

ЧИ ПОТРІБНА ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ СТУДІЮВАННЮ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ?

(Методологічний і теоретичний досвід одного літературознавчого підходу)

Те, що реальне положення теорії літератури в сучасних літературознавчих практиках, зокрема в східнослов'янській науці про літературу, доволі таки сумнівне, не є таємницею. Більше того, чим далі, тим більше це положення репрезентує собою одну з актуальних проблем внутрішнього розвитку літературознавства, без вирішення якої неможливо вийти на реальні перспективи подальшого розвитку цього виду науково-гуманітарної діяльності. Я маю на увазі проблему взаємозв'язку і взаємодії методологічної, теоретичної та практичної складових у структурі сучасного літературознавчого дослідження. Одним із шляхів вирішення вказаної проблеми є, як на мене, детальний аналіз того наявного евристичного досвіду, в межах якого ця проблема знаходить свій найбільш показовий вияв.

Саме до таких випадків у сфері вивчення явища філософської лірики належить довголітній евристичний досвід відомої сучасної російської дослідниці Р. С. Співак, який у, так би мовити, підсумковому вигляді втілюється у її навчальному посібнику зі спецкурсу, друге видання якого побачило світ у Москві в 2005 році [див.: 20]. З урахуванням проблематики даної статті це видання цікаве саме тим, що його автор прагне базуватися на певній власній *теоретичній* концепції філософської лірики, про що свідчить методологічна настанова Р. С. Співак на категорію „філософського метажанру”. І в цьому відношенні принципово важливим є те, що концептуальній позиції Р. С. Співак притаманна *визначеність* і *методологічна прозорість*, тобто присутність певного методологічного вибору і намагання його послідовно провести у конкретній науково-дослідній практиці. Тому тільки з'ясувавши сутність запропонованого підходу, можна віддати належне і дослідницьким зусиллям ученого, і зробити необхідні критичні висновки з його евристичного досвіду.

Багато з чим у навчальному посібнику Р. С. Співак можна погодитися. Так, російська дослідниця цілком слушно говорить про недоцільність непоодиноких випадків вживання означення „філософська” стосовно художньої літератури у синонімічному значенні майстерності і відповідно як фактору ієрархічної оцінки твору мистецтва слова¹. Адже філософський роман дійсно не є вищим за роман історичний, а філософська лірика аж ніяк не переважає за своєю значущістю лірику психологічну тільки через те, що вони — філософський роман і філософська лірика — є „філософські”: „відмінності у предметі художнього зображення, — читаємо у Р. С. Співак, — не слід оцінювати ієрархічно, а сам факт приналежності твору до філософської лірики не є показником його високої художності й значущості” [20, 9, 4]².

Причому це стосується і структурних рівнів художнього твору, зокрема такого провідного з них, як рівень сюжетний³: філософський характер сюжетної опозиції не

¹ До речі, подібну думку знаходимо у 1999 році в українській дослідниці І. Бетко, у якій зокрема читаємо: „Загалом у вітчизняних дослідників визначення певного твору як філософського має швидше оціночний, ніж типологічний характер. Звідси прив'язаність терміну до переважно вершинних надбань красного письменства. Початок подолання цієї тенденції <в українському літературознавстві> покладено в монографії А. Каспрука Українська поема кінця XIX – початку XX ст. <Київ, 1973>. Типологію поемних жанрів дослідник розглядає на прикладі філософської, соціально-побутової, фольклорної, історичної поеми” [4, 403; усі виділення в цитатах, крім окремо вказаних випадків, належать авторам цитованих робіт].

² Усе це явно нагадує досвід „Серапіонових братів” 1920-х років, одну з провідних настанов діяльності яких наступним чином сформулював Л. Лунц: „...ми вважаємо, що наш геніальний патрон, творець неймовірного і неправдоподібного <Гофман>, рівня Толстому і Бальзаку, що Стівенсон, автор розбійницьких романів, — великий письменник; і що Дюма <багько> — класик, як і Достоевський. Це не означає, що ми визнаємо тільки Гофмана, тільки Стівенсона. Майже всі наші брати побутовці. Але вони знають, що і інакше можливе” [12, 57].

³ У даному випадку я маю на увазі сюжет як один з трьох обов'язкових складових рівнів (разом з художнім мовленням і композицією) художньої системи літературно-художнього твору як такого [див.: 10, 15].

входить у вимоги художності і не притаманний будь-якому ліричному творові, тому що „на морально-етичних і соціальних опозиціях, без піднесення їх до філософії, побудовані численні прекрасні вірші...” [20, 20-21].

Має рацію російська дослідниця і тоді, коли виступає проти розповсюджені думки про те, що лірику робить філософською „вічна тема” [20, 12], а, з іншого боку, тоді, коли відзначає принципovu роль контексту ліричної системи (чи творчості митця) для жанрової перендентифікації конкретного ліричного твору у напрямі надання йому статусу лірико-філософського твору.

