήθεια*) [43, p. 27] як процесу, за якого істина радше *відбувається*. Це, як зазначає Вотерс, логічно впливає з відкриття Гайдеггером певної «епістемологічної прірви», яку дослідник формулює як «первісне та нетематичне розкриття світу», що уможливлює розкриття будь-якого тематичного знання про присутність об'єктів у ньому [43, p. 27].

Прояснити цю послідовність нам дозволить нерозривно пов'язане із цим переконання Гайдеггера у, як відзначає Вотерс, неспроможності ідеї того,

¹⁵ «...[істина] не має остаточного слова, оскільки не буде остаточного слова; розуміння є безкінечним процесом».

що окремі науки є результатом фрагментування фундаментальної науки на її різні відгалуження – відповідно вони можуть бути об'єднані, склавши єдине фундаментальне ἐπιστήμη (знання) – тобто метафізику, філософію як царицю всіх наук. Натомість Гайдеггер, пише Вотерс, здійснює фундаментальний поворот, і цим поворотом стає перехід від епістеме до техне [74].

У такий спосіб, уже згаданий процес виявлення, ἀλήθεια, передусь будь-якому «знанню» як умова його можливості; слугує способом, «...in which entities within the world are disclosed not to theoretical sight, but to our basic activities of doing, handling, making and manipulating» ¹⁶ [74, p. 27]. Таким чином, тематичне та нетематичне знання співвідноситься так само, як і епістеме та техне.

Як наголошує Б. Вотерс, згідно з Гайдеггером, «...місцем істини є не твердження, а радше часовий, живий акт розкриття, який конститує наше Буття-у-світі» [74, p. 27]. Це, безсумнівно, вступає у конфлікт з попереднім уявленням про істину як об'єктивного відображення речей, як зазначає Вотерс [74, p. 28], саме тому вважаємо, що дана теза резонує як із беньянімівською, так і гадамерівською думкою, адже так само відмовляється від погляду на істину як зміст, «холодно» існуючий у світі в очікуванні бути збагненим людиною.

Згідно з Гайдеггером, – зазначає Вотерс, – вид взаємодії, що є для нас первинним, полягає не в «голому» чуттєвому пізнанні, а радше тому виді взаємодії, який *маніпулює* (у сенсі скеровує) речами та використовує їх. На думку Гайдеггера, це яскраво відображає поняття «речей» у греків, *πράγματα*, що перекладається як «те, з чим людина має справу у своїх взаємодіях» [74, p. 28]. Визначене через термін «взаємодії», слово «річ», як показує Гайдеггер, висвітлює, що за такого виду розкриття вона «зникає» з нашого поля зору, оскільки зсуває фокус на діяльність, якою та «поглинається». Інакше кажучи, річ стає інструментом, знаряддям: «...коли щось використовується, наша

¹⁶ «...у який сутності у світі розкриваються не перед теоретичним поглядом, а в наших базових практиках діяння, поводження, виготовлення та маніпулювання».

турбота підпорядковується “для того, щоб”, що є конститутивним для обладнання, яке ми використовуємо в даний момент» [74, р. 28].

Саме тому тоді, коли таке обладнання раптово ламається, перестаючи виконувати свою «функцію», воно, зазначає Вотерс, стає для нас об’єктивною присутністю – оскільки зникає окрема риса, через яку ми ще нещодавно визначали предмет, він «виринає» для нас у всій його цілісності, «у своїй нав’язливості та впертості», як вдало акцентує Вотерс [74, pp. 60-61]. Наявність цього зламу у сприйнятті речі наштовхує Гайдеггера, за словами Х. Єгера, на думку про те, що кожне з наявних її визначень – хоч і логічно узгоджене – спирається на якусь одну її функцію, у такий спосіб розглядаючи її однобічно [74, р. 59].

Правильне, – пише Єгер, – за Гайдеггером, може бути судженням, визначенням, проте істина не повністю охоплюється поняттям правильності, адже вона «...є одкровенням буття, тобто того, чим насправді є існуюча реальність» [46, р. 59]. У свою чергу мистецтво, на думку Гайдеггера, дозволяє нам вийти за межі суто інструментального осмислення речей.

Прикладом, що «уконтрастнює» два способи розкриття речі, стає опис Гайдеггером пари селянських черевиків, намальованих Ван Гогом. Практичний погляд надасть нам знання щодо їхньої форми та матеріалу – утім, зупинившись на ньому, ми, як підкреслює Єгер, перебуватимемо в царині нашого визначення речі як синтезу матерії та форми [46, р. 60], що слугуватиме лише частковим знанням про неї. Наближення ж до істини, наголошує Єгер, вимагає від нас відмовитись від бажання давати визначення на користь запитування про те, *для чого потрібне* взуття – і піти навіть далі, адже Гайдеггер, розглядаючи видатну картину митця, реконструює подробиці цілого життя, якому ті черевики належать:

«Груба, важка міцність взуття зібрала в собі чіпку стійкість повільної ходи широкими та рівними борознами поля, що проноситься сильним вітром <...> Ця пара взуття відлунює таємним покликом землі, її тихою віддачею дозріваючого зерна та її незрозумілою відмовою в пустельній голоті

зимового поля. Це взуття пронизане німою турботою про дарування хліба насущного, мовчазною радістю перемоги над злиднями» [46, р. 60].

На нашу думку, до вивільнення речі з-під влади «тематичного» способу розкриття у проаналізованому випадку спонукає і сама композиція: адже зображені черевики на картині Ван Гога вкраплені у порожній простір, що підштовхує нас вийти за межі їхнього сприйняття як *речі для чогось*, тому ми, не задовольняючись такою «короткою» перспективою, наважуємось на пошук нових сенсів, її розширюючи – і тоді, відкриваючи справжню сутність речей, ми відкриваємо і істину, підкреслює Єгер [46, р. 61]. Найбільш яскраво, на нашу думку, це переконання відображають наступні гайдеггерівські слова: «...truth, <...> can happen as, or even must happen as, art» [74, р. 93]. А оскільки Гайдеггер, як ми пам'ятаємо, розуміє істину в сенсі грецького *aletheia*, неприхованості існуючої реальності, тобто її буття, із цього випливає те, що, розкриваючи справжню природу або фактичне буття речей або, загалом кажучи, існуючої реальності, мистецтво встановлює істину за допомогою твору мистецтва, і істина тут розуміється як щось, що відбувається, що має місце. Це підкреслює Єгер: «Істина – це подія в буквальному сенсі цього слова» [46, р. 61].

На нашу думку, це з абсолютною очевидністю увиразнює схожість поглядів Беньяміна і Гайдеггера на процесуальну природу істини. Проте не менш важливим наслідком цього стає те, що обидва – як Гайдеггер, так і Беньямін, – таким чином відкидають вікову концепцію мистецтва, що вбачала у ньому наслідування та відображення реальності – і разом із нею ідею про те, що його істина полягає в тому, що зображені речі разом із тим зображують їхню сутність, додає Єгер [46, р. 61]. Адже і справді – якщо істина не має фіксованого змісту, а вимагає від нас щоразу зусиль, розкриваючись лише в процесі її активного пошуку, то зведення мистецтва до простого відображення речей нагадуватиме нам радше, як ми вважаємо, платонівську тінь, яка не може слугувати натяком на їхнє справжнє буття.

Застосувавши гайдеггерівську «оптику», вдивляючись у природу речей, як зауважує Єгер, «Ми зробили обхідний шлях і зайшли в глухий кут. Але цей обхідний шлях не був марним» [46, р. 61], оскільки конкретний твір мистецтва, – пояснює Єгер, – відображаючи річ, не наближає нас до відповіді на питання про те, що робить її річчю, натомість навчає нас того, що твір мистецтва висуває на перший план справжню природу або буття існуючої реальності, розкриває не лише, як відзначає Єгер, щось *істинне*, але саму істину [46, р. 67]; зводить світ.

Аби збагнути усю радикальність цієї інтерпретації, що підносить мистецтво над будь-яким іншим різновидом людської діяльності через його здатність відкривати істину, нам слід обмовитись, що *світ*, за Гайдеггером, як зазначає Єгер, є цариною, що виходить за межі зовнішньої реальності, тобто не позначає лише просту сукупність усіх об'єктів – натомість ми б сказали, що він охоплює усю можливу сукупність їхніх значень; є умовою, чи то мережею, за якої об'єкти їх набувають. На нашу думку, вкрай влучно дане поняття формулює Єгер, визначаючи його «тканиною відносин» [46, р. 62].

Утім, зрозуміло, що митець не «проживає» у *світі* – він прагне «вирватись» у нього із зовнішньої реальності, трансцендувати себе, як зазначає Єгер, у напрямку своїх можливостей, і це, – він наголошує, – неминуче «...трансцендує речі, що існують навколо [людини], в напрямку їхнього буття, щоб вони відкрили їй те, чим вони є» [46, р. 62]. Вважаємо, що тут якнайактуальніше згадати платонівське «бачення крізь».

Так, вже нами розглянута картина Ван Гога, виокремлюючи конкретний об'єкт зовнішньої реальності, черевики, насправді відкриває перед нами, як пише Єгер, цілий світ, «...проливає світло на єдине ціле існуючої реальності» [46, р. 67].

На нашу думку, це виявляє у певному сенсі трагічну сутність мистецтва через його приреченість на постійну боротьбу, проте саме на «перехресті» розглянутих трансценденцій – людини у бік її можливостей і оточуючих її речей у бік їхнього буття, – ми, як підкреслює Р. Сталберг, «...вийшовши за

межі класичного, абстрактного пояснення природи речей <...> можемо дозволити речі самотньо стояти самій по собі, “спираючись на саму себе у своїй буттєвості” [66, р. 259].

Так, можемо це прослідкувати на прикладі матеріалу: його значення при виробництві інструменту, де він «зникає у своїй корисності», буде значно розширене твором мистецтва, де, підкреслює Єгер, буде розкрита справжня природа матеріалу – розкрита, проте парадоксальним чином як загадкова, самозанурена, прихована. Ми вважаємо винятково унікальними на тлі цих ідей слова поета Федеріко Гарсія Лорка, який свого часу сказав: «Everything has its own mystery, and poetry is the mystery in everything»¹⁷ [53].

Із цим, на нашу думку, перегукується сформульована Гайдеггером концепція *Землі* як того виміру буття, що принципово не може нами бути розрахований, а, отже, і вичерпаний.

Проаналізуймо це за допомогою наступного прикладу Єгера: «Камінь у храмі виявляє свою масивність і несучу силу, фарба на полотні – своє сяйво, слово у вірші – свою глибину» [46, р. 64]. Утім, який би науковий метод дослідження цих явищ ми не застосували, кожен із них, зрештою, зведе їх до «сухих» даних і тим самим лише віддалить нас від більш безпосереднього їх розуміння. Тому Гайдеггер і наголошує, як відзначає Єгер, на тому, що у творі мистецтва «все існуюче стає більш *істинно існуючим*»: «Ми можемо розбити скелю і зважити її масу, але вона залишиться замкненою в собі. Ми можемо заломлювати світло і вимірювати хвилі кольорів. У науковому аналізі кольори зникнуть. *Колір призначений для того, щоб сяяти, і більше нічого*» [46, р. 64].

Саме це «*більше нічого*» залишає нас у глухому куті, якщо ми і досі сподівались раціоналізувати таке ледве вловиме явище, як мистецтво. Цілком тому вважаємо виправданим, що і сам Гайдеггер, за словами Р. Сталберга, зневажає формальну логіку, віддаючи перевагу власній інтуїції: «...для нього логічне мислення може часом перешкоджати або гальмувати пошук “того,

¹⁷ «Усе має свою власну таємницю, і поезія є таємницею в усьому».

що є”, тоді як нелогічне <...> міркування часто може краще розкрити істину» [68, р. 258].

Не в останню чергу, як ми вважаємо, це викликано тим, що саме мистецтво «вступає» з нами у діалог спершу дивуючи нас – і мова не тільки про подив, спричинений конкретними рішеннями митця, але про фундаментальний подив від, як пише Єгер, самого факту існування твору мистецтва. Адже його незастосовність як практичного інструменту, якщо ми обмежимося такою утилітарною перспективою бачення речей, жодним чином не може прояснити нам причини його існування. Єгер, на нашу думку, влучно підсумовує унікальність твору мистецтва як явища, коли пише: «Воно не має іншої мети, окрім як бути про існування, тобто про те, що він був створений. Той факт, що існує така річ, як твір мистецтва, аж ніяк не є samozрозумілим. Навпаки, це надзвичайна подія» [46, р. 67]. Тому ми погоджуємось, що як тільки чудо творення «торкається» нас, воно тим самим відвертає нас від звичного погляду на речі: «Твір мистецтва переносить нас у нову сферу, яка раптово відкривається, <...> так що ми <...> піддаємося затриманню в істині, яка відбувається» [46, р. 67].

І в цьому місці ми виявляємо важливу деталь, що ріднить гадамерівську думку із гайдеггерівською, адже істина твору мистецтва, згідно з Гайдеггером, не існує окремо від читача чи глядача, але виявляється ними. Цей же акцент робить і Єгер, коли зазначає, що твір мистецтва стає подією саме тому, що людина, занурюючись у нього, віднаходить у ньому істину, у якій, як тільки вона її розкрила, затримується [46, р. 67].

З огляду на це стає зрозумілим, чому Гайдеггер позначає спостерігача охоронцем твору мистецтва – адже саме його зусилля трансцендують об’єкт, звільняючи від повсякденного тлумачення, що ототожнювало би його з низкою інших оточуючих нас об’єктів. Вважаємо вдалим формулювання Єгера, коли він пише, що твір мистецтва потребує людської реакції на факт свого існування [46, р. 67]. На нашу думку, це, безсумнівно, резонує з гадамерівською концепцією діалогічності акту тлумачення. Адже відсутність

універсальної істини твору, втіленої, як це часто можна почути, у фігурі автора, щоразу вимагає індивідуального бачення, наче чинячи супротив – хоча б через відсутність цієї готової відповіді, але разом із тим залишаючись відкритою для її обґрунтування. Вважаємо, що Єгер увиразнює проведену нами паралель між гадамерівським і гайдеггерівським розумінням істини, коли відзначає, що «Для того, щоб твір мистецтва функціонував як твір мистецтва, ми повинні враховувати як творчого митця, який надає структуру істині, так і охоронців твору мистецтва, які зберігають істину у свій спосіб» [46, р. 67].

Ми, отже, цілком прояснили, у чому радикально іншим постає осмислення істини Гайдеггером у співвідношенні до попередньої філософської традиції, яка переважно вбачала у ній статичний зміст, що наявний у світі «об'єктивно». Гайдеггер натомість звернув нашу увагу на істину як на процес, через що бенянімівські та гадамерівські розмисли видаються нам як такі, що наслідують цю ж саму логіку. Проте все ще не було висвітлено інше поставлене нами на початку питання: яку роль у такому докорінно новому обґрунтуванні поняття істини відіграє поезія?

Думки Б. Вотерса проливають світло на це: так само, як метафізика Аристотеля прагне не просто будь-яких теоретичних знань, а найвищих і найвільніших від усіх теоретичних знань, Гайдеггер – і це для нас надважливо – прагне найвищої форми техне.

Підсумки цих пошуків не можуть не вразити нас, адже, хоч під це поняття підпадають всі мистецтва та ремесла – від обробки дерева та будівництва до образотворчих мистецтв, як підкреслює Вотерс, – Гайдеггер насамперед має на увазі останні, і виняткове місце з-поміж них для нього посідає те мистецтво, «...which the Greeks gave the name of 'bringing-forth' itself: poetry»¹⁸ [74, р. 97].

¹⁸ «...яке греки називали самим “виведенням у присутність” – поезії».

Виведення у присутність, як ми пам'ятаємо, і означає виведення істини, що увиразнюють самі слова Гайдеггера, який стверджує: «сутність поезії – це основа істини» [46, р. 67]. А оскільки істина, – як ми, розглянувши приклад з картиною Ван Гога, зрозуміли – може втілитись у різних видах мистецтва, із цього випливає, що поезія не просто є вищою формою техне, але коріниться у будь-яких його формах взагалі. Гайдеггер, на нашу думку, формулює це ж у ще різкіших онтологічних тонах, пишучи «Поезія є заснуванням, підґрунтям тривалого. Поет є засновником Буття». [74, р. 97].

Більш «приземлено» дослідник Єгер акцентує на цьому, вимальовуючи наступний ланцюг: фундаментальне розкриття істини відбувається у мові → джерелом мови є поезія → все мистецтво є поетичним. Але, безсумнівно, більш переконливо звучать слова самого Гайдеггера у його праці «Der Ursprung des Kunstwerkes»: «Die Sprache selbst ist Dichtung im wesentlichen Sinne. <...> Poesie <...> die ursprünglichste Dichtung im wesentlichen Sinne»¹⁹ [41, р. 62].

Таким чином, як ми побачили, гайдеггерівське розуміння поезії абсолютно «нехтує» вузьким її визначенням, оскільки, підносячи до вищої форми техне, вбачає у ній саму умову привідкриття істини у мистецтві як такому.

Тепер, оглянувши роль поезії у виявленні істини, ми можемо побачити, що думки проаналізованих нами мислителів – Беньяміна, Гадамера і Гайдеггера, – у сукупності переконують нас в одному: істина не є змістом, закладеним у творі автором, що може бути «прямолінійно» переданий, інтелектуально «схоплений». Натомість істина – це процес, який потребує зусиль, безпосередньої участі читача у її реконструюванні. Як у занедбаній будівлі є каркас, але відсутнє його «наповнення», так і істина є скоріше місцем, яке ми «облаштовуємо», і виявляємо через свою присутність у ній. На нашу думку, на той же самий «каркас» вказував і Гайдеггер, коли зазначав,

¹⁹ «Мова сама по собі є поезією в істотному значенні. <...> Поезія <...> це найпервісніший різновид поетичного творення в істотному значенні».

що митець у творі організовує певну структуру, яка допоможе пізніше нам виявити істину.

Протягом нашого аналізу, утім, осторонь залишався важливий момент, який ми, розпочавши з більш побутової паралелі, не розвинули далі. Це стосується того зламу у сприйнятті речей, буттєвість яких ми усвідомлюємо в момент втрати опорної для їхнього визначення функції. Але ж що стосується поезії, яка оперує словом? Згідно з Гайдеггером, воно так само набуває значущості у специфічний і винятковий стан, і ним є мовчання. До нього ми і звернемось пізніше. Тепер же розгляньмо протилежну екзистенціальній думку щодо поезії, звернувшись до логіко-лінгвістичного її трактування.

II. РОЗДІЛ: ЛОГІКО-ЛІНГВІСТИЧНА АНАЛІТИКА ПОЕТИЧНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ.

Надати обриси логіко-лінгвістичній аналітиці поетичного висловлювання ще на початку нам може допомогти дослідниця К. Роветт, що підіймає дотичне до нашого питання, коли прагне дослідити як аналітична філософія взаємодіє з поезією. Ще не занурившись достатньо глибоко в ідеї окремих її представників, ми можемо визначити загальну «температуру»: як пише К. Роветт, згідно з аналітичною думкою, «The poets typically do philosophy in an allusive, even *anti-analytic* way – in a way that involves hinting rather than stating, describing and narrating rather than arguing, picturing rather than stating»²⁰ [62, p. 180]. Закономірним наслідком цього, на нашу думку, і стає те, що, як відзначає К. Роветт, аналітичні мислителі прагнуть перетворити нечіткість на точність, а метафори – на аргументи.

²⁰ «Поети зазвичай займаються філософією в алюзивній, навіть анти-аналітичній манері – в манері, яка передбачає натяки, а не твердження, описи та розповіді, а не аргументи, зображення, а не твердження».

Вже на цьому етапі ми можемо побачити, що поезія визначається негативно – тобто з огляду на ті риси, які протилежні аналітичному підходу. Саме тому логічним буде очікувати однаково критичну точку зору на поезію всередині логіко-лінгвістичної традиції, попри різноманіття філософських концепцій у ній.

Контраст, на нашу думку, допоможе нам у розумінні специфіки аналітичного погляду: для цього візьмемо фігуру Платона, який, відзначає К. Роветт, «...зіставляє образ холодного, відстороненого раціонального підходу з альтернативним образом суб'єктивно залученого, морально усвідомленого, пристрасного підходу, який розглядає об'єкти дослідження зацікавленим поглядом» [62, р. 161]. За Платоном, неможливо досліджувати те, що є добром, «не бачачи його як добро». Якщо ми застосуємо цю «формулу» до розгляду поезії, то, згідно з мислителем, досліджувати її «холоднокровно» означало би, як це вдало формулює К. Роветт, не усвідомлювати, з чим ми маємо справу [62, р. 161].

Цілком тому, на нашу думку, буде справедливим сказати, що, коли в Платона іде мова про *холодний* та *відсторонений* підхід, то вона іде про підхід аналітичний.

З цим погоджується К. Роветт, яка акцентує, що, здається, аналітична філософія прагне до протилежного від цих платонівських цінностей: «Вона віддає перевагу чистому викладу неприкрашених аргументів <...> які не враховують серце та пристрасі» [62, р. 162]. За таких умов набуває значення «неупередженість» спостерігача, що заздалегідь позбавляється чутливості до таких, як вдало відзначає К. Роветт, «відволікаючих факторів», як-от естетичні міркування – цим розвиваючи «поетику власного дискурсу – „поетику“ чистої прози, не захаращену прикрасами, які могли б привернути увагу до інших цінностей, окрім строгості та логічної форми» [62, р. 162].

Нам здається, що розглянуте протиставлення перегукується з ідеєю Р. Веллека, який, прагнучи виявити особливий метод, яким література використовує мову, виокремлює, – як відзначає Тодоров, – три способи її

використання: літературний, побутовий, і науковий. Так, ключовою рисою першого, що відрізняє його від мови науки, за Веллеком, є *конотативність*, що передбачає багатство асоціацій, неоднозначність та непрозорість [12, с. 13].

Беручи це до уваги, нам може здатись, що, обравши об'єктом свого розгляду поетичне висловлювання, аналітична філософія вилучає саме його «серце»: все те, за що до цього «чіплялось» наше око – неоднозначність, алегоричність – словом, ті складові, що змушують нас радикально переосмислити інструментальне розуміння мови – виявилось позбавленим змісту для логіко-лінгвістичного підходу.

Якщо за екзистенціальної аналітики ми неодноразово бачили, як зникає межа між сутністю поезії та філософії, то в цьому ж місці ми спостерігаємо розрив. Дослідниця К. Роветт, вважаємо, на це вказує безпосередньо, пишучи, що існує тенденція «...позбуватись поетичних образів, замінюючи їх переформулюванням мовою прози, *філософії* чи науки» [62, р. 173].

Це яскраво ілюструє думка Дж. Барнса, згідно з яким, стверджує К. Роветт, Емпедокл «фатально зіпсував свою філософію, дозволивши поетичній уяві замінити розумні аргументи» [62, рр. 171-172]. Утім ще більш показовими прикладами вважаємо спроби аналітичних мислителів дослідити філософію тих, хто вдається до поетичної форми.

Так, зокрема, аналітичне декодування «До істини» Парменіда, як і поезії Емпедокла, – пише К. Роветт, – полягає в пошуці передумов, дедукцій, умовиводів шляхом відкидання обіцянок, клятв, свободи дій, рішень, емоцій, ворожнечі, дружби, злочину, покарання, вигнання, життєвих циклів, каяття «...щоб отримати деміфологізовані реконструкції, виміряні коливання, збалансовані фізичні сили, визначені механістичні розвороти» [62, р. 177]. Вичерпно це становище формулює К. Роветт, лаконічно відзначаючи: «They want numbers, regularity, invariable periods»²¹ [62, р. 175].

²¹ «Вони хочуть цифр, регулярності, незмінних періодів».

За такої перспективи цікаво повторно звернутись до слів Сократа у «Федоні» про те, що поети завжди стверджують, що ми не можемо нічого знати точно, – вважаємо, що аналітична традиція як раз тут виступає як така, що прагне довести зворотне.

З огляду на це можемо погодитись із висновком К. Роветт про те, що аналітичні філософи тримають свою любов до поезії окремо, виключаючи її з власного філософського інструментарію [62, р. 165].

У такому разі набуває актуальності питання, яке, зрештою, виглядає риторичним – питання, яке К. Роветт сформулювала наступним чином: чи можна використовувати аналітичний підхід як «універсальний розчинник» чи деякі речі краще не розчиняти таким чином? [62, р. 168].

Попри вже виявлену нами критичну думку аналітичного підходу по відношенню до поезії, ми спробуємо її проаналізувати ґрунтовніше, взявши до уваги опорних фігур логіко-лінгвістичної традиції і виявивши ключові їхні ідеї.

І розпочнемо ми з Аристотеля як представника аналітичної філософії, що уперше «похитує» звичне сприйняття поезії.

II.1 Аристотелівська філософія як злам, що «похитує» «велич» поезії

Попри те, що в попередній частині ми багато посилались на платонівські думки, знаходимо їх доречними і в даному пункті: адже спільним місцем як для Аристотеля, так і Платона, – відзначає К. Роветт, – є переконання, що риторичні прийоми можуть перешкоджати ясній думці [62, р. 165].

Так, зокрема, прочитуємо у діалогах Платона протест проти надмірно риторичних промов, втілений фігурою Сократа, який застерігає від панегірик, що вихваляють неправильні речі або зображують погані речі добрими. Порівнявши таку точку зору з аристотелівською, ми ледве натрапимо на відмінності: як зауважує К. Роветт, «Риторика» Аристотеля містить натяки на те, що «...поетична орнаментация недоречна в текстах, призначених для

передачі інформації або висловлення аргументації без заплутування» [62, pp. 164-165], з тією лише різницею, що Аристотель не вдається до морального обґрунтування такої позиції.

На тлі того, що ми встигли сказати про логіко-лінгвістичний підхід по відношенню до поезії, може здатись, що ця точка зору не відрізняється особливою радикальністю. Утім, та критика, якої ми торкнулись, не була б, на нашу думку, можлива без Аристотеля, оскільки саме він, за словами дослідника К. Докхорна, «...robbed the logical achievement of language of its scientific justification»²² [28, p. 175]. Інакше кажучи, Аристотель позбавив мову права вважатися джерелом логічного мислення, певним чином скинув її «з раю» первісної єдності з істиною. «Симетричним» кроком стало й переміщення ним суттєвої метафоричної здатності мови в підобласть риторики, де, підкреслює Докхорн, «вона ледь існує як художній інструмент, розрізняючи за допомогою граматики, орієнтованої на логіку, реальне значення слів від їх образного значення» [28, p. 175].

У такий спосіб, метафора, – підсумовує Докхорн, – яка спершу складала основу життя мови і формувала її логічну продуктивність, спонтанний і винахідливий пошук подібностей, за допомогою якого можливе впорядкування речей, «...is now pushed to the side and instrumentalized into a rhetorical figure of metaphor»²³ [28, p. 175]. Це своєю чергою породило теорію мови, яка порушила основний зв'язок думки і мовлення, уперше висвітливши протиставлення «реального» проти «фігурального» сенсу слова: «This victory of Attic philosophy produced a sign theory of language, which disturbed the basic union of thinking and speaking»²⁴ [28, p. 175].

Утім, аристотелівське розуміння поезії при його подальшому вивченні може нас здивувати, адже резонуватиме з думкою, характерною для екзистенціальної аналітики. Адже Аристотель, – на це вказує Р. Янал, – дає

²² «...позбавив логічні досягнення мови їх наукового обґрунтування».

²³ «...тепер відсунуто на другий план і інструменталізовано в риторичну фігуру метафори».

²⁴ «Ця перемога аттичної філософії породила знакову теорію мови, яка порушила основний союз мислення і мовлення».

складне визначення поезії, «...яке зосереджується не на формі, а на її об'єкті та функції» [77, р. 500]. Так, Аристотель відкидає наявність віршованого розміру як необхідну рису поезії, що ілюструє його розмежування поета та історика. Дослідник Р. Янал роз'яснює: згідно з Аристотелем, як би твір Геродота був написаний у віршах, він все одно залишився б історією. «Він також протиставляє Гомера (поета) Емпедоклу (фізику), які обидва писали віршами; Аристотель стверджує, що окрім метру, вони не мають нічого спільного, і лише Гомера слід називати поетом» – доповнює Р. Янал [77, р. 500-501], і пізніше ми торкнемось того, що, за Аристотелем, складає цю відмінність.

Наразі ж підкреслимо, що, хоч Аристотель і критикує поезію, слід розуміти межі цієї критики: коли він відносить її художні засоби до сфери риторики, що перешкоджають «ясності» думки, він цим не нівелює її значення. Натомість він вказує на нове її місце, і воно перетинається з тим, яке посідає філософія.

Положення, що це доводить, полягає в тому, що, як зазначає М. Армстронг, згідно з Аристотелем, поезія, як правило, говорить про загальні речі – тобто універсалії, а історія – про конкретні [18, р. 2].

Слід уточнити поняття універсалій: М. Армстронг пише, що під універсальним Аристотель має на увазі те, що «за своєю природою стосується багатьох речей, а під “конкретним” – те, що не стосується. Наприклад, “людина” належить до універсалій, а Калліас – до частковостей» [18, р. 5]. Спробуймо тепер звузити значення універсалій поетичних: Аристотель, акцентує М. Армстронг, визначає їх як «сюжети, особливі типи подій, складених з інцидентів і пов'язаних між собою ймовірністю або необхідністю» [18, р. 11]. Інакше кажучи, поезія, за Аристотелем, показує не те, що зробила конкретна людина, а «те, що певний тип людини ймовірно чи неминуче зробив би чи сказав би». І це є вкрай важливим для нас положенням, адже через те, що поезія фокусується на «можливому» та

«ймовірному», Аристотель, – акцентує на цьому М. Армстронг, – вважає її «більш спорідненою з філософією і кращою річчю, ніж історія» [18, р. 2].

З огляду на те, що, за Аристотелем, поет – перед тим, як скласти історію – спершу розробляє згадані універсалії, ми можемо вважати їх певним «каркасом» поетичного висловлення, на яке тільки потім «нанизуються» конкретні епізоди. У цьому місці ми навіть можемо відчутти певне «дежавю»: адже Аристотель, кажучи про універсалії, також окреслює їх «загальними істинами» [18, р. 11].

Дослідник Р. Янал, на нашу думку, влучно доповнює цей аспект, коли пише, що, за Аристотелем, завдання мистецтва полягає у відображенні того, «що є суттєвим для людей» [77, р. 504]. За такого тлумачення завданням митця стає відвертання уваги читача від, як конкретизує Р. Янал, «...таких випадкових властивостей вигаданих персонажів, як колір волосся, їхні професії та місце проживання, [аби] спрямувати її на більш суттєві властивості їхнього морального характеру» [77, р. 504].

Так, наприклад, – демонструє Р. Янал, – нас має цікавити не стільки професія Холмса, скільки його наполегливість та байдужість до почуттів інших [77, р. 504]. Вважаємо, що це безпосередньо обґрунтовує роль метафори у поезії – нехтуючи деталями, вона прагне привернути нашу увагу до більш глибоких змістів.

Водночас це має й інший наслідок, який полягає у визнанні принципово «невловимого» значення поетичного висловлювання у тому сенсі, що поет його не висловлює «прямолінійно»: як стверджує Р. Янал, прескриптивна естетика Аристотеля – тобто низка «інструкцій» для читача про те, як слід «зчитувати» текст, щоб він став поезією, – наказує «ігнорувати будь-яке посилення на реальних, конкретних осіб» [77, р. 518].

Такий задум передбачає радикально інше осмислення поезії. Утім, якщо стисло його окреслити: Аристотель визначає її не через формальні ознаки (структура, віршована форма тощо), а певний спосіб *мислення*. Вважаємо, що наше формулювання цілком доводить уточнення, що його

робить М. Армстронг, коли відзначає, що коли Аристотель каже, що поезія є «більш філософською» за історію, під «філософським» він має на увазі «такий, що передбачає більше розуміння» [18, р. 3].

М. Армстронг робить, на нашу думку, цілком правильний висновок, коли узагальнює, що «для написання хорошої драми чи епосу потрібно більше розуміння, більше усвідомлення взаємозв'язків між універсаліями, ніж для висвітлення минулих подій» [18, р. 3]. Невипадково саме тому, як ми вважаємо, Аристотель визначає іншою ключовою ознакою поезії її міметичність, тобто здатність відображати речі, вказує П. Сімпсон [63, р. 286].

Це підводить нас до ідеї про те, що розуміння, від якого «відштовхується» поезія, не є чимось пасивним – як Армстронг акцентує, аристотелівське сприйняття філософії як знання охоплює теоретичні науки разом із прикладними навичками. На нашу думку, це і демонструє поезія: адже виявляючи певні універсалії, вона віднаходить спосіб їх відобразити, часто – через вигадані сюжети. М. Армстронг, як нам здається, доволі точно відзначає, що поет, за Аристотелем, перш, ніж зобразити певну дію, спершу розпізнає її структуру – інакше кажучи, бачить, що ймовірно або необхідно, щоб людина певного типу говорила чи робила певні речі за певних обставин, – і тільки потім відтворює цю структуру у поетичному творі [18, р. 13].

Проте ще більш безпосередньо М. Армстронг звертає на цей аспект увагу, коли згадує, що на початку «Метафізики» Аристотель каже, що поезія є *навичкою*: «...знання і навички передбачають розуміння універсалій <...> Осягнення універсального дозволяє людині, яка володіє знаннями або навичками, зрозуміти, стосовно своєї галузі, причини, чому речі є такими, якими вони є» [18, р. 4].

Показово, що, кажучи про універсалії, Аристотель звертається до трагедії, визначаючи її «зображенням однієї дії» [18, р. 13], на що вказує і дослідник П. Сімпсон, який пише: «той вид поезії, який справді прагне дії та ставить її на перше місце, є <...> найвищим видом поезії. Ось чому

Аристотель надає рішучу перевагу такій поезії та трактує її як певний показник поезії як такої» [63, р. 283].

На нашу думку, Аристотель тим практично стверджує, що структура поезії ідентична структурі міфу – який ще раніше слугував для нас доволі важливою паралеллю в рамках екзистенціальної аналітики. Армстронг, зокрема, зауважує – що, згідно з Аристотелем, поет найчастіше знаходить дію, яку представляють трагедія та її сюжет, у традиційних міфах [18, р. 13]. Ми вважаємо, що цей приклад прояснює висвітлену Аристотелем опозицію поезії та історії: взявши його до уваги, можна побачити, що міф у своїй сутності і є виявленням загальних «законів», тобто універсалій, що стоять на крок «попереду» відображення послідовності певних подій.

Нарешті, здатність поезії представляти певну дію в її цілісності – тобто вибудовуючи її з розуміння загальних «законів», тісно пов'язана у філософії Аристотеля з поняттям катарсису – реакції, викликаного мистецтвом, що передбачає певне очищення, – або, як тлумачить це слово Л. Голден крізь «Поетику» Аристотеля – «інтелектуальне прояснення» [33].

Ключовим для виникнення катарсису як реакції є вже розглянута нами специфіка зображеної події в поезії – як ймовірної або необхідної. На цей зв'язок, на нашу думку, і вказує дослідник Лаїн-Ентральго, коли пише про *anagnorisis* (тобто впізнавання) як складову катарсису. Так, він відзначає, що, завдяки йому, «глядач знає та розпізнає, що насправді відбувається на сцені, і тому є його власною можливою долею» [33, р. 478]. Таке відображення, оскільки має чітку структуру у вигляді конкретних образів і чітких слів, сприяє вже згаданому «проясненню».

На нашу думку, Лаїн-Ентральго достатньо майстерно окреслює сутність катарсису, пишучи, що за нього «The original confusion of life is transformed into order, a sorrowful or happy order, depending upon the denouement of the tragic action, but at length crystal clear»²⁵ [33, р. 478].

²⁵ «Первісна плутанина життя перетворюється на порядок, сумний чи щасливий порядок, залежно від розв'язки трагічної дії, але зрештою кришталево ясний».

У цьому місці ми можемо вгледіти зв'язок між катарсисом та універсаліями, адже ті стають тою необхідною структурою, яка і уможливорює ефект впізнання. Зокрема, це, на нашу думку, має на увазі П. Сімпсон, коли пише, що відчувати емоцію, яка виникає внаслідок зображення дії, що містить об'єкт цієї емоції, означає не просто відчувати її, а «...бачити водночас ці об'єкти в їхніх причинах, бачити, як вони, найімовірніше, або необхідно, впливають з певних дій, що їм передують <...> відчувати емоцію щодо причин» [63, р. 289]. Останнє речення, ми вважаємо, яскраво ілюструє, чому катарсис визначається як прояснення насамперед «інтелектуальне».

Утім, повертаючись до поезії, ми бачимо, що вона посідає виняткове місце для Аристотеля в рамках його концепції катарсису – і все ж показовішим є його міркування про конкретний її різновид – трагедію, яка, як показує П. Сімпсон, має найбільш потужний катарсичний ефект саме через зображення дії та її причинно-наслідкових зв'язків [63, р. 290-291]: «...трагедія перевершує епос завдяки своїй більшій ефективності у збудженні відповідних емоцій та більшій концентрації задоволення, яке вона викликає» [63, р. 285].

У підсумку аналізу аристотелівського погляду на поезію, можна сказати, що він лише певною мірою є аналітичним: адже Аристотель, як і представники екзистенціальної аналітики, вбачає суттєву подібність поезії до філософії завдяки її здатності виражати універсалії – певні загальні закони. З іншого боку, навіть таке, здавалось би, метафізичне бачення, мислитель «огортає» у цілком раціональні пояснення: здатність поезії *казати* про універсалії, згідно з ним, ґрунтована на її здатності вибудовувати причинно-наслідкові зв'язки, через що, навіть беручи вигадані сюжети, демонструє їх як необхідні або ймовірні. Безпосереднім наслідком цього, за Аристотелем, є ефект «впізнання», який і збуджує у читача відповідні емоції.

Ми також з'ясували, що це збудження емоцій нерозривно пов'язано з катарсичною функцією поезії. Визначений як інтелектуальне прояснення,

катарсис, за Аристотелем, є станом, коли зображена у творі дія – через те, що вона зображена за допомогою «ясних» засобів: сюжету, в основі якого лежить структура, що має на меті висвітлити причинно-наслідкові зв'язки – «прояснює» саму себе для читача, тим викликаючи задоволення.

Дослідивши думку Аристотеля, слід перейти до думок тих мислителів, аналітичний підхід яких є більш виразним, і спробувати з'ясувати, як змінюється місце поезії в його рамках. Почнемо ж ми з Фреге, що є яскравим аналітичним філософом.

II.2 Множинність Смислів, але відсутність Значення: погляд Г. Фреге на поетичне висловлення

Почати, на нашу думку, слід зі звернення до основоположних термінів Фреге, в рамках яких і здійснюється його частковий аналіз поезії. Як відзначає дослідник С. Кріпке, ними стають поняття Значення (Bedeutung) та Смыслу (Sinn) [50].

Перший термін, Значення, означає об'єкт реальності, на який вказує слово, тобто референт. Це, власне, «те, про що йдеться», зазначає Кріпке [50, р. 181]. Утім, саме введення Фреге поняття Смыслу дає нове знання. Як висвітлює цей крок Кріпке, якщо ми маємо різні способи вказати на об'єкт, то це пізнавально цінно, адже пояснює «...як можуть існувати нетривіальні, але істинні твердження тотожності» [50, р. 182].