Стосовно останнього Р. С. Співак зокрема пише: саме „у контексті багатьох прекрасних зразків **філософської лірики** Баратинського і Тютчева морально-психологічні твори цих поетів теж **сприймаються читачем як філософські**. І цей вплив контексту здійснюється перш за все шляхом підказки читачеві асоціацій моральних сюжетних опозицій з субстанційними, хоча сам вірш підстав для подібних асоціацій не дає” [20, 21].

Правда, з приводу процитованого (особливо його кінцівки) потрібно відразу ж внести певні корективи, наголосивши на тому, що філософська лірика може бути присутньою в ліричній системі не тільки в експліцитний спосіб, але й в, так би мовити, імпліцитній формі (адже все-таки визнається можливою відповідна контекстуальна асоціація).

Крім того, в даному разі варто також говорити не просто про „сприйняття читачем”⁴ первісно не-філософського поетичного твору як філософського, а про те, що такий твір, попри, говорячи структуралістською термінологією, первісний (початковий) код, здатен реально отримувати ще й вторинний (другий) код жанрового дешифрування⁵.

Не викликає заперечень твердження Р. С. Співак про те, що спільність філософських жанрів „не може бути вміщена у рамки одної стильової течії”, а, значить, „визначити всю художньо-філософську структурну спільність саме як стильову не можна” [20, 53]. Натомість можна і припустимо говорити про спільну функцію налаштування читача на певний лад сприйняття, функцію „розпізнавального знака філософської проблематики” [20, 29], у якій „різні стильові прийоми даною структурою використовуються. У літературі різних історичних періодів, ідейно-художніх напрямів і національних традицій **вказана функція стилю мобілізує різні стильові засоби**. На цьому ґрунті дійсно можуть скластися стильові течії, які об’єднують ті чи інші твори філософської поезії, прози і драми, але — завжди пов’язані з якимось конкретним часом і ним обмежені. Можна, наприклад, говорити про стильову течію (чи течії) філософської драми 1970-х років і не можна — про стиль філософської драми в цілому” [20, 53].

Проте однобічно абсолютизувати таку конкретно-історичну прив’язаність теж неправильно, бо певним чином структурована спільнота творів з сильною філософською тенденцією, як пише Р. С. Співак, є одночасно і „метаісторичною”: „Вона змінюється у різні епохи, посідає в літературному процесі неоднакове місце, та свої основні особливості зберігає протягом усього культурного життя людства” [20, 50].

Так, філософську лірику можна знайти у творчій спадщині представників найрізноманітніших літературних напрямів і творчих методів, але це зовсім не означає, що вона разом з філософськими творами іншої родової приналежності утворює „новий метод”, тому що всі вони не пов’язані виключно „з якою-небудь історично-конкретною концепцією людини і світу” [20, 51]. Та й загалом до цих міркувань Р. С. Співак можна додати, що такі речі, як „художньо-філософська структура”, з одного боку, і „класицизм”, „романтизм”, „реалізм”, „експресіонізм” тощо, з іншого — це категорії за своєю „пропискою” різні, концептуально різноплощинні і тому не можуть підлягати монорівневому зіставленню.

Разом з тим реальний спосіб організації викладу матеріалу, „синтаксис” його текстуально-просторового розгортання, низка наскрізних формулювань і „тематичних” повторів, які дають змогу авторці посібника утримувати читацьку увагу на важливих для неї моментах, дозволяють з очевидністю охарактеризувати основну інтригу евристичного

⁴ При цьому у цілком свідомій важливості методологічної настанови чільного представника „бахтінського кола” П. М. Медведєва на вивчення художнього твору саме як „об’єкту художнього сприйняття” [див. про це: 13, 199].

⁵ Використання у даному випадку структуралістської термінології не є зайвим, бо саме вона наочо переводить розглядуване питання в органічний для нього, автентичний йому реєстр чи площину розгляду, де воно отримуватиме належну концептуальну актуалізацію.

досвіду Р. С. Співак по вивченню філософської лірики, а також внутрішню драматургію і драматизм відстоюваної дослідницею концептуальної позиції.

І справа тут не тільки в тому, що включення Р. С. Співак філософської лірики до деякої міжродової спільності філософських жанрів, яку пропонується назвати *філософським метажанром*, неминуче призводить до отождолення специфіки філософської лірики зі специфікою вказаної міжродової спільності, а через неї і до непродуктивного нехтування в аналізі творів їх родовими відмінностями⁶. Рецептивно-полемічна інтенція стосується також не окремих побічних зауважень стосовно тих чи інших питань⁷ або чогось маргінального. Навпаки, *гносеологічна цінність і продуктивність праці Р. С. Співак визначається якраз протилежним, а саме тим, що діалогічну критику викликають самі основи запропонованого підходу та його базова концептуальна логіка*.