У такий спосіб, багато різних смислів можуть вести до одного й того ж Значення, референта. Вже на цьому етапі, якщо ми екстраполюватимемо це розуміння на поезію, то провідна її риса – метафора, постане як така, що бере множинність «смыслів» і починає «гратись» з маршрутами до Значення – однак останнє залишається прихованим для читача, і не завжди очевидно для самого поета.

На специфіку Значення в рамках художнього тексту вказує і дослідник Ашенбреннер, стверджуючи, що у літературі нас не цікавить, чи існує об'єкт *насправді* [19, р. 327]. У цьому, на думку Фреге, і пролягає межа між поезією

і наукою: адже для останньої критично важливо, аби слова мали Референт. Якщо ж, – пише Ашенбреннер, – ми говоримо про щось, що не має Референта (= не існує), це зазвичай вважається помилкою, оманною або безглуздом, оскільки в науці нас цікавить «істиннісне значення»: ми хочемо знати: це правда чи ні? А без Референта це неможливо визначити [19, р. 324].

На противагу цьому, у поезії, як пише Фреге, звертаючись до прикладу Гомера [19, р. 327], якщо ми, читаючи його, будемо розмірковувати «чи справді Одиссей плавав на Ітаку?», то сприйматимемо це не як мистецтво, а історію (згадаймо аристотелівське протиставлення цих двох сфер). Таким чином, Фреге демонструє, що слова в поезії працюють інакше, аніж в науці – задля їх окреслення він пропонує окрему назву – Репрезентацій. Як пише Ашенбреннер, за Фреге, слова актора на сцені – це не твердження фактів, це «репрезентації», так само як і актор не є Цезарем, але є його Репрезентацією, зображуючи його як *символ* [19, р. 327].

У такий спосіб, поки ми у сфері мистецтва, нас «не турбує», чи має ім'я «Одісей» референцію – тобто чи була така людина, адже ключовими залишаються Смысл та образ, що стоять за такою фігурою.

Ашенбреннер справедливо підсумовує: саме це і робить літературу літературою: вона працює з мовою, яка має Смысл, але якій дозволено не мати Значення [19, р. 327].

Дослідник Л. Долежел, що звертає увагу на ту саму проблему, наголошує: відмова поезії від Значення не є помилкою – це необхідна умова для естетики: «Якщо наукова мова має виконувати свою когнітивну функцію, вона має бути референційною мовою, що підлягає оцінці істинності. Якщо поетична мова має служити своїй естетичній функції, вона повинна бути звільнена від референційності та оцінки істинності» [29, р. 23].

Ствердивши, що функція літератури полягає не в тому, щоб передавати істину та знання, а в тому, щоб впливати на наші почуття [32, р. 10], Фреге запроваджує поняття «тону», яким він, як пише С. Гокрогер, окреслює категорію для всього в мові, що не є логічним смыслом, і, відповідно, не

піддається оцінці істинності [32, р. 85]. Інакше кажучи, це те, що залишається, якщо забрати істиннісне значення: «Інші фактори – це те, що ми можемо перекласти як “тон”, тобто та особливість значення, яка не є релевантною для визначення істинності чи хибності» [32, р. 85].

Ми цілком розділяємо погляд Гокрогера, що критикує Фреге за те, що в його моделі головною функцією мови є репрезентація реальності – тобто істина, тоді як «тон» зміщується ним на саму «периферію» як щось другорядне: «...первинною функцією мови є репрезентація, а інші функції, що підпадають під загальні рубрики “тону” і “сили”, є суворо додатковими» [32, р. 85]. На нашу думку, Гокрогер вдало описує це положення, коли пише, що «Термінологія Фреге щодо “тону” <...> передбачає, що існує деяке “описове” ядро значення (смысл), до якого іноді додаються периферійні неописові елементи» [32, р. 90].

Гокрогер, на нашу думку, цілком справедливо зазначає, що такий підхід Фреге робить аналіз поезії проблематичним, оскільки, якщо розглядати роль «тону» у ній, то він не є просто доповненням до умов істинності, він є чимось більшим – і, навпаки, ті логічні інструменти, за допомогою яких ми намагатимемось проаналізувати ядро значення, зовсім не дадуть жодного результату, на що вказує і Гокрогер: «Коли ми запитуємо про значення строфи вірша <...> дійсно, не очевидно, що умови істинності тут взагалі до чогось» [32, р. 85].

Таким чином, ми бачимо, що Фреге маргіналізував поетичні аспекти мови, заганняючи їх у категорію «тону», щоб зберегти чистоту логічного «смыслу». Це контрастує з позицією, що в поезії тон і є головним носієм значення. Утім, нам видається показовим що, хоч Фреге і виключає конотативні або фігуративні елементи мови, які називаються «забарвленнями та відтінками», з наукового використання мови та відносить такі елементи до «мистецтва поезії» або «красномовства», сам же звертається до фігуративного терміну – «забарвлення», як звертає увагу на це Г. Готфрід [47, р. 9]. Це, поза всяким сумнівом, доводить, що навіть прагнучи очистити зміст

від «декоративного лушпиння», Фреге не може його позбутись остаточно – згодом ми побачимо цю думку і у Вітгенштайна.

Але повернімось до проблеми істинності – що, як показник, застосована до поетичного висловлення, втрачає свою силу.

Цікаво, що ще Тодоров у своїй праці це висвітлює, коли пише, що Фреге як перший логік новітніх часів вважає, що літературний текст не піддається випробуванню на істинність, що він не є ні хибним, ні істинним [12, с. 8-9].

Сам же Фреге це становище підсумовує наступним чином: «Питання істини змусило б нас відмовитися від естетичної насолоди заради ставлення наукового дослідження» [19, р. 327].

Отже, у поезії наше ставлення до мови змінюється. Як вдало зауважує Ашенбреннер: нас перестає цікавити істинність [19, р. 328]. Практичним наслідком цього стає певний «семантичний розрив», який висвітлює Ашенбреннер, піднімаючи цікаву проблему: якщо ми заздалегідь візьмемо хибне розуміння твору як лише логічного Смыслу, то переклад за такої умови мав би бути абсолютно тотожним оригіналу. Але в поезії це не так: «Some literary critics and theorists will refuse to grant that a work really survives even if it is precisely translated into another natural language»²⁶ [19, р. 328].

Фреге не оминає і цього аспекту, а, беручи його до уваги, вибудовує цікаву кореляцію: чим легше щось перекласти, тим більш науковим воно є [19, р. 328]. Фреге, як стверджує дослідниця Гізела Бенгтссон, розкриває це положення за допомогою поняття «асерторичної сили» – ствердження істини (або факту), «життєво необхідного» для науки – але відсутнього у поезії. У такий спосіб, пише Бенгтссон, «Підхід *Dichtung*²⁷ здійснюється шляхом натяку, і те, до чого хочеться наблизитися, не завжди може бути охоплено думкою» [32, р. 3].

²⁶ «Деякі літературні критики та теоретики відмовляються визнавати, що твір реально зберігається навіть якщо він точно перекладений на іншу природну мову».

²⁷ Поезії та літератури [р. 3].

Тоді, узявши логіко-лінгвістичне осмислення поезії на прикладі Фреге, ми погодимось із висновком Ашенбреннера: «...we cannot assert that the work is its sense alone»²⁸ [19, р. 328]. Утім, яким тоді, зрештою, виявляється місце поезії? Ашенбреннер послідовно відкидає чотири категорії Фреге: Знак, Уявлення, Значення і Смысл, щоб зрозуміти, чим є літературний твір. Він, – наголошує Ашенбреннер – не Знак, бо твір існує і в усному вигляді, і в перекладі [19, р. 326]; він не є Значенням, як ми проаналізували – адже події вигадані [19, р. 325], або, як яскраво це висловлює Л. Долежел, «Як сценічний грім є лише удаваним громом <...> так і сценічне твердження є лише удаваним твердженням [29, р. 23]. По-третє, він не є Уявленням, бо воно суб'єктивне – у кожного читача своє, натомість твір – стверджує Ашенбреннер, – це щось спільне, «об'єктивне» [19, р. 327].

Зрештою, дослідник визначає літературний твір системою Смыслів або Думок: це не просто «минущі епізоди в голові» (тобто певні суб'єктивні Уявлення, які у кожного свої), а «об'єктивні змісти». За такого тлумачення вимальовується наступна логіка: коли ми читаємо «Гамлета», то всі розуміємо текст приблизно однаково. Текст існує об'єктивно, як набір думок, які можна передати від однієї людини до іншої, лише з тією відмінністю, що ці думки «відірвані» від Референту – іншими словами, існують окремо від реальних фізичних об'єктів у часопросторі: Гамлет як Смысл існує, але Гамлета як «фізичної людини» – ні.

Утім, нам важливо скоригувати таку точку зору – адже як ми попередньо визначили, поезія має особливості, що не застосовні до будь-якого літературного твору. З цієї причини вважаємо, що, визначена через категорії Фреге, поезія радше займає місце перетину Смыслу та Уявлення – адже як раз характеризується змістом, що викристалізовується за акту тлумачення читачем, а не існує як готовий і однозначний поза його межами.

²⁸ «...ми не можемо стверджувати, що твір – це лише його сенс».

Ашенбреннер, утім, підкреслює і це, коли зауважує, що, хоча твір – це Смысл, читання породжує Уявлення – особисті ментальні образи: «Образи та емоційні реакції є більш-менш неминучими, але їх слід розглядати як наслідок знака та нашого розуміння його, отже, [наслідок] смыслу знака» [19, р. 327]. Це, на нашу думку, «уконтрастнює» опозицію наукової мови та мови поетичної, адже, як зауважує Ашенбреннер, поезія використовує Смысл як інструмент для генерації Уявлень, тоді як наука використовує Смысл як інструмент для досягнення Значення, тобто Істини [19, р. 327].

Підбиваючи підсумки погляду Фреге як показового мислителя логіко-лінгвістичної традиції, ми можемо сказати, що поезія за його тлумачення насамперед визначається відсутністю Значення – реального референту, на який вказує Смысл. Як ми з'ясували раніше, це і становить суть метафори – Значення є прихованим, і радше створюється читачем під час акту тлумачення. Оскільки воно є, за таких обставин, вигаданим, це призводить до того, що поетичне висловлювання, за Фреге, принципово не може бути підпорядковане критеріям істинного/хибного – або, користуючись його словами, позбавлене «асерторичної сили».

Попри те, що сам Фреге, як ми побачили, радше зводить поезію до «естетичної насолоди», ми можемо вказати їй місце на перетині двох сформульованих ним категорій – Смыслу та Уявлення: Смыслу – оскільки поетичний твір є системою думок; Уявлення – оскільки Смысл, будучи звільненим від Значення, остаточно формується як суб'єктивна інтерпретація читача.

Дослідивши, що поетичний текст не можна оцінювати через поняття істинності, що він радше є особливим видом мовленнєвої дії, його значення слід шукати не у відношенні до зовнішнього світу, а в правилах його використання. Саме цей зсув фокусу – від семантики до прагматики – привів до формування концепцій поезії як «мовної гри» та «мовленнєвого акту», сформульовані Вітгенштайном та Остіном відповідно, які і становитимуть основу нашого наступного підрозділу.

II.3 Поезія як мовна гра: на прикладі ідей Вітгенштайна та Остіна

Якщо Фреге вигнав поезію у сферу «несерйозного», то Людвіг Вітгенштайн, як ми пізніше побачимо, робить її центральним методом філософії. Як зазначає дослідник А. Янік, Вітгенштайн успадкував від Фреге розуміння того, що логіка має межі, і пішов значно далі у їхньому дослідженні [47].

Утім, у думці Вітгенштайна термін *Dichtung* трансформується. Слугуючи родовим поняттям у Фреге для позначення літератури та поезії зокрема, у Вітгенштайна воно окреслює роботу уяви та створення моделей. Саме з цієї позиції Вітгенштайн переосмислює саму сутність філософії. Як пише дослідник А. Янік, згідно з мислителем, «Philosophy is a work that involves liberating the imagination – and that means your own as well as that of others. That is why fiction is so important for the philosophical enterprise»²⁹ [47, p. 149].

Утім, ще більш показовою, на нашу думку, є теза Вітгенштайна про те, що «філософію слід писати як *Dichtung*» [47, p. 149]. Як ми встигли зрозуміти, дане поняття стосується не ліричної поезії, а фікції як методу. У такий спосіб, за логічного аналізу поетичне висловлювання стає способом моделювання реальності, альтернативною до тієї, що нам нав'язує звичайна мова: «...більш точним перекладом здається такий: філософію слід мислити лише як фікцію (тобто як роботу уяви)» [47, p. 145]. Згадавши, що, за Фреге, поезію відрізняє саме відсутність Значення (референту у дійсності), ця думка Вітгенштайна, на нашу думку, звучить наче «завершальний акорд».

У цьому контексті поезія отримує статус когнітивного методу. Вона дозволяє конструювати «мовні ігри» та контр-сценарії, щоб перевірити межі наших понять. Дослідник А. Янік робить важливе спостереження: навіть сувора аналітична логіка Фреге сама спиралася на «поетичні» прийоми – такі як гумор, іронія, гротескні приклади тощо, щоб зруйнувати хибні уявлення.

²⁹ «Філософія – це робота, що передбачає звільнення уяви – і це означає вашої власної, так само як і уяви інших. Саме тому фікція є такою важливою для філософської справи».

[47, р. 152]. Саме це і передбачає визначення мовних ігор Вітгенштайна, що його здійснює О. Сардак: «...мовні ігри є, насамперед, найпростішими чи спрощеними способами вживання мовних знаків, що дають ключ до розуміння більш зрілих і нерідко невідомо видозмінених випадків складної повсякденної мови» [10, с. 271].

Це, авжеж, доводить, що риторичний або поетичний елемент не є зовнішнім для логіки – навпроти, є інструментом її захисту. Як підкреслює А. Янік, «Дотепність Фреге ніде не проявляється так яскраво, як в “Основах арифметики”, які рясніють кумедними відповідями його поверхневим опонентам» [47, р. 152].

Вважаємо буде справедливим сказати, що, за Вітгенштайном, поезія як дещо «концентрована» форма вигадки набуває інструментального значення в рамках філософії, і на тлі цього видаються доречними розміркування дослідника Дж. Поттера, який пише про те, що в межах переосмислення Вітгенштайном мови, та перестає розглядатися як статична картина світу, перетворюючись на, – як висловлюється Поттер, – «ящик з інструментами»: «Подумайте про інструменти в ящику з інструментами: там є молоток, кліщі, пила <...> функції слів такі ж різноманітні, як і функції цих об’єктів» [60, р. 40].

За цих умов поезія постає не як «зламаний» опис фактів, а як один із дієвих інструментів, адже, пише Поттер, «функції слів такі ж різноманітні, як і функції об’єктів у ящику» [60, р. 40]. Це, як ми вважаємо, підтверджується тим, що Вітгенштайн ставить літературу в один ряд із буденними практиками. Так, як зазначає Поттер, філософ «включає “вигадкування історії; і читання її”, “акторську гру” та “відгадування загадок” у перелік легітимних функцій мови» [60, р. 40], тим самим легітимізує художній дискурс як повноцінну мовну діяльність.

Іншим наслідком цього уявлення стає визнання Вітгенштайном літератури як соціальної практики, про що розмірковує П. Ламарк. У цьому сенсі твір стає літературою не через свій текст, а через інституційний спосіб,

яким ми з ним поводимося. Зокрема, однією з таких практик, за Ламарком, є сцена: «У випадку дій, визначених практиками, логічно неможливо виконувати їх поза сценою, яку забезпечують ці практики» [51, р. 377]. Як ми, отже, бачимо, Вітгенштайн, як і Аристотель, піддає сумніву ідею про те, що формальні ознаки поезії вичерпують її зміст. Утім, якщо Аристотель таки мав дещо метафізичне її розуміння – згадаймо «загальні закони», які, на його думку, поезія висвітлює, тим перетинаючись із філософією – Вітгенштайн натомість вказує нам на чітко окреслені межі контексту, які ми маємо враховувати для її осмислення.

Як ілюструє це Ламарк за допомогою аналогії з шахами, фігури в них мають вартість лише всередині гри: «Шаховий ферзь не має цінності – жодної шахової цінності – поза грою. <...> Літературна цінність ґрунтується на широко погоджених критеріях всередині практики» [51, р. 378].

Це зіштовхує нас із іншим положенням, яке формулює Вітгенштайн, і на якому детальніше зупиняється дослідник Р. Тілгман: про відмову від есенціалізму, що піддає сумніву спроби віднайти єдину, незмінну «сутність» поезії. Як зазначає дослідник, «Вітгенштайн наполягає, що не існує сутності мови, і в цьому дусі ми можемо сказати, що не існує сутності поезії» [70, р. 190].

У такий спосіб, якщо Вітгенштайн і окреслює для розуміння поезії межі, то вони жодним чином не торкаються її «наповнення» (або формальних рис), але передбачають певну перспективу, яку ми маємо застосувати для її розуміння. Однак навіть така наявність кордонів ще не передбачає заборону на їхній перетин. Саме в цьому місці, як ми вважаємо, ми наближаємось якнайближче до поняття мовної гри. Як зауважує дослідник К. Рекорд, у контексті поезії сама наявність кордону стає елементом ігрової структури: учасники цієї специфічної мовної гри «повинні перестрибувати через межу» не для того, щоб зруйнувати сенс, а тому, що саме такою є умова участі в цій практиці «Коли хтось проводить межу <...> це також може бути частиною гри, і гравці, скажімо, повинні перестрибувати через межу» [61, р. 49].

У такий спосіб, за Вітгенштайном, якщо грубо підсумувати вектор його думки, науковий опис не є «кращим» чи «більш справжнім» інструментом, ніж поетична мова – вони залишаються рівноправними – з тією відмінністю, що призначені для різних завдань як «інструменти». Якщо Фреге не залишав місця для поезії у сфері філософії, то як раз Вітгенштайн показує, що та може бути інтегрована. Своєю чергою зсув на спосіб застосування поетичного висловлення, а не виявлення його сталих ознак, і складає зміст «мовної гри» як провідного принципу, що лежить в основі його філософії.

Цей напрям думки набуває не менш виразної форми у іншого представника логіко-лінгвістичної традиції – Дж. Остіна, який продовжує «похитувати» обмеження логічного позитивізму. Зокрема, він демонструє, що описова функція мови – тобто така, що, за Фреге, спирається на реальне Значення, – не є єдиною чи привілейованою. Як це висловлює сам Остін: «Ствердження, описування тощо – це лише дві назви серед дуже багатьох інших для [мовленнєвих] актів; вони не мають унікальної позиції» [60, р. 43].

Показово і дуже влучно, на нашу думку, Остін застосовує поняття «гамівної сорочки» для опису тієї характерної для логічного позитивізму критики неописових висловлювань, що вважає їх «безглуздими». Як відзначає В. Дейвіс, Остін доводить, що такі висловлювання не є нісенітницею, вони просто виконують іншу роботу [27, р. 101].

Здійснює він це, зокрема, шляхом виокремлення двох умовних категорій висловлювань, які дістають назву *перформативу* та *констативу*.

Так, за Остіном, констатив охоплює висловлювання, що «повідомляють факти» – описують світ або констатують стан речей. Як пише дослідник В. Дейвіс, такі висловлювання можуть бути оцінені виключно як істинні або хибні [27, р. 101].

На противагу цьому перформатив, згідно з Остіном, позначає висловлювання, які не описують дію, а є самим її виконанням [27, pp. 101-102]. Прикладом, який наводить В. Дейвіс, слугує вислів «Я згоден» під час весільної церемонії [27, р. 101].

Розглянута за цієї концепції поезія, за Остіном, скоріше є прикладом перформативу – адже вона не звітує про стан речей, а створює новий стан. Утім, Остін, зрештою, усуває межу, яка б пролягала між розглянутими двома групами тверджень, коли доходить висновку про те, що навіть твердження є різновидом дії: «сказати щось – це зробити щось» [27, р. 101]. Це «зробити щось», проаналізоване на прикладі поезії, в Остіна позначає поняття *перлокутивної сили* – того, як текст діє на читача. Як підкреслює В. Дейвіс, незалежно від його буквальної істинності [27, р. 104].

Утім, звільнене місце критеріїв істинності, які б можна було застосувати до висловлення, що претендує на фактологічну точність, у філософії Остіна посідають «умови успішності». Як пояснює їхній принцип Дж. Поттер, якщо ці умови порушуються – скажімо, вірш не досягає естетичного ефекту, – акт стає не хибним, а *невдалим*: «Broadly speaking, the force of an utterance is dependent on felicity conditions, while the truth of an utterance is dependent on issues of sense and reference»³⁰ [60, р. 44].

Підбиваючи підсумок розглянутих ідей двох яскравих представників логіко-лінгвістичної традиції – Л. Вітгенштайна та Дж. Остіна, можна побачити, що обидва запропоновані ними шляхи осмислення мови і поезії зокрема відкидають погляд логічного позитивізму, який, оскільки відштовхується насамперед від референційності висловлювання, не залишає жодного простору для дослідження поезії, яка референту не має.

Так, Л. Вітгенштайн, навпаки, осмислюючи поняття *Dichtung* як «фікції», «вигадки», вбачає у ньому допоміжний інструмент філософії, який дозволив би розширити межі нашого розуміння – саме тому поезія розуміється як «мовна гра».

Своєю чергою Дж. Остін «реабілітує» неописову функцію поезії шляхом винайдення поняття *перформативу*, яке, на відміну від *констативу*, є самим виконанням дії. Хоча і між цими категоріями Остін зрештою усуває

³⁰ «Більш загально кажучи, сила висловлювання залежить від умов успішності [felicity conditions], тоді як істинність висловлювання залежить від питань смислу і референції»

жорстку межу, ключовим поняттям, що не дозволяє нам «позбутись» поезії на певному «полі» логіко-лінгвістичної думки, стає поняття *іллокутивної сили*, яка позначає вплив тексту на читача.

Тепер же ми б хотіли перейти до питання метафори, і дослідити, як вона осмислюється за аналітичного підходу. Зробимо ми це на прикладі двох його інших представників: Д. Девідсона та М. Блека.

II.4. Семантична невизначеність і метафоричне мислення: погляди Д. Девідсона і М. Блека на природу метафори

Коли ми зануримось у розуміння метафори аналітичною традицією, то виявимо два панівних питання: чи володіє метафора власним значенням, яке можна передати, чи вона є лише інструментом впливу, позбавленим змісту, до якого можна було б застосувати критерії істини та хиби? Саме ці дві протилежні точки зору втілилися в дебатах між Максом Блеком, який обстоював семантичну природу метафори, та Дональдом Девідсоном, який зайняв радикальну прагматичну позицію.

Як зазначає дослідник Е. Аюб, більшість теорій метафори традиційно зосереджувалися на внутрішній семантиці фрази і постулювали певний «зсув у значенні» метафоричних слів. Це уявлення, зокрема, і втілює класична «інтеракціоністська теорія» М. Блека, [20, р. 56], якої ми детальніше ще торкнемось. Натомість лише скажемо, що погляд М. Блека передбачає щоразу суб'єктивне розуміння метафори – яке, відповідно, не може бути універсально визначено, – що, як справедливо наголошує К. Кнелъвольф, належить до розуміння мови в термінах когнітивної психології [48, р. 22].

На противагу цьому, Д. Девідсон у своїй праці «Що означають метафори» висуває радикальну і певним чином, на нашу думку, «наївну» тезу: слова в метафорі не означають нічого, окрім їхнього первісного, буквального значення [20, р. 56]. Як коментує його позицію К. Кнелъвольф, твердження Д. Девідсона про те, що «метафори означають те, що слова в їхній найбільш

буквальній інтерпретації означають, і нічого більше», є частиною проекту дослідження природи мови як такої [48, р. 22].

У такий спосіб, як підсумовує загальну «картину» Б. Котце, ми маємо справу з двома перспективами: перша, яку і репрезентує М. Блек, наполягає на наявності у метафори «когнітивного змісту», тоді як інша, представлена Д. Девідсоном, це заперечує. Як відзначає Б. Котце, для М. Блека метафора є носієм знання: вона здатна формулювати нові погляди на референтну область і має репрезентаційний аспект [49, р. 293]. Д. Девідсон своєю чергою відкидає ідею, що метафора має якесь «спеціальне значення», – про яке пише М. Блек [22, р. 131], – на додаток до буквального, вважаючи таку думку «помилкою та плутаниною» [49, р. 293].

Отож, окресливши зміст цих протилежних ідей, слід ознайомитись детальніше з окремими їхніми складовими, і почати з «інтеракціоністської теорії» М. Блека. Відсилаючи нас до поняття *interaction*³¹, ця теорія, як пише Е. Аюб, розглядає значення метафори як результату взаємодії двох думок «про різні речі, які діють разом» [20, р. 56]. Для позначення цих двох думок М. Блек застосовує поняття *первинного* та *вторинного суб'єктів* [22, р. 293].

Як це пояснює дослідник Б. Котце, первинний суб'єкт – це те, про що ми насправді говоримо; тоді як вторинний суб'єкт – це те, *через що* ми описуємо первинний суб'єкт [49, р. 293]. Приклад, який це ілюструє, наводить Е. Аюб: у фразі «Людина – це вовк», первинним суб'єктом є Людина, тоді як вторинним суб'єктом є Вовк [20, р. 57]. У цьому місці нам могло би здатись, що поезія, якщо тільки ми оперуватимемо термінами Фреге, насправді має Значення, однак вкрай важливим елементом у філософії М. Блека, на якому наголошує Е. Аюб, є так звана *система асоційованих загальних місць*, що є центральним механізмом теорії. Прикладом, коли ми використовуємо у вже згаданому реченні слово «вовк» ми, за Блеком, активуємо набір стандартних асоціацій, які є в культурній свідомості носіїв

³¹ «Взаємодії».

мови про цей об'єкт – хижий, дикий, небезпечний тощо [22, р. 57] – це і формує, за Блеком, систему асоційованих місць.

Е. Аюб зазначає, що ці асоціації «проектуються» на первинний суб'єкт, і для пояснення цього механізму сам М. Блек застосовує аналогію з фільтром або екраном із затемненого скла [20, р. 57]. Так, вторинний суб'єкт – той самий вовк, діє як фільтр, крізь який ми дивимося на первинний суб'єкт – людину. Цей фільтр, за Блеком, пропускає одні риси людини – жорстокість, агресивність, і приховує інші.

Таким чином, підбиває підсумок Е. Аюб, метафора, за Блеком, організовує наше бачення первинного суб'єкта [20, р. 57]. Як ми бачимо – фільтр, хоч і настановлює нас на певний зміст, його не можна звести до однозначного значення. На нашу думку, такий самий акцент роблять дослідники Е. Аюб із К. Кнелъвольфв, коли відзначають, що, згідно з Блеком, метафора не просто вказує на вже існуючу схожість, а створює нову. В результаті цієї взаємодії і народжується нове, розширене значення, яке *не можна звести до буквального переказу* [20, р. 57] [48, р. 35].

На контрасті з таким баченням, Д. Девідсон, як ми пам'ятаємо, висуває тезу про те, що «метафори означають те, що слова в їхній найбільш буквальній інтерпретації означають, і нічого більше» [49, р. 293]. Як пише Б. Котце, Девідсон займає одну з найрадикальніших позицій у філософії мови ХХ століття щодо природи метафори, і її радикальність полягає у критиці того, що він називає «центральною помилкою» [22, р. 137] попередніх теорій – ідеї, яка простягнулась від Аристотеля до Блека і передбачала, що метафора має, окрім свого буквального значення, ще якесь «друге», «спеціальне» або «метафоричне» значення [22, р. 131].

Девідсон стверджує, що якби слова в метафоричному контексті справді змінювали своє значення, то метафора просто стала б введенням нового терміна у словник. Висловлює він це наступним чином: «привід для метафори <...> був би приводом для вивчення нового значення» [22, р. 137]. Практично одразу Девідсон обґрунтовує, чому метафора незводима до

простої ідіоми: якщо Блек аргументує це появою розширеного значення, що не можна редукувати до буквального переказу, то Девідсон відповідає, що такого значення просто нема: «Anyone who “attempts to state the message, is then fundamentally confused <...> because no such message exists”»³² [22, p. 136]. Вважаємо, що в цьому місці ми знов зіштовхуємось з моментом вимушеного *мовчання* – символічна форма, притаманна поезії, як і за екзистенціального її осмислення, ніколи не розглядалась як статичний, «вловлюваний» зміст, а скоріше підштовхувала читача вибудувати його самому.

Утім, крокуючи далі в осмисленні метафори, Девідсон таки виявляє одну її сутнісну рису, за яку можна «зачепитись». Однак спершу він доводить свою думку до абсурду: Девідсон стверджує, що із семантичної точки зору метафора не відрізняється від хиби, із чим складно не погодитись, розглядаючи фразу «Людина – вовк» буквально.

Проте саме тут Девідсон робить крок у бік прагматики, підкреслюючи, що метафора та хиба мають різні цілі [49, p. 304-305; 20, p. 58]. Як зазначає Б. Котце, Девідсон наполягає, що метафору слід пояснювати не через те, що вона «говорить», а через те, що вона робить [49, p. 304]. І Девідсон пропонує: метафора діє не як повідомлення, яке треба розшифрувати, а як дія, що викликає певний ефект: «If we are led by a metaphor to appreciate some fact, as may happen, that is because the metaphor works like “a picture or a bump on the head”»³³ [22, p. 136].

Дослідивши ці два різні погляди на природу метафори, ми водночас бачимо: обидва мислителі погоджуються у тому, що вона не має буквального значення, що можна «конвертувати». М. Блек це здійснює в рамках своєї «інтеракціоністської теорії», яка передбачає, що метафора є взаємодією двох думок, які утворюють розширене значення завдяки «системі асоційованих загальних місць». Проте якщо Блек ще вважає, що когнітивний зміст

³² «Кожен, хто “намагається сформулювати це повідомлення, в результаті відчуває глибоку розгубленість <...> тому що такого повідомлення не існує”».

³³ «Якщо метафора допомагає нам оцінити якийсь факт, як це може трапитися, то це тому, що метафора діє як “картинка або удар по голові”».

метафори, попри невловиму природу, є – Д. Девідсон його заперечує, окреслюючи таку ідею «центральною помилкою». Натомість він вдається до більш прагматичного обґрунтування, яке дозволяє йому провести межу між метафорою та брехнею, які би в семантичній площині не відрізнялись: Девідсон акцентує на ефекті, яку вона справляє на читача – підштовхуючи його до певного раптового усвідомлення. На нашу думку, це достатньо резонує із вже розглянутою ідеєю іншого аналітичного мислителя – Дж. Остіна, що позначав такий вплив поняттям перлокутивної сили.

Тепер же ми б хотіли перейти до завершального пункту розгляду поезії у рамках логіко-лінгвістичного підходу, і більш детально розглянути питання, якого ми вже торкнулись до цього, зазначивши, що навіть найсуворіший логічний аналіз потребує поетичних засобів. Ми б хотіли відслідкувати, як поетичний вислів висвітлює межі логічної мови на прикладі думок пізнього Л. Вітгенштайна та раннього Ж. Дерріда – це, на нашу думку, стане не тільки логічним завершенням поточного розділу, але й дозволить нам ще ближче підійти до теми мовчання.

II.5. Поетичний вислів і межі логічної мови (пізній Вітгенштайн, ранній Дерріда)

Окреслене нами питання слід почати розгортати з того, що Л. Вітгенштайн, як і Ж. Дерріда, радикально переосмислюють традиційне уявлення про мову у XX столітті. Окремим прикладом цього, як відзначає Д. Еллісон, стає критика Вітгенштайном «номологічного» погляду, представленого у «Сповіді» Августина, де мова постає як сукупність імен, що позначають об'єкти [16, р. 94]. На думку Вітгенштайна, така точка зору ігнорує використання слів у різноманітні життєвих контекстів [16, р. 95], і вважаємо, що в цій критиці Вітгенштайн багато в чому наслідує позицію Сократа у «Кратилі», який стверджує, що «Ми мусимо вдовольнитися визнанням того, що знання про речі не слід виводити з імен. Ні, їх радше треба вивчати та досліджувати у їхньому взаємозв'язку» [75, р. 7].

Вважаємо, тут доречно згадати вже раніше розглянуте порівняння, на якому також наголошує Д. Еллісон, коли пише, що, згідно з Вітгенштайном, слова функціонують не як етикетки для предметів, а як інструменти у ящику, що виконують різні функції залежно від гри, у яку ми граємо [16, р. 95] – утім тепер для нас цінно доповнити цю ідеєю Ж. Дерріда.

Адже разом, ці мислителі здійснюють радикальний перехід від статичної логіки репрезентації до динамічної логіки «гри», що, безсумнівно, руйнує уявлення про мову як фіксовану структуру та вводить поняття активності й контексту. Ми вже досліджували поняття «мовної гри» у Вітгенштайна, яке передбачало, за словами П. Ламарка, що значення слова – це його роль у грі, а не об'єкт, на який воно вказує [51, р. 380]. Тепер же варто осмислити це в контексті питання меж логіки, які «мовна гра» нівелює.

До цих же розмислів підступається і дослідник К. Рекорд, коли пише, що зсув від жорсткої концепції «межі світу» до гнучкої межі відбувається саме у «Філософських дослідженнях» Вітгенштайна. Саме там, за словами К. Рекорда, межа мови більше не є стіною між мислимим і немислимим, а нагадує «русло річки», яке змінюється разом із потоком життя [61, р. 58]. І, – що для нас є суттєвим, – у цій праці Вітгенштайн зазначає, що проведення кордону – скажімо, оголошення чогось «нісенітницею», – часто є частиною самої гри, де гравці повинні «перестрибнути» через цей кордон [61, р. 49]. Буде важливим також відзначити, що за умови такого повалення меж, «поетичне» у Вітгенштайна, як вдало зазначає Б. Тілгман, не є втечею від буденного у вищій сфері, а є виявленням глибини та можливостей всередині нашої звичайної мови [70, р. 195]. «Невимовне», – підкреслює дослідник, – не знаходиться десь зовні, воно «невимовно міститься у тому, що було висловлено» [70, р. 194]. Таємниця світу – або ж «містичне», як завершує цю думку К. Рекорд, полягає не в тому, яким є світ, а в тому, що він є [70, р. 58].

Досліджуючи ж це у світлі меж логіки із залученням думок Дерріда, ми відслідковуємо певну паралель, адже той, спираючись на Сосюра, за словами Д. Еллісон, розглядає мову як систему, де значення виникає не через

присутність сутності, а через диференційну опозицію знаків. Він вводить поняття «вільної гри» (freeplay), де значення є «децентрованим», тобто не має фіксованого ядра [16, р. 104].

Як детальніше розглядає цю ідею Дж. Ганс: *вільна гра* передбачає, що жоден елемент мови не існує сам по собі, а завжди відсилає до інших елементів у системі відмінностей [38, р. 810], що робить його «хитким»: адже, як демонструє Дж. Ганс, найбільш важливим у тому, що Дерріда показує, що сама мова є «грою відмінностей», є те, що значення у ній завжди відкладається і ніколи не є повним. На цю хиткість і вказують, на нашу думку, наступні розмірковування Дерріда: «Freeplay is always an interplay of absence and presence, but if it is to be radically conceived, freeplay must be conceived of before the alternative of presence and absence»³⁴ [38, р. 810]. У такий спосіб, це підриває самі логічні основи мови, показуючи, що будь-яка спроба зафіксувати значення – ілюзія.

Вважаємо, що це, безумовно, перегукується з думкою М. Блека щодо метафори. Проте навіть ціннішою знахідкою для нас виявляється протиставлення Дерріда двох типів інтерпретацій, про які сам він пише наступним чином: «There are thus two interpretations of interpretation. The one seeks to decipher, dreams of deciphering, a truth or an origin <...> The other <...> affirms freeplay and tries to pass beyond man and humanism»³⁵ [38, р. 821]. Авжеж, за цього тлумачення поезія відображає саме другий підхід, оскільки не шукає остаточного сенсу, а «грає» з можливостями мови.

Таким чином, концепція «вільної гри» Дерріда цілком перетинається із сутністю поетичного висловлення, унеможливлюючи будь-який остаточний логічний «залишок».

³⁴ «Вільна гра – це взаємодія відсутності та присутності, але якщо її радикально осмислити, вільну гру потрібно розуміти перед альтернативою присутності та відсутності».

³⁵ «Існують дві інтерпретації інтерпретації. Одна намагається розшифрувати, мріє про розшифрування істини чи походження <...> Інша <...> стверджує вільну гру і намагається вийти за межі людини та гуманізму».

Л. Вітгенштайн настановлює нас на цю ж думку, коли, як пише І. Беннет, вказує на фундаментальну проблему: правило саме по собі не гарантує свого застосування; існує «розрив» між знаком і його використанням, який ми мусимо долати самі. Жодне правило не містить інструкції, як його застосовувати у кожному новому випадку, тому застосування завжди є стрибком або ризиком [38, р. 656]. Правила не є «ідеально жорсткими стінами», що обмежують рух; часто ми створюємо або змінюємо їх безпосередньо в процесі гри [38, р. 664].

Викриття «ефемерності» меж логічної мови Вітгенштайн також здійснює, коли вказує, за словами К. Норріс, на те, що спроба логіки повністю контролювати значення настановується на «надлишок», породжений матеріальністю мови, який передбачає, що мова має візуальні та аудиторні характеристики, які існують незалежно від інтенції значення [58, р. 352]. Вважаємо, що численні поетичні прийоми яскраво демонструють цю матеріальність – такі, як алітерація, асонанс тощо. Певним чином, на нашу думку, цьому співзвучні думки вже згаданого Кратила в однойменному діалозі Платона, згідно з яким, як пише Р. Вайнгартнер, звуки мають імітувати або репрезентувати характеристики речей [75, р. 11].

На нашу думку, не менш доречний приклад, що вказує на розглянутий «надлишок», ми знаходимо у міркуваннях К. Гарріса, який пише про «холостий хід» мови. Він має на меті підкреслити, що поетичний вислів навмисно використовує мову, яка «працює на холостому ходу», тобто відключена від прямої функції передачі інформації [40, р. 288]. У цьому стані мова стає «дивною», що і дозволяє побачити матеріальність слів. У цьому місці вважаємо вкрай ілюстративними приклади, що їх наводить К. Рекорд, коли каже про Г. Стайн та В. Вільямса, які використовують повтори та розриви рядків саме для того, – акцентує дослідник, – щоб зупинити автоматичне сприйняття і змусити читача відчувати вагу слів поза їхньою утилітарною функцією [61, р. 48-50].

Не менш показова думка Вітгенштайна, що демонструє межі логічного підходу осмислення мови, стосується «вторинного смислу». Як пише Б. Тілгман, вирази на кшталт «Середа жирна, а вівторок худий» неможливо перефразувати буквальною термінами без втрати суті [70, р. 193]. Б. Тілгман висловлює достатньо знайому для нас вже тезу про те, що, згідно з Вітгенштайном, *вторинний смисл* не має об'єктивних критеріїв істинності, тому його розуміння вимагає, як пише дослідник, «нюху» на слова та чутливості до їхньої «душі», а не логічного розрахунку [70, р. 190]. З огляду на це можемо погодитись, що поезія експлуатує даний шар мови, використовуючи слова у вторинному смислі як «абсолютні».