Головне питання, як на мене, полягає в наступному — чому Р. С. Співак неминуче повинна була вийти на обґрунтування категорії *метажанру* у своєму підході до філософської лірики? Причому не дивлячись на те, що ця категорія, з'явившись у літературознавчому вжитку десь з кінця 1970-х – початку 1980-х років, була і залишається дуже спірною, проблематичною, концептуально не розробленою, неадаптованою щодо системи літературознавчих категорій і не апробованою в практиці аналітичної роботи з художнім емпіричним матеріалом⁸.

І на це питання є чітка відповідь — тому, що їй треба було якось компенсувати фактичне знецінення у її підході *родової приналежності* філософської лірики, що, в свою чергу, є прямим наслідком свідомого методологічного вибору Р. С. Співак, яка у розмові про феномен філософської лірики спробувала усю увагу приділити не тому, що філософська лірика все таки *лірика*, а тому, що вона *філософська*⁹. У такій ситуації родові (тобто не умовні евристично-методичні, а реально-субстанційні стосовно дійсної природи об'єкта дослідження) ознаки лірико-філософських творів цілком логічно і закономірно виявляються зайвими, про що яскраво свідчить саме визначення метажанру як „структурно вираженого, нейтрального щодо літературного роду, стійкого інваріанту багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних спільним предметом художнього зображення” [20, 54]. А тому, коли в теоретичній частині Р. С. Співак називає філософську лірику „різновидом ліричної поезії” або „одним із структурних варіантів лірики” [20, 7, 9], то такі визначення у контексті її власної теоретичної концепції виглядають суто інерційними, ритуальними і риторичними, бо не мають вагомих практичних наслідків у подальшому розгортанні теоретичної концепції дослідниці. У свою чергу, непродуктивні практичні наслідки здійсненого теоретико-методологічного вибору не забарилися про себе заявити у всьому просторі вказаного посібника, втілюючись у наступних його проблемних моментах.

1. Площина зіставлення категорій *об'єкт/предмет* художнього зображення – *тема* лірико-філософського твору. Заперечення викликає як фактичне не-розрізнення Р. С. Співак стосовно поезії загалом і філософської лірики зокрема понять „об'єкта” і

⁶ Про це вже свого часу писала Е. С. Соловей у рецензії на монографію Р. С. Співак „Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров”, яка побачила світ у Красноярську 1985 року [див.: 18, 73-75; див. також: 19, 20].

⁷ Скажімо, я не впевнений в справедливості цілковитого віднесення усієї лірики Ф. Тютчева до художньої системи реалізму, яка це робиться на с. 52 посібника. Певні заперечення викликає і те, що початковим пунктом у виникненні філософської лірики в світовій літературі обирається Давня Греція (с. 9). Крім того, що власне дає прив'язка питання про момент виникнення філософської лірики до питання про час виникнення філософії? Аналогічні приклади можна продовжити.

⁸ Про це, а також про наявний досвід функціонування категорій „метажанр” в літературознавстві — див.: [14].

⁹ Так, дослідниця відкрито проголошує, що її метою є студіювання російської філософської лірики початку ХХ століття у системі філософської лірики як такої. «Даний навчальний посібник, — читаємо у „Передмові”, — переслідує ціль... описати філософську лірику як специфічну змістовну структурну спільність, її основні різновиди та історичні передумови розквіту в російській літературі початку ХХ століття» [20, 5]. Згідно з цим уся увага спрямовується на спробу визначення саме специфічних рис досліджуваного явища на провідних структурних рівнях твору (об'єкт/предмет зображення, сюжет, хронотоп, образна і суб'єктна організації), а також (і з цього власне починається основний корпус книги) особливого зв'язку філософської лірики з філософією: «Вже сама назва „філософська лірика”. — пише Р. С. Співак, — вказує на те, що специфіка цього різновиду ліричної поезії полягає в його особливій близькості до філософії» [20, 7, 5, 6]

„предмета зображення”¹⁰ і надання останньому домінуючої ролі у структурі філософського метажанру¹¹, так і — особливо — протиставлення предмета зображення темі твору як більш значущого менш значущому [20, 12].

І справа тут не тільки в тому, що у своєму формулюванні і тлумаченні предмета зображення у філософській ліриці¹² Р. С. Співак послуговується виключно екстралітературними чинниками — тезою В. Г. Белінського з другої статті його циклу „Сочинения Александра Пушкина” про три іпостасі людини (індивідуум – член якісно однорідної спільноти – носій ознак людського роду), переформульованою у науковій філософській літературі через категорії „одичине”, „особливе”, „загальне”¹³.

Головне з точки зору специфіки літературознавства полягає в іншому: у наведеному в якості емпіричного підтвердження своєї позиції порівняльному аналізі оди Г. Р. Державіна „На смерть князя Мещерского” та вірша М. О. Некрасова „Скоро стану добычею тленья...” дослідниця відповідно до свого методологічного вибору повністю ігнорує семантичну структуру названих творів і особливості композиції тематичного образу в них. Адже у поезіях Державіна і Некрасова *мотив смерті* посідає різне місце: у першому випадку — це наскрізна тема, домінантна змістовно-структурна складова, а в другому — це зачин, привід для розмови, сутність якої (*тема*) з’являється далі у розгортанні ліричного сюжету.