У такий спосіб, ми бачимо, що пізній Л. Вітгенштайн, як і ранній Ж. Дерріда, похитують традиційне уявлення щодо мови як такої. На нашу думку, здійснюється це насамперед в рамках двох концепцій, що достатньо суміжні: у Вітгенштайна – крізь поняття «мовної гри», тоді як у Дерріда – крізь поняття «вільної гри», що разом вказують на те, що значення слів щоразу є динамічним, трансформуючись залежно від контексту.

Якщо в першій частині нашого дослідження ми здебільшого натрапляли на ідею, що вбачала спільні риси у поезії в порівнянні з філософією, то тут, на прикладі з Вітгенштайном і Дерріда, напрям вимальовується дещо відмінний – який скоріше прагне такої суміжності.

Хоч ми і з'ясували, що у фразі «Філософію слід писати лише як *Dichtung*» [47, р. 149] поняття *Dichtung*, за Вітгенштайном, не можна звузити до поетичного висловлювання, можна побачити, що, нівелюючи межі логічної мови, розглянуті два філософи демонструють, що філософія не може будуватися як лінійна система дедуктивних аргументів – і допоміжним інструментом у цьому мають стати складові, які ми визначили ключовими для поезії. Як це формулює К. Рекорд, філософія, згідно з Вітгенштайном та Дерріда, має використовувати афоризми, метафори та «мислення в процесі» [61, р. 46], щоб «показати» те, що неможливо «сказати» прямо [61, р. 47].

Отож, підбиваючи підсумки нашого розділу, можемо сказати, що, у порівнянні з екзистенціальною аналітикою поетичного висловлювання, логіко-лінгвістична виявилась більш суперечною – і, утім, в ній ми неодноразово знаходили «відлуння» тез, розглянутих у попередній нашій частині.

Наша лінія простягнулась від аристотелівського підходу, через ідеї Фреге, Вітгенштайна та Остіна, була доповнена міркуваннями М. Блека та Д. Девідсона про метафору, і завершена порівняльним аналізом думки Вітгенштайна та Дерріда щодо меж логічної мови.

Ми побачили, що Аристотель дещо «вторив» екзистенціальному осмисленню поезії, адже вказував на її подібність філософії через універсалії, які та здатна виражати. Проте було б помилково узагальнювати його аналіз як цілком метафізичний – адже Аристотель виявляє конкретний механізм, який лежить в основі поезії: адже здатність висвітлювати «загальні закони», на відміну від історії, ґрунтована на здатності бачити причинно-наслідкові зв'язки як такі, що дозволяє Аристотелю казати про ефект «впізнання» в читача, який також тісно пов'язується з катарсисом – інтелектуальним проясненням, і, який, на думку Аристотеля, яскраво ілюструється таким жанром в межах поезії, як трагедія.

На противагу йому, Фреге, як найяскравіший аналітичний мислитель з-поміж інших проаналізованих, при визначенні поезії відштовхується від відсутності реального референту у ній – Значення. У такий спосіб, поезія постає як Смысл, що не має кінцевої мети – чому цілком, на нашу думку, відповідає сутність метафори – з тією різницею, що для Фреге відсутність Значення унеможливорює подальший розгляд, адже за відсутності Значення вислів вже не можна перевірити на істинність чи хибу.

Проте такому підходу, що радше дивиться на поезію як семантичну «порожнечу» опонує підхід Вітгенштайна та Остіна, які звертаються до прагматичного осмислення, що передбачає перехід з питання «що це означає» до «як це використовується/яку дію виконує». Вітгенштайн

пропонує дивитись на вислови як «інструменти в ящику», і зокрема «реабілітує» *Dichtung* (фікцію у його розумінні), переконуючи, що воно має також бути інтегроване у філософію, аби розширити межі нашого розуміння. Ключовим поняттям, яке описує цю ідею, стає «мовна гра».

Прагматичний же підхід Остіна втілюється ідеєю перформативу, що, на противагу констативу, який характеризується описовою функцією, є самою дією. Зокрема, Остін впроваджує поняття іллокутивної сили, яка позначає вплив тексту на читача.

Достатньо продуктивним також, на нашу думку, виявився порівняльний аналіз метафори у філософії М. Блека та Д. Девідсона. Спільним місцем у їхніх міркуваннях стало визнання того, що метафора не має фіксованого змісту. Утім, якщо її раціоналізація М. Блеком, втілена в «інтеракціоністській теорії», наголошує на розширеному значенні, яке з'являється як наслідок перетину двох думок, то Д. Девідсон відкидає ідею будь-якого когнітивного значення метафори, окрім як буквального – що, авжеж, позбавлене цінності. Водночас Д. Девідсон залишає місце прагматичному обґрунтуванню метафори, коли відзначає її ефект на читача, порівнюючи його з дією «картинки», у чому можна углядіти елемент мовчання: дія поезії на читача не потребує, аби він інтелектуально «схоплював» її зміст.

Завершальною думкою ж нашого розділу став ще один порівняльний аналіз – цього разу пізнього Вітгенштайна та раннього Дерріда, яких об'єднує радикальне переосмислення традиційних уявлень щодо мови. Так, вкрай схожими виявляються концепція «мовної гри» у Вітгенштайна та «вільної гри» у Дерріда, які децентрують значення слів, викривають їхню автономність і статичність, натомість наголошуючи, що зміст завжди залежить від окремого контексту. Як завершальний пункт, думка Вітгенштайна та Дерріда показала, що межі логічної мови не тільки мають бути відкинені – а що вони вже насамперед є «хиткими», саме тому вже згадане *Dichtung* – фікція, але більш творче осмислення як таке, на думку мислителів, не має бути відмежованим від філософії – адже тоді вона не

зможе продемонструвати те, що неможливо виразити «стерильними» аргументами, ґрунтованих на логіці.

Безумовно, це з більшою очевидністю підштовхує нас до останнього аспекту нашої роботи, що полягатиме у вивченні ролі мовчання в поезії.

III РОЗДІЛ. РОЛЬ МОВЧАННЯ У ПОЕТИЧНОМУ ВИСЛОВЛЮВАННІ

Міркування про мовчання у філософії сягають свого коріння аж до античних часів, де, за словами Ш. Муалема, їх втілювали Кратіл, учень Геракліта, що мовчав, вказуючи пальцем, аби показати неможливість вербального опису мінливого світу [56, р. 62]; Платон, що виявляв, за словами Ш. Муалема, глибокий «лінгвістичний скептицизм» – зокрема, у «Сьомому листі», де він вбачав в мові «слабкий інструмент» для істини [56, рр. 63-64]; і, зрештою, гностицизм, де, як пише дослідник, мовчання стало «неприступним вираженням реальності» [56, р. 64].

За Нового часу ж, як показує Н. Странд, дана тема набуває нового «звучання» через Р. Декарта, який утверджує думку про те, що мовчання є необхідною умовою досягнення істини: що публічна мова є лише вторинним, пасивним засобом вираження, який не є необхідним для самої істини [67, рр. 2-4]. Та й загалом, як стверджує Н. Странд, Декарт зображується таким філософом, що перебуває на самоті та мовчки медитує, відмовившись від спілкування, оскільки вважає, що буденна мова вводить в оману – саме тому він мислить «мовчки і без слів», щоб досягти чистого бачення розумом [67, рр. 4-5]. Зрештою, дослідник підсумовує: «So the Cartesian remains where he began: in silence»³⁶ [р. 7].

³⁶ «Тож картезіанці залишаються там, де вони почали: в мовчанні».

Утім, важливішими для нас у питанні про мовчання стають постаті, які втілюють переломний момент у філософії, що дістає назву «лінгвістичного повороту» – уже нами згадані раніше М. Гайдеггер і Л. Вітгенштайн. На їхній взаємозв'язок вказує і Н. Странд, коли пише, що обидва вони «...продовжували шукати обмеження і перенесення репрезентативного дискурсу зсередини» [67, р. 14]. Так, за словами Н. Странда, обидва мислителі збігались у переконанні в тому, що «Логічні судження не можуть бути репрезентативними <...> логічна форма становить універсальну умову можливості існування як мови, так і світу. Логічні судження, по суті, завжди не можуть висловити щось конкретне, логіка є тавтологічною; логічні висловлювання – безглуздими» [67, р. 14]. На тлі цього дещо іншою постає філософія, яка посідає, згідно з Вітгенштайном, проміжне місце – «...між тим, щоб щось сказати, і тим, щоб нічого не сказати» [67, р. 14]. Така лімінальність, за Вітгенштайном, уособлюється її метафізичними твердженнями, які складаються з загальних слів («поняття», «об'єкт», «річ» тощо), і тоді перетворюються на надпоняття у порівнянні з більш побутовими словами. Так, як пояснює Н. Странд, «...якщо слова “мова”, “досвід”, “світ” мають якесь значення, то воно має бути таким же скромним, як і значення слів “стіл”, “лампа”, “двері”» [67, р. 17].

У такий спосіб, через свою «порожність», Вітгенштайн вважає, що метафізичні твердження у філософії сприяють формуванню «псевдотез». З цієї причини він переконаний, що вони є безглуздими, і, зрештою, мають бути подолані – тобто пропущені мовчанням, як пише Н. Странд [67, pp. 14-15]. Саме в цьому місці ми натрапляємо на вирішальне для нашого дослідження формулювання, яке Вітгенштайн, за словами дослідника Ш. Влэдуцеску, робить сьомою тезою свого відомого «Трактату»: «Whereof one cannot speak, thereof one must be silent»³⁷ [72, р. 81].

³⁷ «Про що не можна говорити, про те слід мовчати».

III.I «Про що не можна говорити, треба мовчати»: лімінальне положення поезії на прикладі творчості Дж. Джойса та Х. Борхеса

Екстраполюючи розглянуті ідеї на розуміння поезії, ми можемо помітити, що вона фактично так само посідає проміжне місце – вдаючись до певних образів, разом із тим замовчує прямолінійне висловлення, залишаючи нас зі значенням, яке ледве можна «вхопити», вже навіть не кажучи про якесь визначення – поезія, на нашу думку, повністю цього уникає, і, як ми встигли показати це раніше, відповідальним за це натомість стає сам читач. Таким чином, можна сказати, що філософія з поезією тут вкотре втрачають жорстку межу, яка б їх розділяла – утім, ми б висунули припущення, що поезія таки більше схиляється до мовчання, саме через відсутність «зазіхань» на утвердження об'єктивних змістів.

Повертаючись до Вітгенштейнових розміркувань, за словами Ш. Муалема, мислитель висуває вимогу мовчання як необхідний результат двох принципів [56, р. 65].

По-перше, мовчання виступає як певний «каталізатор», що дозволяє окреслити межі мови логіки [56, р. 64], про що ми згадували в попередньому розділі. У такий спосіб, мовчання осмислюється не як порожнеча – натомість воно слугує фоном, що надає «обрисів» фактам про світ [56, р. 65]. Це стає необхідністю, адже, як доповнює це положення дослідник Ш. Влэдуцеску: там, де мова вже не може охопити думку, вступає в силу мовчання [72, р. 81]. Згідно з ним, мовчання за таких обставин функціонує як «покарання»: «Коли дискурс не може бути логічним, він повинен замовкнути. Це не вибір, а крайній захід: «краще мовчати, ніж помилитися в логіці висловлювання» [72, р. 83].

А оскільки досвід людини містить іллогічні частини, що не можуть отримати логічного вираження, повсякденна мова, таким чином, стає складовою мовчання [72, р. 82]. З огляду на це можемо погодитись, що для повного самовираження думка використовує як мову, так і мовчання.

По-друге, за Вітгенштайном, мовчання порушує ту «герметичність», що забезпечує логіка шляхом, як пише Ш. Муалем, заповнення світу і структурування мови. Це, таким чином, «похитує» соліпсистичний висновок про те, що, як це висловлює Ш. Муалем, «світ – це мій світ» [56, р. 67]. Однак «...метафізичний суб'єкт не належить світу, а є його межею» [56, р. 67].

Звідси, за Ш. Муалемом, впливають дві ключові передумови заключної вимоги мовчання:

Погляд на світ *sub specie aeterni* (під знаком вічності) – це бачення його ззовні, як обмеженого цілого, що є містичним досвідом [56, рр. 68-69]. Оскільки межі світу є межами мови, такий трансцендентний погляд неминуче виводить спостерігача за межі вербального вираження. Єдиною адекватною формою такого досвіду і стає мовчання [56, р. 69]. На нашу думку, ця роль достатньо перегукується з роллю поета, який, вдаючись до замовчування через метафору, тим підштовхує читача «скинути автоматичні налаштування» свого розуміння про світ, і подивитись на нього зовсім з іншого кута зору.

За Вітгенштайном, якщо користуватись його формулюванням, як раз той, хто «скинув драбину» логічних пропозицій, втрачає свою конкретну психологічну суб'єктивність, яка належить до внутрішньосвітових фактів [56, рр. 69-70]. За таких умов, залишається лише абстрактний метафізичний суб'єкт – чиста точка зору, межа світу, а не його частина, – демонструє Ш. Муалем [56, р. 70]. Вважаємо, що цього ж прагне і поезія: адже, – якщо тільки ми не братимемо до уваги конкретну ідеологічну ідею, яку вона має на меті висловити, – вона не може слугувати інструментом переконання в якійсь думці, без «інтерпретативної обробки» з боку читача.

Нам видається, що це увиразнюють інші думки Ш. Влэдуцеску, який пише про «показування» як альтернативу «говорінню» та мовчання, у такий спосіб стаючи висловленням «між». Як пише дослідник, «Між говорінням і

мовчанням Вітгенштейн розміщує те, що можна показати: “що явно не може бути сказано: це показує себе”» [72, р. 83].

Дані розмисли про «показування» як серединну форму між мовчанням і вербальним висловленням нашою хують нас на порівняння із раніше розглянутим уявленням Д. Девідсона про метафору: адже пам’ятаємо, що він не розумів її як зміст, що можна «конвертувати» у зрозуміле для нас повідомлення – натомість вважав, що вона є дією, яка справляє на нас ефект як «картинка».

За Ш. Влэдуцеску, це мова зору, яка відбирає частину простору в лінгвістичного мовчання: «Показувати – це не частина мовчання, але це і не акт говоріння. Це спосіб передати те, що не піддається вербалізації в логічних пропозиціях» [72, р. 83].

Достатньо цікаво, що і сам «Трактат» Вітгенштайна стає у цьому показовим: адже за словами самого філософа, праця має дві частини – «одну, яку показують, і ту, яку я ще не написав, причому остання є справжньою» [56, р. 83]. Дослідник Ш. Муалем акцентує, що саме ця частина, є важливою [56, р. 66]. Маючи на меті висвітлити питання етики, естетики, сенсу життя і містичного, на думку Ш. Муалема, вона з цим частково впоралась – адже окреслені теми, згідно з ним, «можна лише показати»: «...окреслити зсередини сферу етичного <...> можна лише мовчки. Тому мовчання – це вираз трансцендентної сфери цінностей» [56, р. 66]. Це ж відзначає і Т. Сінгер, коли пише, що сфери естетики та етики, за Вітгенштайном, лежать за межами логічно структурованого, фактуального мовлення [64, р. 465].

З огляду на це стає зрозуміло, чому Вітгенштайн у своєму листі до видавця пише: «I have managed in my book to put everything firmly into place by being silent about it»³⁸ [64, р. 464]. Тоді не можна не погодитись із висновком Т. Сінгера про те, що відома вітгенштайнівська теза «Про що не можна

³⁸ «У своїй книзі мені вдалося все чітко розставити по місцях, не висловлюючись з цього приводу».

говорити, про те слід мовчати», постає не пасивною заборорою, а активною філософською стратегією, яку ж сам філософ застосовує.

Вважаємо вкрай змістовним висновок, що його робить Т. Сінгер: мовчання стає способом демонстрації – існування того, що не піддається прямому висловлюванню [64, р. 464]. Ш. Муалем фактично вторить цьому твердженню, коли відзначає, посилаючись на слова Л. Вітгенштайна, що «...мовчання є субстратом, на якому мова показує свою внутрішню логічну форму. “Ми повинні мовчати, щоб те, про що ми не можемо говорити, показало себе через мову”» [56, pp. 66-67]. Поза всяким сумнівом, це, на нашу думку, і становить сутність поетичного висловлювання, оскільки воно меншою мірою відображає інтенцію автора – адже зміст твору часто залишається прихованим і від нього, про що ми вже згадували.

Утім, ще більш цінним у такому формулюванні є його вказівка на зворотне підпорядкування – не мови людині, але людини мові. Ще яскравіше цей аспект ми розглянемо на прикладі Гайдеггера. Наразі ж перейдемо до конкретних прикладів у мистецтві, аби наблизитись якомога більше до відповіді на наше питання: яку функцію мовчання відіграє у поезії?

Почати ми б хотіли з прикладу, що його наводить Т. Сінгер, беручи за предмет аналізу художню практику Дж. Джойса.

На думку дослідника, Дж. Джойс використовує *еліптичну*, тобто недосказану манеру оповіді, що змушує читача самотійно будувати зв'язки. Так, Т. Сінгер наводить у приклад порівняння батька Стівена Дедала, який милується своїми вусами в дзеркалі [64, р. 472], з теологічним образом Бога-Отця, що вічно споглядає власні досконалості [64, р. 471]. Дж. Джойс не коментує цю паралель, він її показує, – демонструє дослідник. Отже, маємо справу з тим Вітгенштайновим «показуванням», коли річ не артикулюється вербально, але разом із цим слугує чимось більшим за мовчання, з ним межуючи.

Т. Сінгер також наводить у приклад інший твір Дж. Джойса – «Портрет художника в юності», де згадується мотив «the senate and the Roman people»

[64, р. 473], але без пояснення його зв'язку з віршом Дж. Джойса про Парнелла «Et tu, Nealy». Прогалина в тексті роману, як акцентує Т. Сінгер, відтворює реальну прогалину в архіві письменника – втрачений вірш [64, р. 474]. Читач, за такої умови, має усвідомити цю відсутність самотійно. Вважаємо, що останнє формулювання вкрай ілюстративне і в рамках наших тез про поезію – зокрема, того, що її принципове замовчування спонукає читача на власні роздуми, грає ту саму вирішальну інтерпретативну роль, яку ми розглядали на прикладі ідей Г-Г. Гадамера.

Вважаємо, що Т. Сінгер достатньо доречно підсумовує, що на прикладі творів Дж. Джойса ми бачимо, як мовчання перестає бути порожнечою – натомість стає простором, що наповнений сенсом, тим зсуваючи акцент з пасивного сприйняття інформації на активну участь читача в процесі розуміння. Саме це, на думку дослідника, і втілює механізм «показу», про який писав Вітгенштайн – і тут розмисли Т. Сінгера рясніють паралелями.

Як ми попередньо визначили, етику та естетику неможливо виразити в значущих пропозиціях, що описують факти світу. Однак, вказує Т. Сінгер, їх можна продемонструвати через естетичне сприйняття, коли звичайний предмет – наприклад, годинник у Дж. Джойса, виокремлюється з потоку дійсності і сприймається *sub specie aeternitatis* (під знаком вічності) як цілий світ [64, pp. 462-463].

На нашу думку, ще більш яскравим слугує приклад «стратегічного» мовчання, що «оголює» безсилля мови, показаного Т. Сінгером на прикладі іншої сцени у Дж. Джойса: Коли Стівен Дедал у відповідь на питання Кренлі «Чи ти любиш свою матір?» каже: «I don't know what your words mean»³⁹ [64, р. 471], це не ознака його обмеженості. Це, – запевнює Т. Сінгер, – точний вислів невимовної природи любові як фундаментального досвіду, який не зводиться до логічного визначення [64, р. 471].

³⁹ «Я не розумію, що означають твої слова».

Саме в таких моментах – коли пряме мовлення заходить у глухий кут – і народжується, за словами Т. Сінгера, епіфанія, центральна для поетики Дж. Джойса. Епіфанія, що є «раптовим духовним проявленням» [64, р. 462], ніколи не описується прямо. На нашу думку, це перетинається з розміркуваннями про здатність поезії вказувати на істину. Пам'ятаємо, що зокрема В. Бенямін вважав, що алегорія може підштовхнути до такого раптового усвідомлення – попри те, що вона позбавлена чіткого змісту, який можна було б окреслити.

Не менш змістовним у розгляді Т. Сінгера для розуміння ролі мовчання в поезії вважаємо його аналіз категорій нонсенсу та загадки як художніх інструментів. Як відзначає дослідник, Л. Вітгенштайн у своєму підході проводить ключову відмінність між двома типами нонсенсу [64, pp. 465-467]: «Замаскований нонсенс» – погана філософія чи критика, яка лише прикидається значимою [64, р. 466]; та «ясний (очевидний) нонсенс», що може стати матеріалом мистецтва, оскільки є відкритим, неприхованим порушенням логіки, що не претендує на фактуальність [64, р. 466].

На цьому, пише Т. Сінгер, і ґрунтована настанова філософа: «Don't for heaven's sake, be afraid of talking nonsense! But you must pay attention to your nonsense»⁴⁰ [64, р. 465]. Таким чином, мистецтво отримує право свідомо працювати з нонсенсом. Як і попередньо, Т. Сінгер вдало ілюструє даний принцип на прикладі поетики Дж. Джойса, де загадка стає структуротворчим елементом. Так, у «Портреті художника в юності» ми наштовхуємось на рядок про графство Афі (Athy): «“Why is Kildare like a pair of trousers?” – “Because there is a *thigh* in it”»⁴¹ [64, р. 476], де гру творять слова «Athy» як назва графства, та «a thigh» як «стегно».

Сенс цього епізоду, акцентує Т. Сінгер, однак, не в розгадці. Афі зауважує, що існує «інший спосіб» її загадати, але не розкриває його [64, р.

⁴⁰ «Заради Бога, не бійтеся говорити нісенітниці! Але ви повинні звертати увагу на свої нісенітниці».

⁴¹ «“Чому Кілдар схожий на штани?” – “Тому що в ньому є стегна”».

476]. Таким чином, сенс зміщується з відповіді на саме її існування як нерозв'язної. Як аналізує Т. Сінгер, загадка Афі стає метафорою для всіх нерозв'язних питань у творчості Джойса, а Стівен, який не може її розгадати, сам виявляється такою загадкою [64, р. 478].

Аналогічно функціонує й інший приклад, наведений Т. Сінгером – дитяча трансформація рядка пісні «the wild rose blossoms»⁴² у «the green woth botheth»⁴³ [64, р. 470]. Для дитини, – показує дослідник, – це не нонсенс, а акт творчого освоєння мови, тоді як для школяра Стівена це вже «безглуздя» через соціально нав'язану логіку – «зеленої троянди не буває» [64, р. 470].

Функція таких загадок і нонсенсів у поезиці Джойса, відповідно до аналізу Сінгера, триєдина: вона порушує автоматизм мовного сприйняття; вказує на межі пізнання та логіки, відтворюючи думку Вітгенштайна: «When the answer cannot be put into words, neither can the question be put into words. The riddle does not exist»⁴⁴ [64, р. 477]; і активізує читача, змушуючи його визнати, що іноді загадка є самоцінним знаком, що вказує на таємницю існування, а не на завдання, що мало б розв'язання.

Не можемо не відзначити, що ці три положення ми вже безпосередньо згадували раніше, кажучи про поезію: порушення автоматизму мовного сприйняття на прикладі ідей Потебні, що писав про властиве простонародній поезії повернення до чуттєвості образу, яке призводить до радикальної «переорієнтації» читача, звертаючи його увагу на слова поміщенням у незвичний контекст – або, користуючись словами Вітгенштайна, крізь «мовну гру»; висвітлення меж пізнання та логіки, розглянутих на прикладі ідей Вітгенштайна та Дерріда; і, зрештою, визнання загадки, що не має розв'язку, на прикладі тлумачення В. Беньяміном алегорії, або розуміння Д. Девідсоном та М. Блеком метафори.

⁴² «Дика роза квітне».

⁴³ «Зелена роза квітне».

⁴⁴ «Коли відповідь не можна висловити словами, то і питання також не можна висловити словами. Загадка не існує».

Загалом, можемо сказати, що проаналізовані приклади мовчання у творчості Дж. Джойса – такі, як епіфанія, нонсенс чи загадка, підпорядковані одним і тим самим цілям: перенести акцент із передачі інформації на акт показування невимовного, зробивши читача активним співтворцем цього трансцендентного досвіду.

Проте ще більш виразним прикладом того, як така спрямованість відображається в тексті Дж. Джойса, Т. Сінгер називає фінальну сцену прогулянки Стівена з Кренлі у «Портреті художника в юності» [64, pp. 481-482]. Там, на думку дослідника, епіфанія постає найбільш очевидно: коли вони чують спів служниці та Кренлі вигукує латинське «*Mulier cantat*» (Жінка співає). Однак, намагаючись вербалізувати це переживання додатком «*There's real love*», Кренлі миттєво руйнує магію моменту. Ця невдача, згідно з Т. Сінгером, стає наочним уроком: спроба висловити любов убиває її показану присутність.

З цієї причини, на думку Т. Сінгера, редактор Г. Габлер помилився, додавши в один із варіантів тексту «Улісса» явну ідентифікацію любові як «слова, відомого всім людям» [64, p. 482]. Адже Джойс, на думку дослідника, свідомо утримався від такої номінації – інакше вона перетворила б любов на ще одне поняття у словнику, зафіксувавши її значення. Натомість, його поетика прагне зберегти любов як невимовне диво, яке читач відчуває не через назву, а через всю архітектуру твору – через паузи, ритми, контрасти та ту саму тактику мовчання, що вказує на присутність несканованого і, на нашу думку, тим яскравіше продемонстрована поезією.

Продовжуючи ж розгляд вітгенштайнівської концепції «показування» як прикладу мовчання в художній практиці, ми маємо змогу звернутись до її метафізичного та трансцендентного виміру, що яскраво розкривається в аналізі Ш. Муалема, представлений у роботі про Борхеса.

Як зазначає дослідник, мова є центральною темою творчості митця, який постійно досліджує її природу, межі та можливі форми – від номіналістичної до ідеальної божественної чи кабалістичної [56, p. 71]. У

цьому контексті виникають дві основні інтерпретації борхесівського мовчання. З одного боку, це номіналістичне мовчання, де мова розуміється як неповна клітка, а мовчання – як визнання її принципової слабкості [56, р. 72]. З іншого – естетика мовчання, яка бачить у ньому трансцендентну мову, що одночасно виражає всі можливості, уникаючи вибору, необхідного для будь-якого дискурсу. Метою Борхеса, відповідно до цього погляду, згідно з Ш. Муалемом, є саме досягнення такої ультра-мови [56, pp. 72-73].

Ця естетика знаходить свій найчіткіший вираз в оповіданні «Письмо Бога». Його сюжет, як відзначає Ш. Муалем, розповідає про ув'язненого жерця Цинакана, який розшифровує божественне речення, що дає всемогутність [56, р. 73]. Після містичного видіння світу як безмежного колеса причин і наслідків він розуміє це речення, але відмовляється його вимовити і помирає в мовчанні. Ключовим тут є поняття божественної мови – архетипової та ідеальної, де кожне слово явно й миттєво виражає всю безмежну взаємозв'язаність фактів всесвіту, тоді як людські мови є лише її тінями [56, р. 74].

Містичне видіння Цинакана, за аналізом Ш. Муалема, є вже нами згаданим раніше поглядом *sub specie aeterni* – тобто баченням світу як обмеженого цілого, що ідентичне поняттю «містичного» у Л. Вітгенштейна [56, pp. 75-76]. Так само, як і на прикладі паралелі з творчістю Джойса, проведеною Т. Сінгером, причини мовчання жерця у творі Борхеса, згідно з Ш. Муалемом, відповідають логіці «Трактату»: він опиняється за межами мови – його досвід принципово не передається [56, р. 76]; його психологічна суб'єктивність розчиняється: спостерігаючи всесвіт як цілісність, він втрачає конкретну особистість, залишаючись лише абстрактним метафізичним суб'єктом-спостерігачем: «Ця людина була ним, і тепер йому байдуже <...> він тепер ніхто» [56, р. 76].

Як узагальнює Ш. Муалем, у «Трактаті» Вітгенштейна та «Письмі Бога» Борхеса мовчання виконує спільну роль: воно є кінцевим пунктом трансцендентного досвіду, який виводить за межі світу та мови; розчиняє

психологічну суб'єктивність, залишаючи лише безособовий метафізичний суб'єкт; і, зрештою, є єдино можливим «виразом» для того, що можна лише показати, але не сказати – сфери цінності, містичного чи архетипової мови [56, pp. 76-77].

На нашу думку, тут виникає парадокс, який і демонструє спільність проєктів: і Вітгенштайн, і Борхес використовують мову – філософський трактат і художнє оповідання відповідно, – щоб вказати на її власні межі та привести читача до тієї граничної точки, де мова мусить замовкнути, аби досвід міг «показати себе».

Отже, логіка Л. Вітгенштайна виводить нас до фундаментального розуміння: оскільки мова обмежена світом фактів, сфери етики, естетики та «містичного» принципово не можуть бути нею окреслені – вони не підлягають прямим пропозиціям, натомість можуть бути показані – вказані через сам акт свідомого мовчання, яке стає не пасивною відсутністю слів, а, як ми побачили на прикладі, зокрема, незавершеної частини «Трактату», активною філософською та художньою стратегією. Цей принцип, утім, не обмежується лише площиною філософії, і вкрай яскраво розгортається у низці художніх творів – Дж. Джойса та Х. Борхеса.

Так, підбиваючи підсумки аналізу творчості Дж. Джойса Т. Сінгером, бачимо, як запропоновані Вітгенштайном ідеї – наприклад, про естетику як того, що належить сфері мовчання, – втілюються у конкретних художніх рішеннях письменника. Т. Сінгер продемонстрував, що найважливіше у творах Джойса свідомо залишалось ним за межами прямого висловлювання, щоб бути виявленим у безпосередньому досвіді читача або спостерігача. Важливу роль у цьому зіграв «явний нонсенс», що Вітгенштайн визнав законним художнім і філософським засобом для вказівки на ті межі мови та логіки, за якими і розташовується сфера ціннісного.

Цю ж парадигму «показу», однак, можна простежити й у іншій, ще радикальнішій площині – у метафізичному вимірі, де мовчання стає не просто тактикою, а кінцевим станом пізнання. Аналіз Ш. Муалема на

прикладі оповідання Х. Борхеса «Письмо Бога» розкриває, як мовчання виступає фінальним пунктом трансцендентного досвіду, ідентичного Вітгенштайновому «містичному».

Фактично, ми вкотре бачимо, як сутність поезії частково перетинається із сутністю філософії: як Джойс із Борхесом у художній формі, так і Вітгенштайн у філософській, використовують мову для того, щоб привести читача до її власної межі – до моменту, коли вона мусить замовкнути, аби дозволити невимовному досвіду проявити себе. Це формулювання централізує у своїй філософії інший мислитель, якого ми вже розглядали вище – однак у розрізі поточної теми, теми мовчання, він зробить вирішальний внесок для нашого дослідження. До нього й перейдемо.

III.2 Тиша, що передує світу: мовчання в онтологічному проєкті Гайдеггера

Детально проаналізоване нами раніше розуміння істини Гайдеггером тісно переплітається з концепцією мовчання та, як пише В. Грегорі, з явним посиланням на *Dasein* у головному творі філософа «Буття та час» [37, р. 4]. Аби збагнути, чому, звернімось до думок згаданої дослідниці, що присвячує вивченню ідеї тиші в гайдеггерівській філософії цілу книгу.

Вважаємо, що умова розкриття *Dasein*, яку обґрунтовує Гайдеггер, містить у собі перший натяк на його зв'язок з мовчанням. Так, вона вимагає, аби власне буття *Dasein* передбачало його буття як *самості*, якому Гайдеггер протиставляє повсякденне *буття-з-іншими*, що у свою чергу не є автентичним, і найбільш виразно проявляє себе, підкреслює В. Грегорі, у пустослів'ї [37, р. 4], за яким *Dasein* намагається «втікти» від самого себе. Так, дослідниця зауважує: пуста балаканина замовчує, приховуючи розмови про справжні екзистенційні переживання в настрої та розуміння тривоги, буття-до-смерті, мовчання, стриманості та рішучості [37, р. 4].

На контрасті з цим, автентичну, справжню поезію, за Гайдеггером, характеризує, навпроти, відкритість до перерахованих станів, які він також

називає «великими фундаментальними настроями» [37, р. 27]. Вкотре зчитуємо роль мовчання зі слів Гайдеггера про те, що, чим потужнішими є ці настрої, тим «прихованіше» вони діють. Зокрема, це яскраво ілюструє наступна цитата з його праці «Дорогою до мови»: «...там, де ми для чогось, що нас хвилює, <...> не знаходимо правильного слова <...> переживаємо миті, коли мова <...> на якийсь короткий час нас торкнулася» [2, с. 137].

Здається, схожий зв'язок усвідомлює і Т. Адорно, коли відзначає, що вірші П. Целана прагнуть виразити крайнє відчуття жаху шляхом мовчання. Так, він і сам доволі поетично це висловлює: «They imitate a language beneath the helpless language of human beings, indeed beneath all organic language: It is that of the dead speaking of stones and stars»⁴⁵ [14, р. 322].

Однак ми не в змозі не погодитись і з іншим прикладом – який Гайдеггер наводить, коли називає Гельдерліна «мовчазним поетом», адже проаналізована теза з очевидністю втілюється у його вірші з назвою «Щодо найвищого, я мовчатиму» [37, р. 32]. Це висвітлює іншу важливу рису мовчання, покладеного в основу поезії і не тільки, яку В. Грегорі вичерпно формулює, пишучи: «Keeping silent is the authentic form of silence <...> Only whoever can keep silent can also talk»⁴⁶ [37, р. 34]. З огляду на це можна сказати, що мовчання забезпечує змістовність того, про що ми говоримо.

Тоді робимо наступний висновок: мовчання є автентичним тоді, коли є *замовчуванням*. В. Грегорі, на нашу думку, теж приділяє цьому виняткову увагу, коли відзначає, що мовчання не означає «бути обмеженим, вузьким»: не означає розпорошення себе, гонитву за чимось, а, навпаки – відкритістю для сущого, «зібране розкриття для всепоглинаючого напливу сущого як цілого» [37, pp. 20-21].

Ми повернемося ще до цієї думки пізніше – наразі лише підсумуємо, що, за Гайдеггером, мовчання постає умовою автентичного способу

⁴⁵ «Вони імітують мову, що лежить в основі безпорадної мови людей, навіть в основі всієї органічної мови: це мова мертвих, які говорять про камені та зірки».

⁴⁶ «Замовчування є автентичною формою мовчання <...> Тільки той, хто може мовчати, може й говорити».

існування *Dasein* і, будучи реалізованим, воно лягає в основу поезії, стаючи, як пише Гайдеггер, «мовою того буття, яке було давно передбачено і якого ми ніколи раніше не наздоганяли» [37, р. 27].

Пішовши далі у вивченні ролі мовчання в поезії, обґрунтованій Гайдеггером, ми натрапимо на цікаве співвідношення, що розвине попередню думку про виведення істини як виведення у присутність. Адже розмежовуючи мовчання і «пусті балачки» як автентичний і не-автентичний способи існування *Dasein*, Гайдеггер звертає увагу на те, що другі, маючи на меті вивести на поверхню приховане, не залишити жодного непроясненого, «темного куточку», насправді тільки позбавляють нас останнього шансу наблизитись до істини, «запечатують» останній «вхід» до неї: «...idle talk here silences in that it covers up by drowning out the call that “discourses in the uncanny mode of keeping silent”»⁴⁷ [37, р. 4]. Тим самим, підкреслює В. Грегорі, пустослів'я відвертає *Dasein* від «первинного» до «середнього» розуміння того, про що іде мова [37, р. 4].

Ми вважаємо, що «пусті балачки» характеризуються тут певною «самовпененістю», адже, як вдало на цій парадоксальності акцентує В. Грегорі, вони здаються нескінченними можливостями для розкриття істот, але ця ж нескінченність призводить до «перетворення акту розкриття на акт закриття» [37, р. 4]. У такий спосіб, продовжує дослідник, «...пусті розмови нам нав'язують мовчання щодо істот шляхом їхнього трактування як чогось, що ми вже розуміємо і не маємо потреби досліджувати далі» [37, р. 4].

На противагу цьому, мовчання, – і, відповідно, поезія, на ньому ґрунтована, – за Гайдеггером, відкидає таку «самовпевненість» у всеохопному знанні щодо світу й вказує на наявність таємниці, що виводить її з прихованого [37, р. 5]. Нам здається, що про те саме співвідношення в окремому місці пише В. Грегорі, коли протиставляє поетичне «первісне мовлення» прозі, що занепадає у своєму поширенні [37, р. 36]. Ця теза тим

⁴⁷ «...пусті балачки тут замовчують, оскільки вони приховують, заглушаючи заклик, що “розмірковує в моторошному режимі мовчання”».

переконливіше звучить, коли ми заглибимось у етимологію самого поняття «прози». Як, зокрема, вказує дослідниця О. Кицан, воно утворено від латинського слова «proversa», що перекладається як «те, що звернене вперед»: «...тобто мова, яка розгортається лінійно, без поворотів, „прямо вперед”» [6, с. 195]. І ми з цим погоджуємось, адже проза, на нашу думку, часто тяжіє до рясної деталізації і, на відміну від поезії, загалом прагне ясності та однозначності.

На цей контраст, як ми вважаємо, натякає й В. Грегори, яка, аналізуючи гайдеггерівську характеристику поетизації як розповіді чи висловлювання, виокремлює провідну, яка полягає у способі *вказування*, що, у протилежність описовому характеру прози, підкреслює розкривальну силу поезії в її обґрунтуванні буття.

Досвід цієї сили, продовжує В. Грегори, «виштовхує» нас з повсякденності, яка є сферою, з якої сама поезія «вигнана». Вважаємо, що наступне визначення, яке формулює дослідниця, цілком буде справедливим і для прози: «Повсякденність – це справжня контрсфера поезії, де вірш – це просто річ, яку ми читаємо та слухаємо, а не сила, в якій “всеохоплюючий резонанс <...> коливається у слові”» [37, р. 32]. Гайдеггер у свою чергу, як нам здається, доходить такого ж висновку, коли, як зазначає В. Грегори, припускає, що «...саме у повсякденному розумінні мови як інструменту комунікації вірш може здаватися позбавленим своєї викривальної сили, тобто своєї розкривальної сили» [37, р. 32]. Хоча, як ми побачили – поезія, навпаки, – якщо вона автентична, – як раз виводить істину у присутність шляхом приховування прямого значення.

Але звернімось назад до мовчання: як підґрунтя цієї стриманості, воно передбачає відкритість до екзистенційних станів, і ба більше – осмислюється Гайдеггром як можливість, фундамент мови, не кажучи вже про мовлення. Про це, як ми вважаємо, свідчать наступні гайдеггерівські твердження про її сутність: «...здатність мовчати є походженням і основою мови» [37, р. 19]; «Мова як така ніколи не має слова» [2, с. 137].

Зокрема, ще більш яскраво це прочитуємо в наступному місці: «With its origin in the silence from which being unconceals itself and which precedes the disclosive whole that is the world, language is thus the abode into which humans are thrown into the dialogue that we are»⁴⁸ [37, p. 36]. В. Грегорі змістовно підсумовує таке уявлення також коли каже, що Гайдеггер, заглиблюючись у походження мови, ідентифікує її як тишу, що передує світу та є «могутнішою» за всі наші сили [37, p. 36].