Відповідно вказані твори присвячені не одній, як вважає Р. С. Співак [див.: 20, 12-13], а різним темам: у Державіна — темі всепідвладності людини смерті, у Некрасова — покайній темі. Згідно з цим емпіричну частину (= матеріал ліричного переживання) у семантичній структурі¹⁴ вказаних творів входять різні „предмети зображення”, які тематизуються знов ж таки у різних змістовних векторах. І навіть коли нібито можна говорити про „однаковість” предметів ліричного переживання, як це спостерігається у розглянутих Р. С. Співак поезіях О. С. Пушкіна „Я вас любил: любовь ещё, быть может...” і Вяч. Іванова „Мы — два грозой зажжённые ствола...”, то і тут теми різні, через що моделюються нетотожні ситуації: у Пушкіна в центрі ліричне „я” і панує минулий час, а у Іванова — „ми” і акцентується час теперішній (еліптичний пропуск дієслова теперішнього часу „є” в анафоричних рядках, які утворюють ефект композиційного „кільця” в загальній побудові даного поетичного твору). Не дарма свого часу В. М. Жирмунський надавав такого вагомому значення в ліриці саме темі [див. про це: 19, 23], адже предметом ліричного переживання (а не зображення, як пише Р. С. Співак, бо що власне зображає лірика?) — особливо у випадку його нерозрізнення з об’єктом — може бути, за великим рахунком, що завгодно, але вирішальне значення завжди буде за тим, у якому проблемно-смысловому полі обраний предмет репрезентується, тобто як саме він тематизується. Отже, предмет (він же матеріал) не може бути структурно-утворюючою складовою ні ліричного твору взагалі, ні творів філософської лірики зокрема. І можливе у даному разі застереження, що в науці про літературу, як правило, немає загальноприйнятих тлумачень більшості термінів і все залежить від того, як трактувати ті чи інші категорії, у даному випадку нічого істотно не змінює.

З огляду на це, а також враховуючи єдність природи поезії як мистецтва і відповідно її протиставленість усьому, чим вона не є і що можна назвати не-поезією, не варто, як на мене, не тільки надавати особливого значення відмінностям у „предметі зображення” в філософській ліриці у порівнянні з іншими різновидами ліричного роду літератури, але й тлумачити його по аналогії з розумінням цієї категорії у філософії (щодо нехудожньої сфери). Адже „художній предмет” на відміну від не-художнього не привносьється в творчу

¹⁰ „У структурі ліричного твору, яка відповідає вимогам власне філософського метажанру, родові, сутнісні особливості буття і свідомості людини утворюють одночасно предмет і об’єкт зображення” [20, 60].

¹¹ Див.: „Предметом художнього зображення філософської лірики обумовлені найважливіші особливості її структури: суб’єктна організація, характер сюжетоутворюючих опозицій, особливості руху авторської концепції, структура і система художніх образів, художній час і художній простір” [20, 54].

¹² Див.: „... предметом художнього зображення у філософській ліриці виступають родові, посутні особливості свідомості і поведінки людини як суспільної істоти” [20, 7].

¹³ Тут Р. С. Співак покликається на відповідне місце у роботі: Мысливченко А. Г. Человек как предмет философского познания. — М., 1972 [див.: 20, 8, покликання 2 і 3].

¹⁴ Концепцію семантичної структури ліричних творів — див.: [17, 5-45, 175-180].

діяльність ззовні як готовий (а, значить, *не* „виокремлюється зі світу об'єктів”, говорючи процитованими Р. С. Співак словами з філософського словника, і *не* „покладається в основу нової художньої дійсності”, висловлюючись її власними словами [див.: 20, 8]). „Художній предмет”, як відомо, породжується художньою структурою поетичного тексту і поза ними не існує¹⁵.

Отже, назва „філософська лірика” у власне літературознавчому аспекті говорить перш за все не про особливу близькість до філософії цього різновиду ліричної поезії, як вважає Р. С. Співак, а сигналізує про певну тематичну спільність численних ліричних поетичних творів саме як *ліричних* і *поетичних*, а не яких би то було інших. А філософія (як складова нехудожньої дійсності) у такому разі буде відігравати ту ж саму *спонукаючу* до художньої творчості роль, яку загалом позалітературна дійсність відіграє для митця як суб'єкта творчої діяльності.

2. Площина понятійної ідентифікації. Наскрізне концептуальне положення суто теоретичного розділу „Філософська лірика: загальне поняття” втілене у твердженні Р. С. Співак про те, що „**філософській різновидності усіх жанрів** (ліричного вірша, поеми, роману, повісті, драми) **притаманна спільна художня структура**” [20, 49]. У випадку ж з філософською лірикою родовою специфікацією цієї різновидності полягає у тому, що тут основне навантаження припадає на рівні „**суб'єктної організації та структури образу**” [20, 50].