Авжеж, встановлюючи дану перспективу, Гайдеггер, як коментує це В. Грегорі, ігнорує інструментальні конотації мови як блага, яким ми володіємо як дарунком від богів – натомість, доволі очікувано вбачає певну небезпечність мови через двоїстість її природи – як розкриваючу і разом із цим приховуючу [37, p. 33], яку втілює «пуста балаканина».

Проте, попри погляд на мовчання як першооснову мови, Гайдеггер вдається до його диференціації, коли виокремлює первинну та вторинну форму мовчання: так, перша передбачає «радикальну індивідуалізацію», «...яка оголює *Dasein* перед самим собою та налаштовує його на фундаментальний настрій тривоги, фактично ізолює його, розкриває його як „solus ipse“⁴⁹» – пише В. Грегорі [37, p. 7].

На противагу їй, вторинна форма мовчання виникає за автентичної розмови з іншими, але з поняттям «розмови» тут варто бути вкрай обережними: нам може здатись, що мова про сам акт мовлення, тоді як Гайдеггер радикально переосмислює даний термін. Про це свідчить, зокрема, інша його ідея стосовно того, що мовлення, яке б передбачало звукове вираження або комунікацію в словесних звуках, не є обов'язковою умовою дискурсу. Читаємо це в В. Грегорі, яка пише, що, за Гайдеггером, комунікація, що лежить в основі дискурсу, насамперед визначається буттям-одного-з-

⁴⁸ «Маючи своє походження з мовчання, з якого буття розкривається і яке передує розкриваючій цілісності, якою є світ, мова є, таким чином, житлом, в яке люди кинуті в діалог, яким ми є».

⁴⁹ Онтологічно ізольоване «Я».

одним, «спільним знанням буття-у-світі, що розвивається у розмову та слухання одне одного» [37, р. 3].

У цьому місці, – залишаючи осторонь різницю в інших поглядах, – ми бачимо певну спорідненість з думками іншого, античного мислителя – Горгія, що, як і Гайдеггер, спростовував роль мовлення як вирішальної складової у порозумінні між людьми. Його теза, від якої ми тут відштовхуємось, полягає у тому, що, маючи на меті передати наш досвід через слова, ми завжди його *спотворюємо*. Так, дослідник А. Мурелатос пише, що, за Горгієм, логос «...ніколи не зможе передати слухачеві інформацію, якою може володіти мовець, – фактично, що інтелектуальне вербальне спілкування неможливе» [55, р. 135]. Це переконання стає наслідком того, що Горгій, як акцентує А. Мурелатос, підриває уявлення щодо дискурсу як речі, що може бути «передана» [55, р. 137].

Нам здається, ще з більшою очевидністю ці слова були б справедливими і по відношенню до змісту поетичного висловлювання, універсальність і вичерпність якого ми неодноразово спростовували у попередніх пунктах. Горгій, на нашу думку, опосередковано доводить те ж саме: як описує це А. Мурелатос, якщо мовець А прагне донести слухачеві Б якусь сутність X, яка невідома тому чи не сприймається ним, то, за Горгієм, в певний момент слухач Б, авжеж, дістане відносного уявлення про X, але воно буде чимось зовсім іншим, ніж сама річ X [55, р. 139]. Ми вважаємо, що це доповнює гайдеггерівську ідею, що переконує нас: комунікація насамперед полягає в якійсь вихідній точці зору, яку «не похитне» мовчання. А. Мурелатос, здається, каже нам те саме, пишучи: «Words are totally superfluous when I have the mental grasp of a thing, and totally ineffective when I do not have that grasp»⁵⁰ [55, р. 141].

Це відкидання «конкретики» *про що* мовиться як «ядра» комунікації, безсумнівно, змушує нас докорінно переосмислити її як таку, наштовхуючи

⁵⁰ «Слова абсолютно зайві, коли я маю розумове розуміння речі, і абсолютно неефективні, коли я цього розуміння не маю».

на думку про те, що мова йде радше про певну спільну світоглядну позицію, яка, оскільки вже сформувалась, не потребує підтримки у вигляді мовлення, а може «дозволити» собі «прогалини» у вигляді мовчання. Показовим на тлі такого тлумачення вважаємо ідею Гайдеггера про те, що мова в своєму екзистенційно-онтологічному сенсі, – пише В. Грегорі, – є світовим вираженням дискурсу і як така «вже приховує в собі розвинений спосіб осмислення» [37, р. 3]. Тоді, як ми вважаємо, сенсу набуває інший зв'язок: з огляду на те, що мова, за Гайдеггером, є світовим вираженням дискурсу, а той своєю чергою ще не обов'язково передбачає мовлення, то вкотре резонують раніше згадані гайдеггерівські слова про те, що мова є поезією в істотному значенні [41, р. 62].

Через це нам видається логічним, що Гайдеггер спростовує точку зору, яка полягала би в тому, що це ми підпорядковуємо собі мову, володіємо нею, – тоді як насправді, і В. Грегорі теж на це звертає нашу увагу, «Не ми маємо мову; радше мова має нас» [37, р. 32]. Зокрема, і сам Гайдеггер висловлює цю тезу вкрай чітко у своїй праці «Шлях до мови», коли він пише, що набуті досвіду мови означає піти назустріч вимогам мови, їм *підпорядковуючись* [2, с. 135]. У тому самому місці він акцентує на тому, що з-під такого підпорядкування «вислизають» просте володіння мовою, мовлення, як і наукові з філософськими знання про мову.

На думку Гайдеггера, поети особливо знаються на цьому, що доводять наступні його міркування: «...the more powerful the attunement of great thinkers and true poets to the essence of language, the more reticently they would speak»⁵¹ [37, р. 27]. У такий спосіб, згадана *налаштованість*, передбачаючи підпорядкування мові, досягає свого апогею у поетичному вислові, що розглядається Гайдеггером радше як простір, де мова може вільно виразити себе; на прикладі якого ми бачимо, як розгортається те, що зазвичай залишається прихованим – окреслення невимовного. Це і має на увазі

⁵¹ «...чим потужніша налаштованість великих мислителів і справжніх поетів на сутність мови, тим стриманіше вони говорили б».

Гайдеггер, пишучи «...поет може дістатись навіть того, що він, той досвід, якого він набуває з мовою, відповідно, а саме поетично, мусить підвести до того, щоб той мовив» [2, с. 137].

Цим Гайдеггер, підсумовує В. Грегорі, «...перевертає інструментальне тлумачення мови» [37, р. 32].

Якщо, беручи тепер до уваги розглянуте, ми знову звернімось до фігури поета, то побачимо, що коло «замикається»: поета характеризує відкритість до «фундаментальних станів», до якої його спонукає мовчазний заклик власної совісті, що, за Гайдеггером, є силою, що змушує Dasein до мовчання: «заклик до тиші самого себе – це заклик від неавтентичного “я”. Він закликає назад і до автентичного “я”» [37, р. 7].

Тоді з огляду на попередні наші роздуми про принципову алегоричність поетичного висловлювання, ми можемо сказати, що саме у ній проявляє себе замовчування: поет, прагнучи щось донести, завжди звертається до «посередника» у вигляді метафор чи алегорій, що автоматично унеможлиблює їхнє буквальне прочитання. Так, застосовані образи є конкретними, але вони позбавлені конкретики у сенсі однозначності, яка рівноцінна будь-якому нашому побутовому мовленню.

Утім, ми залишили абсолютно осторонь гайдеггерівське обґрунтування причин, за яких поет вдається до алегоричності віднайдених образів, хоча їхній зв'язок із мовчанням є безпосереднім.

Звернення Гайдеггером до гельдерлінівського поетичного вислову «Оскільки ми є діалогом» проливає світло на це: як, зокрема, вказує В. Грегорі, він слугує відправною точкою для переформулювання Гайдеггером попереднього поняття «розмови-один-з-одним» як способу буття-у-світі, і ми в цьому знаходимо щось більш значуще в рамках нашої тези про принципову алегоричність образів у поезії.

Згадане переформулювання втілюється у розробленій філософом класифікації діалогу з огляду на його різні значення. Так, Гайдеггер виокремлює чотири: первісний діалог, у якому боги звертаються до нас, або

не звертаються до нас; початковий діалог поетизації; той самий діалог, про який ми раніше згадували – а саме, діалог, яким ми є, що визначається нашою відкритістю і здатністю чути; і, зрештою, так само раніше розглянутий діалог, представлений пустими балачками [37, р. 33].

В. Грегорі висуває цікаве припущення, яке нам і дозволить наблизитись до відповіді на поставлене питання: на її думку, трьома з чотирьох значень діалогу, яким ми є, відповідають певні типи мовчання. Так, – зазначає В. Грегорі, – у первісному діалозі, у якому боги звертаються до нас, вони мовчать у тому сенсі, що не говорять словами-звуками, натомість вони «манять» [37, р. 33-34]. Якщо пригадати розрізнення первинного та вторинного мовчання, то тут, без сумнівів, ідеться про перше. Це співвідношення є для нас ключовим.

Гайдеггер тлумачить поклик богів як «первісне висловлювання», стверджує В. Грегорі [37, р. 33-34], і дослідниця наводить яскравий приклад, як боги не промовляють ані слова – і, все ж таки, звертаються до нас: «У деяких віршах і фрагментах Гельдерліна мова богів – це мова гроз і блискавок» [37, р. 34]. За цих же обставин, фігура поета з'являється з необхідності стати посередником між богами та іншими людьми. В. Грегорі, на нашу думку, блискуче це висловлює, коли пише: «It is in poetizing that the gods' beckoning is "shrouded in the word"»⁵² [37, р. 34].

В цьому місці ми можемо побачити зв'язок із попередніми думками Гайдеггера про автентичний та неавтентичний способи існування *Dasein*, адже наважитись поетизувати поклик богів означає наважитись їх *чути*, не будуючи швидкоруч ілюзію розуміння за допомогою пустих балачок. Гайдеггер вважає: форма втечі слуху смертних – це «нездатність почути та небажання чути» [37, р. 37]. З огляду на це, В. Грегорі, нам здається, проводить паралель, яку висвітлили і ми вище, коли визначає форму втечі смертних як «...нещирий слух, що супроводжує пусті розмови і який у своїй

⁵² «Саме в поетизації поклик богів "огортається словом"».

втечі від таємничого походження буття голосно виявляє свій жах перед мовчанням» [37, р. 38].

Ми, зрештою, впритул підходимо до суті, коли прочитуємо у В. Грегорі пряму вказівку на помежів'я, у якому перебуває поет: так, дослідниця відзначає, що, з одного боку, він відрізняється від богів, які просто відпускають «джерело буття»; з іншого ж – від смертних, які тікають від нього – тим, що поет «стійко стоїть» перед ним [37, р. 37]. Вкрай вичерпно також, на нашу думку, В. Грегорі підсумовує, пишучи, що поет «As the demigod who stands in the middle of beyng, between the gods and the mortals, as an overhuman and an undergod»⁵³ [37, р. 38].

Взявши до уваги ці положення, ми, нарешті, хотіли б за їхньої допомоги обґрунтувати, чому поетичне висловлювання за необхідністю є алегоричним. Ми готові зробити припущення, що, можливо, саме через те, що поет дослухається до мови богів, він не може вдатись до буквальних формулювань, змушений застосовувати алегорію – бо саме так він може зберегти автентичність «відбитку». Фактично, ми робимо висновок про те, що алегорія і є стриманістю поета. На тлі цього показовими є наступні слова В. Грегорі: «Я стверджую, що Гайдеггер пов'язує таємницю загалом, яка натякає на первісну тишу, зі стриманістю поета як відповіддю на приховувальний характер таємниці, одночасно з тим, як він розкриває її у своєму вірші» [37, р. 36].

І хоч Гайдеггер не звертається до поняття алегорії, він насправді підступається, як нам здається, доволі близько до нього, коли пише про «натяк», що ілюструє вислів В. Грегорі: «In its fundamental attunement with the intimacy of beyng, poetizing is thus “always an intimating”»⁵⁴ [37, р. 36]. У його тлумаченні, що цілком збігається з нашим, розглянута природа поетичного вислову в певному сенсі «трагічна»: адже попри висвітлення таємниці, *натяк*

⁵³ «Як напівбог, що стоїть у середині буття, між богами й смертними, як надлюдина й недобог».

⁵⁴ «У своїй фундаментальній гармонії з інтимністю буття, поетизація є, таким чином, “завжди натяком”».

залишається «нерозгаданим» – про це свідчать слова Гайдеггера, коли він пише, що поетизуюча пісня – «це скоріше розповідь, що приховує, ніж та, що розкриває» [37, р. 36]. Показово і те, що Гайдеггер надихається наступними рядками Гельдерліна: «Загадка – це те, що чисто виникло. Навіть / Пісня ледве може розкрити її» [37, р. 36]. Зрештою, виключно яскраво це положення підсумовує філософ, пишучи, що «велике та справжнє» поетизування, полягає в тому, що воно «обов'язково зазнає невдачі» у своєму прагненні [37, р. 36].

У підсумку, узагальнивши проаналізовану нами роль мовчання в поезії згідно з філософією Гайдеггера, справедливим, на нашу думку, буде сказати наступне: згідно з ним, поезія є унікальним випадком – мовним явищем, що існує на певному помежів'ї – ґрунтуючись у мовчанні, вона, утім, промовляє. Ґрунтується у мовчанні, оскільки твориться за умов відкритості та подальшій стриманості поета по відношенню до фундаментальних станів; промовляє – оскільки, залишаючись відкритим і стриманим, поет, за допомогою поетичного вислову, організовує простір для мови, звідки та може *мовити*.

Проведене нами дослідження ролі мовчання в поезії дозволяє стверджувати, що його концепція у філософії ХХ століття та літературному модернізмі виступає не маргінальною темою, а центральним жестом, що перевизначає саму природу висловлювання. Здійснений аналіз на прикладі ідей Вітгенштайна та Гайдеггера із залученням конкретних художніх прикладів – зокрема, Дж. Джойса та Х. Борхеса дозволив нам виявити потрібну роль мовчання в поезії: онтологічну, епістемологічну та комунікативно-естетичну.

1. Онтологічний вимір: У філософії Гайдеггера мовчання виступає першоосновою мови та автентичного буття. Воно осмислюється як «зібрана відкритість» до сущого, сама умова можливості почути заклик буття (поклик богів, голос совісті). Вітгенштайн, з іншого боку, визначає мовчання як логічну та трансцендентну межу. Його загальновідома теза вказує на те, що поза світом фактів, які можна описати, лежить сфера ціннісного, етичного та

«містичного» – і єдиною адекватною реакцією на неї є мовчання. Таким чином, мовчання одночасно є джерелом і кордоном людської мовної практики, вказуючи на те, що перевищує утилітарну комунікацію.

2. Епістемологічний вимір: Як ми побачили, обидва мислителі сходяться в тому, що найважливіше не піддається прямій вербалізації, але може бути показане. У Вітгенштайна це принцип «про що не можна говорити, про те слід мовчати», який активує механізм показу через саму структуру мови та її обриви. Ця стратегія знаходить свою художню реалізацію у еліптичній поезії Дж. Джойса, де прогалини в тексті, загадки та свідомий нонсенс не є недоліками, а інструментами для вказівки на невимовний досвід. У Борхеса своєю чергою, як було показано, мовчання стає кінцевим пунктом містичного пізнання, де досвід *sub specie aeterni* розчиняє суб'єктивність і робить будь-яке слово марним. Мовчання, таким чином, стає вищою формою знання – знання про межі знання.

3. Комунікативно-естетичний вимір: Нарешті, останній вимір можемо побачити на прикладі протиставлення Гайдеггером автентичної стриманості «пустим балачкам», які, прагнучи все пояснити, насправді закривають доступ до істини. Автентична поезія, заснована на мовчанні, виводить читача з повсякденності, розкриваючи приховувальну силу таємниці. Це безпосередньо перегукується з аналізом творчості Дж. Джойса, де мовчання зсуває акцент із пасивного сприйняття інформації на активну участь читача в процесі розуміння. За таких обставин читач стає не споживачем смислів, а співтворцем, який мусить самотійно будувати зв'язки, усвідомлювати прогалини та переживати показане. Мовчання, отже, перетворює комунікацію з монологу на діалог, де справжнє розуміння народжується в інтервалі між сказаним і неназваним.

З огляду на це можемо стверджувати, що функція мовчання в поетичному висловлюванні виявляється радикально переосмисленою. Крізь прочитання Вітгенштайна, воно є єдино можливим виразом для сфери

етичного, естетичного та трансцендентного. Крізь прочитання ж Гайдеггера воно постає як саме джерело мови.

Як демонструє наш аналіз, мовчання у поезії та філософії ХХ століття не є відсутністю мови, а є її інтенсивністю, її сконцентрованим ядром. Це той жест, коли мова, досягнувши власної межі, замовкає, щоб вказати на те, що завжди вже було присутнім: на диво існування, на таємницю буття, на невимовну глибину людського досвіду. Тому поетичне висловлювання, ґрунтуючись у мовчанні і промовляючи через нього, постає перед нами як той простір, де мова не описує світ, а вказує на його невичерпну таємницю.

ВИСНОВКИ

Підбиваючи підсумки нашого дослідження, не можна не помітити, що, протиставивши дві традиції – екзистенціальну та логіко-лінгвістичну, – в рамках уявлення про сутність і роль поетичного висловлення – і мовчання в ньому зокрема, ми-таки неодноразово фіксували точки дотику. Водночас ми виявили і певні домінуючі перспективи.

Наша перша частина, присвячена аналізу поезії з позицій екзистенціальної думки, дозволила нам висвітлити важливий мотив, який, на нашу думку, став цінним спостереженням: **сутність поезії часто осмислювалась як резонуюча з сутністю самої філософії**. Вирішальною тезою в рамках цього стала теза про *позачасовість* поезії на прикладі розмислів О. Потебні та Платона. У цьому ж місці ми наштовхнулись на другу вирішальну «знахідку», що певним чином сформувала «вісь» нашої роботи – а саме, **символічну природу** поетичного висловлювання, «обриси» якої ми знайшли ще у Платона, однак виключно яскраво розкрили на прикладі розробленого В. Беняміном унікального погляду на алегорію. Під час його детального вивчення, ми, на нашу думку, виявили саму «серцевину» екзистенціального розуміння поезії.

Хоча розглянуті нами мислителі оперували різними поняттями – метафори, символу, і, зрештою, алегорії, – у результаті ми віднайшли численні паралелі, які разом нас переконали у тому, що поезія, в основі якої лежить ця, назвімо її *нездатність* до прямого висловлення, уперше нас зіштовхує з певною межею, яка вказує на мовчання.

Третім цінним результатом детального аналізу того символічного мислення, що лежить в основі поезії, стало виявлення тісного зв'язку істини і поезії. Попри деяку розрізненість у думках, ми з'ясували, що представники екзистенціальної традиції загалом неодноразово вказували на здатність поетичного висловлення «привідкривати» перед нами істину, або «виводити у присутність», якщо користуватись словами М. Гайдеггера. Утім, оскільки сама поезія працює радше як «натяк» через свою глибоко символічну природу, істина за цих умов не є статичним змістом – натомість вимагає співучасті читача, який би істину встановив. За цих обставин істина, як ми з'ясували, переосмислюється як процес. Достатньо важливу роль для цього висновку відіграв М. Гайдеггер, який висунув ідею про те, що роль митця полягає у встановленні такої структури, яка б пізніше дозволила читачу наблизитись до істини.

У цьому місці ми натрапили на наступну важливу складову екзистенціальної аналітики поетичного висловлювання – а саме, на вирішальну роль **акту тлумачення**, який, як ми вважаємо, і унеможливорює звуження змісту поезії до мовчання, адже з нього промовляє читач. Опорними думками в цьому стали міркування Г.-Г. Гадамера, що висунув концепцію діалогічності (між автором і читачем), що лежить в основі інтерпретації, і концепцію перформативності, за якої сам акт тлумачення стає частиною істини. Тобто, ми вкотре підкріпили свої висновки про «невловиму» природу істини, на яку здатна вказати поезія. Такими виявились ключові виявлені нами ідеї в першій частині дослідження.