Але показово, що підрозділ „Суб'єктна організація філософської лірики”, базуючись на відомій класифікації Б. О. Кормана форм вираження авторської свідомості в ліриці, займає лише півтори сторінки, третина з яких присвячена тезі про найменшу вживаність в філософській ліриці форми ліричного героя. Також кидається в очі підкреслена на фоні усіх інших підрозділів посібника відсутність тут розгорнутих практичних ілюстрацій сформульованих положень, що явно суперечить прийнятій Р. С. Співак манері викладу матеріалу.

У свою чергу, не можна не помітити того, що і в підрозділі „Структура і система художніх образів філософської лірики” власне про „структуру” і „систему” образів в аспекті їх термінологічного тлумачення (і відповідно розрізнення) не сказано жодного слова, а вся увага спрямована на розмірковування про те, що „властива будь-якій ліриці **узагальненість художнього образу досягає меж в ліриці філософській**”, про роль стилю як розпізнавального знаку філософської проблематики в ліриці, про раціоналістичну чіткість художніх образів в ній [див.: 20, 28, 29, 32]. Тому і тут закономірно не обійшлося без якихось незрозуміlostей. Що, до прикладу, означає проти ставлення образу *сутності* об'єкта зображення і образу *враження* від об'єкта¹⁶? Як це можна *однозначно* розділити, тим паче щодо лірики? З іншого боку, що власне може пояснити таке твердження: „виявлення сутності завжди вимагає якоїсь розумової роботи” [20, 29]?

За усім цим у посібнику Р. С. Співак криється, як на мене, фактична відсутність моделі об'єкту дослідження, яку можна було б хоч описово об'єктивувати. Відсутність такого наскрізного інтегрального чинника неминує призводить не тільки до заплутаності у формулюваннях тих чи інших положень¹⁷, але й до того, що конкретні теоретичні висновки дослідниці досить часто не підтверджуються попередньо розглянутим матеріалом, не впливають з такого розгляду.

¹⁵ У Ю. Б. Борєва про це читаємо: „предмет, про який йдеться у тексті, поза цим текстом не існує”, через що і „поле відношень, на основі якого виникає спілкування реципієнта з художнім текстом, не існує до сприйняття цього тексту” [5, 211].

¹⁶ Тут також не зайвим згадати і відоме не тільки у філології, але й кіно естетиці (наприклад, у С. Ейзенштейна) положення про те, що художній зміст є здебільшого „впливом”, а не „повідомленням”, а виразити своє ціннісно-смісловне ставлення до чогось (через яке, до речі, власне і здійснюється вплив) без складової враження неможливо. Тут же можна пригадати і відоме толстовське висловлювання, згідно з яким „мистецтво починається тоді, коли людина з метою передати іншим відчуте нею почуття знову викликає його в собі і певними зовнішніми знаками виражає його” [21, 85–86].

¹⁷ Прикладом такої ситуації є наступний абзац: „Для того щоб система художніх образів спрацювала як засіб осмислення деструкції світу в аспекті його сутнісних закономірностей, образ повинен нести у собі велику можливість узагальнення, що забезпечується особливою художньою структурою, властивою філософським жанрам” [20, 328]. Що це, власне кажучи, означає і яке має відношення до поняття „генералізація образів”, яке винесене у назву окремого пункту у третьому підрозділі IV розділу книги, присвяченому В. Маяковському?

Це зокрема стосується далеко непрохідного висновку про те, що „філософська лірика має особливу цілісну стійку змістовну структуру” і характеризується специфікою на кожному з основних рівнів художнього твору [20, 38]¹⁸. Натомість зміст усього попереднього матеріалу посібника об’єктивно підводить лише до одного, причому відсутнього у Р. С. Співак, висновку — *філософська лірика може використовувати у своїх цілях увесь арсенал художніх засобів (=зображально-виражальних можливостей) ліричного роду літератури*. А це, в свою чергу, жодним чином не говорить суто про специфіку філософської лірики як одного з різновидів поезії.

Крім того, природа розглянутих Р. С. Співак художніх засобів¹⁹ така, що не дає змоги звести всю справу з філософською лірикою, як це робиться у посібнику, до художньої дефініції і чуттєвої конкретизації ідеї, до отожднення об’єкта зображення в філософській ліриці з різними видовими варіантами родового поняття, яке підлягає визначенню [20, 34]. Адже те, що говориться про художню дефініцію [20, 33-34], так чи інакше можна віднести до будь-якого тропачіного образу в будь-якому ліричному жанрі. Варто також зважити і на те, що наближений до понятійного тип композиції, як відомо, є тільки одним з трьох основних типів композиції тематичного образу в ліриці, і його поширена, як вважає Р. С. Співак, присутність у царині філософської лірики ще не може визначати собою суто специфічної характеристики останньої, бо, гадаю, не менш активно використовується і в інших тематичних різновидах поезії.