Другий розділ роботи ми присвятили логіко-лінгвістичному погляду на поетичне висловлення. Хоч попередньо ми припустили, що він буде

«монологічно» протиставлений екзистенціальній аналітиці, і навіть не залишить простору для концептуальних думок щодо поезії, нам вдалося не тільки його виявити, але і розгледіти ті самі «точки дотику» із попередніми ідеями. Так, Аристотель як представник аналітичної традиції висвітлив схожість між поезією та філософією – фактично, маючи на увазі згадану нами *позачасовість*, але формулюючи це здатністю виявляти **загальні закони, універсалії**. Поза всяким сумнівом, центральну роль у аристотелівському погляді на поезію відіграла концепція **катарсису**, що, як інтелектуальне прояснення, нерозривно пов'язане із попередньою рисою – здатністю виявляти універсалії, або, інакше кажучи, причинно-наслідковий зв'язок, що, як ми з'ясували, грає вирішальну роль у збудженні емоцій в читача. Таким чином, осмислюючи поезію, Аристотель, як це і властиво аналітичним мислителям, вдається до раціональних аргументів, що, утім, не «знищує» самої нашої можливості розмірковувати про неї.

Дещо іншою постала думка Г. Фреге, який, як ми виявили, визначав поезію негативно – тобто шляхом того, чим вона *не є* у порівнянні з мовою науки. Згідно з ним, поезія позбавлена Значення – тобто реального референту, натомість маючи безліч Смислів. За таких обставин ми вперше побачили, як аналітична думка стрімко звужує простір для її осмислення. Водночас, наголосивши на незастосовності критеріїв істинності до поезії через відсутність реального референту, Г. Фреге, на нашу думку, лише увиразнив екзистенціальне обґрунтування її символічної форми.

Так, якщо згадувати беньянінівські міркування щодо алегорії, то її він як раз протиставляв статичному символу, що завжди передбачає «конвертування» до одного значення. Окрім увиразнення цієї ідеї, Г. Фреге, на нашу думку, висловлює цінну думку, яка «повертає» зміст поезії, коли окреслює поетичні висловлювання терміном **Репрезентацій**, аби підкреслити їхню унікальну природу, відмінну від «мови фактів». У розрізі цього ми наштовхнулись на вирішальний злам в осмисленні аналітичною традицією поезії. Адже, вказавши на семантичну «порожнечу» поетичного

висловлювання, Г. Фреге висвітлив її естетичну функцію – тим на мить відійшовши від семантичної перспективи на користь прагматичної, інакше кажучи: замість питання *що*, поставив питання *як*.

Утім окреслений перехід від семантики до прагматики, як ми з'ясували, найбільш яскраво розкривається у філософії Л. Вітгенштайна та Дж. Остіна. Обидва мислителі демонструють кризу, нами раніше помічену – що полягає у нищенні будь-якого простору для осмислення поезії логічним позитивізмом, який, як було показано у Г. Фреге, втілювала теза про відсутність референційності поетичного висловлювання.

Тут ми виявили цікавий зсув: якщо до цього ми неодноразово фіксували точки зору, що вбачали суміжність філософії та поезії, то на прикладі ідей Л. Вітгенштайна бачимо прагнення інтегрувати останню до першої, що ілюструє теза філософа: «філософію слід писати як *Dichtung*», де поняття *Dichtung* позначає фікцію, вигадку. Цей «наказ», за Л. Вітгенштайном, має бути реалізованим в якості *мовної гри* – тобто такої практики, яка передбачатиме переосмислення понять шляхом їхнього поміщення у нові контексти, «гри» з ними, що і дозволить, на думку філософа, розширити межі нашого розуміння. Трохи пізніше ми виявили, що ідея *мовної гри* Л. Вітгенштайна вкрай перегукується з ідеєю *вільної гри* Ж. Дерріда, який так само прагнув подолати традиційне уявлення про мову, статичні сенси, що існують автономно один від одного – вказавши на важливість розуміння контекстів.

Проте не менш важливим видався внесок Дж. Остіна, який увиразнив згадану кризу, спричинену логічним позитивізмом, виокремивши два поняття: констативу та перформативу, де констатив позначав твердження, що описують дійсну реальність, тоді як перформатив – слугував самою дією. Цінним поняттям також стало поняття перлокутивної сили – сили впливу тексту на читача, що, авжеж, слугує яскравим прикладом прагматичного осмислення ролі поезії.

Окрім цього, на нашу думку, нам вдалося показати майже «симетрично» логіко-лінгвістичне розуміння поезії на протигагу екзистенціальному через аналіз поглядів Д. Девідсона та М. Блека на природу метафори. Результатом цього стало виявлення доволі відомих нам висновків: попри очевидну розбіжність у поглядах, ці два мислителі збігались у визнанні відсутності фіксованого сенсу метафори, що може бути вивчений. Проте подальше розгортання думок виявило численні розбіжності: М. Блек сформулював так звану *інтераакціоністську теорію*, згідно з якою природа метафори «подвійна», адже передбачає нашарування думок, що разом утворюють розширене значення, або *систему асоційованих загальних місць*. На протигагу цьому погляду, Д. Девідсон категорично відмовляється від спроби раціоналізувати основоположний художній засіб поезії. Натомість він, дещо повторюючи ідеї Дж. Остіна, визначає метафору насамперед через визначення її функції, якою він вважає сам ефект, що вона справляє на читача.

Продемонстрована представниками логіко-лінгвістичної традиції семантична «порожність» метафори вкотре підштовхнула нас до питання про роль мовчання в поезії, на яке ми і спробували дати вичерпну відповідь в нашому завершальному розділі дослідження.

Опорними мислителями для висвітлення теми мовчання стали пізній Л. Вітгенштайн та М. Гайдеггер, адже дане питання посідає вкрай важливе місце у філософії обох.

Так, у Л. Вітгенштайна це яскраво виражає його відома теза «Про що не можна говорити, про те слід мовчати», за допомогою якої він прагне вказати на кризу метафізичних понять, визначення яких не може бути лаконічним тією мірою, якою є визначення повсякденних слів. З цієї причини він вважає, що єдино можливий вихід для забезпечення ясності та чіткості значення полягає у тому, аби «замовкнути». Утім, в контексті нашого дослідження ролі мовчання у поезії це відкриває достатньо широкі горизонти, адже Л. Вітгенштайн описує дві можливі «стратегії», окреслюючи їх поняттями

замаскованого та ясного нонсенсу, де другий передбачає «дозволене» у мистецтві порушення логіки, оскільки воно не претендує на фактуальність.

«Каталізатором», що дозволив нам розглянути цю ідею у її безпосередньому зв'язку з мовчанням, стали приклади художніх практик Дж. Джойса та Х. Борхеса, де виявлені загадки та нонсени шляхом замовчування артикулювали конкретні смисли. Центральним прикладом стала так звана *епіфанія*, що як раптове духовне проявлення ніколи не висловлювалось Дж. Джойсом прямолінійно, натомість здобувалась шляхом певних композиційних рішень, підштовхуючи читача до власних висновків – що, не можемо не відзначити, вторить нашим розмірковуванням про глибоко інтерпретаційну природу поезії.

Завершальною думкою у рамках розкриття питання ролі мовчання у поезії став онтологічний проєкт М. Гайдеггера, що вибудував складну систему, продемонструвавши зв'язок мовчання та мови.

М. Гайдеггер показав, що мовчання є насамперед джерелом мови, самою її можливістю; проте ціннішим у його розгляді стали безпосередні розмисли про взаємозв'язок поета та мовчання. Так, ми виявили, що, за М. Гайдеггером, саме коли поезія ґрунтована в мовчанні, вона може вважатись *автентичною*. Бути ґрунтованим у мовчанні, за М. Гайдеггером, передбачає, зокрема, відкритість до фундаментальних станів – тривоги, жаху, що загалом характеризує автентичний спосіб існування *Dasein*, який філософ протиставляє *пустій балаканині*, *буттю-одного-з-одним*, що має на меті «придушити» той внутрішній заклик совісті, який, за М. Гайдеггером, і спонукає нас до мовчання.

Автентичним же вважається М. Гайдеггером той поет, який цьому заклику слідує – утім важливо, що за цих умов «ієрархія» похитується: адже саме в моменті мовчання, згідно з мислителем, ми даємо мові *мовити*, виявляємо, що завжди вже до цього не ми підпорядковували собі її, але вона – нас. На тлі цього ілюстративною стає класифікація М. Гайдеггером діалогу, з-поміж якої він виокремлює первісний діалог, де боги звертаються до нас.

Утім це звертання осмислюється як таке, що позбавлене вербальності – однак, в окремих випадках може нами розумітись. Так, – і це стає центральним прикладом для М. Гайдеггера, – у своїй поезії Гельдерлін зображує мову богів як мову гроз та блискавок.

Проаналізувавши ідеї Гайдеггера щодо мовчання в поезії, ми змогли зрозуміти причину її необхідної метафоричності допустивши, що саме через дослухання до мови богів, поет не може вдатись до буквальних формулювань, адже таким чином є ризик спотворити вихідне «повідомлення», звести висловлювання до простого факту.

Беручи до уваги ці міркування, можна зробити висновок про те, що мовчання поета і є тою стриманістю, яка започатковує його шлях назад до мови; постає вимогою для організації *місця*, з якого та зможе мовити, тим уможливлуючи виявлення істини іншим – хто матиме виконати ті ж самі умови.

Використана література:

1. Влах М. Концепція мовних ігор у науковому суспільногеографічному дискурсі. Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2023, сс. 21-27.
2. Гайдеггер М. Дорогою до мови. Літопис, Львів, 2007, 232 с.
3. Гудим О. Про тлумачення феномена міфу Олександром Потебнею. Матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів, співробітників та студентів гуманітарного факультету, Суми, 2005, сс. 58-62.
4. Зубрицька М. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Літопис, Львів, 1996, 633 с.
5. Йогансен М. Як будується оповідання. Книгоспілка, Харків, 1928, 152 с.
6. Кицан О. Між віршем і прозою: специфіка перехідних жанрів в сучасній українській літературі. *Studia Ucrainica Varsoviensia*, Warszawa, 2017, 195-204 сс.

7. Мірошниченко В. Поняття міфу у Мірчі Еліаде. Матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів, співробітників та студентів гуманітарного факультету, Суми, 2005, сс. 54-58.
8. Моклиця М. Алгоритм як метажанр. *Scientific Journal Virtus*, 2018, №. 20, сс. 53-57.
9. Платон. Федон. Діалоги. Фоліо, Харків, 2008, 349 с.
10. Сардак О. Людвіг Вітгенштейн і його «мовні ігри». *Вісник Житомирського державного університету. Випуск 5 (71). Філологічні науки*, сс. 270-272.
11. Синиця А. С. Прагматико-когнітивна інтерпретація сучасної аналітичної філософії. *Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів*, 2018, 448 с.
12. Тодоров Ц. Поняття літератури. Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», Київ, 2006, 165 с.
13. Хромова О. Філософія як сила ідей (до 85-річчя від дня народження Мераба Мамардашвілі). Тези доповідей III всеукраїнської наукової конференції 23-24 жовтня, Видавництво Національного університету «Острозька академія», Острог, 2015, с. 6.
14. Adorno T. *Aesthetic theory*. Continuum, London, 414 p.
15. Aho K. Heidegger and silence. *Comparative and Continental Philosophy*, 2015, T. 7, №. 1, pp. 88-91.
16. Allison B. Derrida and Wittgenstein: playing the game. *Research in Phenomenology*, 1978, Vol. 8, 1978, pp. 93-109.
17. Appelqvist H. *Wittgenstein and the Limits of Language*. Routledge, New York, 2019, 288 p.
18. Armstrong M. Aristotle on the philosophical nature of poetry. *The Classical Quarterly* 48.2, 1998, pp. 447-455.
19. Aschenbrenner K. Implications of Frege's philosophy of language for literature. *The British Journal of Aesthetics* 8.4, 1968, pp. 319-334.

20. Ayoub E. Black & Davidson on metaphor. *Macalester Journal of Philosophy*, Vol. 16.1, 2007, 10 p.
21. Barthes R. *The death of the author*. Fontana, London, 1977, pp. 142-148.
22. Black M. How metaphors work: A reply to Donald Davidson. *Critical Inquiry* 6.1, 1979, pp. 131-143.
23. Bloom H. *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*. Oxford University Press, New York, 1997, 196 p.
24. Capaldi N. Analytic philosophy and language. *Linguistics and philosophy, Language and Communication Library*, 1993, pp. 45-107.
25. Cowan B. Walter Benjamin's theory of allegory. *New German Critique, Special Issue on Modernism*, №. 22, 1981, pp. 109-122.
26. Cummings, E. E. *The Poetry of Silence*. Spring: *The Journal of the EE Cummings Society* 23.1, 2020, 13 p.
27. Davies W. The Influence of JL Austin. *広島外国語教育研究*, 13, 2010, pp. 93-109.
28. Dockhorn K., Brown M. Hans-Georg Gadamer's Truth and Method. *Philosophy & Rhetoric*, 1980, T. 13, №. 3, pp. 160-180.
29. Doležel L. The Idea of Poetic Language: Wordsworth, Coleridge, Frege. *Stylistyka* 9, 2000, pp. 11-31.
30. Farber M. Heidegger on the Essence of Truth. *Philosophy and Phenomenological Research*, T. 18, №. 41958, pp. 523-532.
31. Feuerbach L. *The essence of Christianity*. Trübner & Co., Ludgate Hill, London, 1881, 359 p.
32. Gaukroger S. Logic, language and literature: The relevance of Frege. *Oxford Literary Review*, Vol. 6, No. 1, 1983, pp. 68-96.
33. Golden L. The purgation theory of catharsis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31.4, 1973, pp. 473-479.
34. Graham A. Roland Barthes. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2003, p. 73-76.

35. Grammenou K. Myth and Writing in Plato's Phaedrus. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, Vol. 47, No. 4, 2024, pp. 62-71.
36. Greene W. Plato's View of Poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 29, 1918, pp. 1-75.
37. Gregory W. T. Speaking of silence in Heidegger. Lexington Books, London, 2021, 126 p.
38. Hans J. Derrida and freeplay. Vol. 94, No. 4, French Issue: Perspectives in Mimesis, 1979, pp. 809-826.
39. Harman G. Weird Realism: Lovecraft and Philosophy. Zero Books, Winchester, Washington, 2012, 312 p.
40. Harries K. Wittgenstein and Heidegger: The relationship of the philosopher to language. *J. Value Inquiry* 2, 1968, 281 p.
41. Heidegger M. Der ursprung des kunstwerkes. Klostermann, Frankfurt am Main, 2012, pp. 1-74.
42. Heidegger M. Die Frage nach der Technik. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2000, pp. 5-37.
43. Heidegger M. The Essence of Truth. Bloomsbury Publishing, 2013, 256 p.
44. Hestir B. Aristotle's conception of truth: an alternative view. *Journal of the History of Philosophy*, 2013, T. 51, №. 2, pp. 193-222.
45. Hirsch E. D. Truth and method in interpretation. The review of *Metaphysics*, 1965, pp. 488-507.
46. Jaeger. H. Heidegger and the Work of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 1, pp. 58-71.
47. Janik A. The Dichtung of analytic philosophy: Wittgenstein's legacy from Frege and its consequences. *New Essays on Frege: Between Science and Literature*, Cham: Springer International Publishing, 2018, pp. 9-157.
48. Knellwolf C. On the non-existence of metaphor: Donald Davidson and Max Black. University of Wales, Cardiff, 1997, pp. 21-43.

49. Kotzé B. Why metaphors have no meaning: Considering metaphoric meaning in Davidson. *South African journal of philosophy* 20.3-4, 2001, pp. 291-308.
50. Kripke A. Frege's theory of sense and reference: Some exegetical notes 1. *Theoria* 74.3, 2008, pp. 181-218.
51. Lamarque P. Wittgenstein, Literature, and the Idea of a Practice. *The British Journal of Aesthetics*, 50.4, 2010, pp. 375-388.
52. Lawn C. Gadamer on poetic and everyday language. *Philosophy and literature*, 25.1, 2001, pp. 113-126.
53. Lorca F. G. A conversation with Federico García Lorca: "Poetry is Something That Walks Down the Street". Interview by F. Morales, 1936.
54. Moser A. Projektion als (erfindendes) Denken: Praxis in Wittgenstein und Heidegger. *Philosophisches Kolloquium*, Dresden, 2015, 22 p.
55. Mourelatos A. P. D. Gorgias on the Function of Language. *Philosophical topics*, T. 15, №. 2, 1987, pp. 135-170.
56. Mualem S. Borges and Wittgenstein on the Borders of Language: the Role of Silence in "The God's Script" and the "Tractatus Logico-Philosophicus". *Variaciones Borges*, 2002, pp. 61-78.
57. Newman J. Periodization, modernity, nation: Benjamin between Renaissance and Baroque. *Journal of the Northern Renaissance*, 2009, T. 1, №. 1, p. 19.
58. Norris C. Wittgenstein and Derrida. *Comparative Literature*, Vol. 38, No. 4, 1986, pp. 350-359.
59. Pappas N. Plato on Poetry: Imitation or Inspiration? *Philosophy Compass*, 2012, T. 7, №. 10, pp. 669-678.
60. Potter J. Wittgenstein and Austin. *Discourse theory and practice*, London, Sage Publications, 2001, pp. 39-48.
61. Record K. Wittgenstein: Philosophy as Poetic Composition And Poetry as a Language Game. *学苑*, Nos. 804 (46), (61), 2007, pp. 46-60.

62. Rowett C. Analytic philosophy, the ancient philosopher poets and the poetics of analytic philosophy. *Rhizomata* 8.2, 2020, pp. 158-182.
63. Simpson P. Aristotle on Poetry and Imitation. *Hermes* 116.H. 3, 1988, pp. 279-291.
64. Singer T. Riddles, Silence, and Wonder: Joyce and Wittgenstein Encountering the Limits of Language. *ELH*, vol. 57, no. 2, 1990, p. 459.
65. Somavilla I. The Dimension of Silence in the Philosophy of Wittgenstein. *An anthology of philosophical studies* Vol. 9, 2015, 121 p.
66. Stallknecht N. On poetry and geometric truth. *The Kenyon Review*, 1956, T. 18, №. 1, pp. 1-20.
67. Strand N. The Limits of Silence: Descartes, Heidegger, and Wittgenstein on Philosophy and Ordinary Language. 2005, 24 p.
68. Stulberg R. Heidegger and the Origin of the Work of Art: An Explication. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, No. 2, pp. 257-265.
69. Tavor E. Analogy as translation: Wittgenstein, Derrida, and the law of language. *New Literary History*, Vol. 28, № 4, 1997, pp. 655-672.
70. Tilghman R. Wittgenstein and poetic language. *Philosophy and Literature*, 27.1, 2003, pp. 188-195.
71. Trabattini F. Myth and truth in Plato's *Phaedrus*. *Plato and Myth*. Brill, 2012, pp. 305-321.
72. Vlăduțescu Ș. Communication of Silence at Ludwig Wittgenstein: Linguistic Silence. *International Letters of Social and Humanistic Sciences* 05, 2014, pp. 81-86.
73. Vlăduțescu Ș. Communication of silence at Martin Heidegger: sygetics-logics of thinking silence. *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, 2014, №. 06, pp. 49-54.
74. Waters B. Truth as art: Heidegger and Adorno. Doctor of Philosophy, University of Sydney, 2005, 200 p.
75. Weingartner R. Making Sense of the „Cratylus”. *Phronesis*, 1970, pp. 5-25.

76. Wiercinski A. Hans-Georg Gadamer and the truth of hermeneutic experience. *Analecta Hermeneutica*, 2009, T. 1, №. 1, pp. 3-14.
77. Yanal J. Aristotle's definition of poetry. *Nous*, 1982, pp. 499-525.