Загалом можна вести мову про загальну концептуальну позицію Р. С. Співак як про позицію такого собі вольового раціоналістичного випрямлення, через що, власне кажучи, в основу визначення специфіки філософської лірики на сюжетному рівні дослідниця кладе зіставлення на основі подібності руху авторської концепції в філософській ліриці (= поезії) з логічною операцією визначення (= в не-поезії), поєднане з явно невиправданим обмеженням цільової сфери філософської лірики. „Оскільки завдання філософської лірики, — вважає Р. С. Співак, — виявлення сутності сенсу життя, то не дивно, що **рух сюжету в лірико-філософському творі нагадує процес визначення**” [20, 23]. Але звідки випливає, що завданням філософської лірики є виключно „виявлення сутності сенсу життя”? Та й що, власне, дає самé зіставлення руху поетичної концепції з логічною (не-художньою) операцією дефініціювання? А якщо пригадати головну тезу Р. С. Співак — про обов’язкове підведення в філософській ліриці „об’єкта зображення” до „родового поняття”, то стосовно поетичного твору коректніше говорити про репрезентацію об’єкта шляхом надання йому певного статусу (як органічна форма оцінки). Зрештою, хіба ліричний сюжет обов’язково мусить будуватися як протиставлення понять, а не, скажімо, словесних образів, поетичних картин, деталей тощо і чому субстанційним і загальним проголошується один з членів лише морально-філософської, натурфілософської або соціально-філософської опозиції? А власне філософські, релігійно-філософські, політико-філософські чи філософсько-психологічні й ін. опозиції хіба чужі у даному переліку?

Більше того, коли Р. С. Співак на підставі положення про протиріччя як підвалину будь-якого сюжету стверджує, що провідним для філософської лірики способом реалізації сюжетної опозиції (= стосунків між членами опозиції) є протиставлення, зіткнення, заперечення [20, 18-19], то все ж варто зважити і на те, що діалогічна природа літературно-художнього висловлювання як такого передбачає також можливість *ситуації згоди*, яка, за М. М. Бахтіним, є однією з форм діалогічних таки відношень. „Не можна, — читаємо у М. М. Бахтіна, — розуміти діалогічні стосунки спрощено і односторонньо, зводячи їх до протиріччя, боротьби, суперечки, незгоди. Згода <в оригіналі *рос.* Со гласие> — одна з найважливіших форм діалогічних відношень. Два висловлювання, тотожні у всіх відношеннях..., якщо це дійсно два висловлювання, які належать різним голосам, ... пов’язані діалогічними стосунками згоди. Це певна діалогічна подія у взаємостосунках двох, а не ехо” [3,

¹⁸ Цим висновком завершується 5 підрозділ „Художній універсум філософської лірики”, але фактично він підсумовує всі попередні підрозділи першого, власне теоретичного, розділу розглядуваного посібника.

¹⁹ На рівні суб’єктної організації йдеться про активне використання в філософській ліриці позаособових і узагальнено-особових форм вираження авторської свідомості, форми „власне автора” чи „поетичного світу автора”, а на сюжетному рівні — морально-філософських, натурфілософських або соціально-філософських опозицій [20, 17, 18, 19].

Так само і стосовно образу в філософській ліриці коректніше, як на мене, говорити не про „витіснення індивідуального загальним”, як це робить Р. С. Співак [20, 28], а про різні форми, способи присутності в філософській ліриці індивідуального начала (наприклад, через ситуацію об'єктного і смислового вибору і т. і.). Та й „позафабульність ліричного сюжету” [див.: 20, 18], якою оперує в своїх судженнях Р. С. Співак, не є, як відомо, обов'язковою рисою ліричного твору як такого, тому що існує і „фабульна” лірика саме як лірика, а не будь-що інше.

У цілому є всі підстави вважати, що ставка Р. С. Співак у розгляді ліричного сюжету в філософській ліриці на поняття, а не образ, на понятійні стосунки, а не художньо-образні, можна, як на мене, теж вважати прямим наслідком прийнятого дослідницею підходу (умовно назву його *атрибутивно-специфікаційним*) і зумовленого ним прагнення будь-що віднайти суто специфічні риси філософської лірики саме як філософської.

Нарешті, безрезультатно видається спроба Р. С. Співак показати сутність відстоюваної нею „художньої структури усіх філософських жанрів” у зіставленні з творчим методом, жанром і способами художнього узагальнення. **„Художня структура, характерна для філософських різновидів усіх жанрів**, — сказано в одному з підсумкових тверджень, — в принципі може існувати в рамках будь-якого методу...” [20, 52]. Але декількома абзацами вище міститься протилежне твердження: „Підхід до зображення дійсності (типологізація²¹), що реалізується у ній <тобто у художній структурі філософської лірики, прози і драми>, не може бути поставлений в один ряд з типами художнього узагальнення, властивими романтизму і реалізму: ідеалізацією і типізацією. Нам уявляється, що вона виконує функцію моделювання дійсності, тобто функцію... жанру” [20, 51].

Причиною вказаної суперечливості є те, що Р. С. Співак якось дуже і не виправдано прямолінійно прив'язує і „структуру філософських жанрів”, і творчий метод до певного способу художнього узагальнення і на цій основі одночасно протиставляє їх. А це явно суперечить концепції А. В. Гулиги, на яку Р. С. Співак покладається, в якій типізація і типологізація характеризуються саме як рядоположені, а не як протиставлені чи ієрархізовані. „Типологізація і типізація, — підкреслює А. В. Гулига, — в мистецтві рядоположені. Ні той, ні інший спосіб роботи з матеріалом не є ні нижчим, ні вищим. Вони співіснують, взаємно доповнюючи одне одного. Часом навіть у творчості одного і того ж митця. Їх об'єднує єдина, умовна природа мистецтва” [8, 48; 9, 181-182]²².

²⁰ Звідси не випадково опора на інші точки зору (цитати, перекази чужих поглядів і т. ін.), а не тільки полеміка з ними, характеризується М. М. Бахтіним як один з факторів діалогізації монологічного мовлення [див.: 1, 217].

²¹ У цьому місці Р. С. Співак відсилає читача до книги А. Г. Гулиги „Мистецтво у вік науки” (М., 1978), зокрема до с. 21, де типологізація названа методом. Правда, тут варто врахувати те, що типологізація як метод у А. В. Гулиги — не однозначно те ж саме, що й класицизм, романтизм чи реалізм як методи: типологізація і типізація у А. В. Гулига ідентифікує також і як спосіб роботи з матеріалом, і як спосіб / можливість художнього узагальнення, і як принцип побудови художнього образу [див.: 8, 48; 9, 181, 176, 179]. Причому перевагу, судячи із джерел концепції ученого, слід віддати тлумаченню типізації і типологізації саме як способів художнього узагальнення. «Справа в тому, — розмірковує А. В. Гулига, — що існують два способи, дві можливості художнього узагальнення. Першим на це звернув увагу Лессінг. У трактаті „Гамбургська драматургія” він говорить про два сенси терміну „загальний характер”... Проблема двох можливостей художнього узагальнення — одна з провідних в німецькій естетиці наступних часів. Цьому повністю присвячена знаменита стаття Шиллера „Про наївну і сентиментальну поезію” (1795) (термін „сентиментальна” він спеціально вигадав для позначення особливого роду розмірковуючої літератури). ...Шиллер виходив з того, що для естетичної насолоди необхідна розбіжність між художнім зображенням і предметом, що зображається» [9, 176, 177]. І коли далі йдеться про те, що „наївний” поет прагне відтворити предмет, а поет „сентименталістичний” віддається міркуванням про враження від предмета зображення, то це фактично характеристики двох можливих варіантів вказаної вище розбіжності, і — головне, що з обома ними Шиллер пов'язує „високу міру людської правди...” [див.: 23, 467]. „Йдеться не про протиставлення античного і нового мистецтва, — коментує шиллерівську позицію А. В. Гулига, — не про відмінність за жанрами, а тільки про те, чи втілюються світоглядні ідеї в художньому творі опосередковано чи безпосередньо. У одному і тому ж творі можуть бути представлені обидва типи поезії. Обоє вони мають право на існування, жоден з них не є вищим по відношенню до іншого” [9, 178].

²² Тут, гадаю, можна додати, що в реальній літературно-художній практиці присутні непоодинокі випадки того, коли типізація і типологізація можуть поєднуватися в межах одного твору (прикладом тут може слугувати роман у віршах О. С. Пушкіна „Євгеніє Онегін”), так само, до речі, як в межах одного твору можуть використовуватися

Незрозуміло також, чому типологізація тлумачиться Р. С. Співак як „якість відображення дійсності”, а категорія „жанр” береться виключно у тлумаченні Н. Л. Лейдермана [див.: 20, 51]. І загалом усе, що Р. С. Співак пише на с. 51–52 про типізацію і типологізацію не має жодного конкретного відношення ні до жанру, ні до творчого методу, як нічого не говорить і власне про специфіку „художньої структури філософської лірики, прози і драми”, а лише ще більше заплутує і так достатньо заплутане питання.

3. Площина взаємовідношень між теоретичною і практичною частинами в літературознавчому дослідженні історико-літературного гатунку. Про очевидну низьку легітимність відстоюваного Р. С. Співак (атрибутивно-специфікаційного за своїм спрямуванням) підходу до вивчення філософської лірики на основі концепції філософського метажанру найпереконливіше свідчить явний розрив між малою за обсягом (≈ 60 сторінок) власне теоретичною і великою (≈ 337 сторінок) практичною частинами посібника.

З достатнім ступенем вірогідності можна стверджувати: якщо з книги Р. С. Співак вилучити теоретичний розділ „Філософська лірика: загальне поняття”, то вона нічого не втратить і гіршою не стане. Адже її основний корпус — II, III і IV розділи — це *завершене добротне традиційне історико-літературне дослідження*, присвячене *традиційним* же літературознавчим темам у *традиційних* же їх формулюваннях: натурфілософській ліриці І. Буніна, морально-філософській ліриці О. Блока та соціально-філософській ліриці В. Маяковського, розглянутим у контексті основних тенденцій російського суспільно-літературного процесу 1910-х років.

У цих практичних розділах категоріальний матеріал теоретичної частини, пов’язаний з концепцією філософського метажанру, присутній, як на мене, спорадично, суто поверхнево-формально чи за інерцією. А в самому аналізі конкретних поетичних текстів якої-небудь суттєвої ролі не відіграє, будучи присутнім тут, так би мовити, без особливої необхідності (завдяки цьому, до речі, у такому аналізі не відбувається нехтування родовою природою обраних текстів).

Наприклад, чому не можна було просто і зрозуміло сказати, що вірш „Напис на чаші” — це один з ранніх віршів філософської лірики у поетичній творчості І. Буніна 1900-х років, а треба було обов’язково називати його „одним із ранніх творів філософського метажанру” [20, 99]? Що дає таке формулювання? Так само малоінформативним з точки зору ясності (прозорості) викладу видається висловлювання про те, що у названій поезії „структура філософського метажанру... ускладнена елементами феноменального метажанру” [20, 101].

Подібне можна спостерігати і в характеристиці Р. С. Співак немедитативних віршів Буніна, причетність яких до його поетичної натурфілософії 1900-х років „забезпечується саме відмінністю втілених тут станів природи за спільності ключових образів, що поєднують їх з творами філософського метажанру...” [20, 123-124]. Та чи не простіше і — головне — правильніше стосовно цих ключових образів було обійтися тезою про „спільний контекст натурфілософської ліричної системи” поета [20, 124] і не підключати суди без особливої потреби категорію філософського метажанру, яка, згідно з об’єктивною логікою теоретичної концепції Р. С. Співак, передбачає зіставлення лірики з прозою і драмою?

Те, що у практичній частині посібника використання категоріального матеріалу його теоретичної частини є фактично зайвим, неодноразово підтверджується самим текстом книги Р. С. Співак. Це зокрема стосується того місця, де йдеться про сприйняття О. Блоком „східних поезій” І. Буніна. „Не знаючи творчості поета в цілому, — пише Р. С. Співак, — Блок не зрозумів філософської проблематики східного циклу Буніна” [20, 152]. Значить, щоб побачити у вказаній групі бунінських поезій філософську проблематику, потрібно зважити не на особливості філософського метажанру, а все ж таки мати цілісне уявлення про творчість поета загалом! Тим паче, що у випадку з В. Маяковським, так і відбувається: „...соціально-філософський сюжет дожовтневої лірики Маяковського через узагальненість філософського мислення ясно і повно помітний, як правило, тільки в рамках усієї ліричної системи в цілому” [20, 290].

різні моделі людини в літературі, хоча вони могли при цьому бути особливо (репрезентативно-пріоритетно) притаманними різним творчим методам і художньо-естетичним системам [див. про це докл.: 7, 89–149].

Усе сказане дозволяє стверджувати, що Р. С. Співак не вдалося ліквідувати „на карті теорії літератури... білу пляму”, пов’язану, на її думку, з тим, що „теорія літератури не може озброїти дослідника спеціальним понятійним апаратом для осмислення філософської інтенції художнього автора” [20, 3]. Адже перед тим, як формулювати таке завдання, потрібно було, як на мене, з’ясувати те, чи можливий і — особливо — потрібний загалом такий „спеціальний понятійний апарат”. Звісно, Р. С. Співак цього не робить, бо прийнята нею вихідна настанова на специфікований філософський метажанр такої проблематики не передбачає.

Нарешті, слід звернути увагу на певні невідповідності й очевидні натяжки, які спостерігаються у спробі Р. С. Співак адаптувати категорію „метажанр” щодо системи традиційних літературознавчих категорій шляхом її порівняльного розгляду з близькими їй чи навіть синонімічними²³ термінами, які вживаються у концепціях інших учених. Наприклад, у випадку з жанровою концепцією Г. М. Поспелова Р. С. Співак чомусь ідентифікує поспеловський підхід як „історичний” („історико-генетичний”) і саме у цій якості протиставляє його своєму власному підходу, який вважає „типологічним” [20, 61]. А між тим і сам фундатор, і його прихильники перевагу підходу, запропонованого Г. М. Поспеловим, бачили якраз в його увазі до типологічного аспекту жанрів [див.: 15, 155; 16, 12-18; 22, 94, 95-96].

У свою чергу, не зовсім прояснюється ситуація і стосовно зіставлення категорії метажанру з бахтінським поняттям „архітектоніка”. Так, зіставляючи свою концепцію метажанру з концепцією М. М. Бахтіна про естетичний об’єкт, куди, власне кажучи, і входить поняття *архітектоники*, Р. С. Співак змінює визначення трьох прийнятих нею за вихідні понять: якщо раніше три основні іпостасі соціальної людини (як індивідуума, як представника певної якісно однорідної спільноти і як носія родових властивостей роду людського) дослідниця ідентифікувала як різні варіанти предмету художнього зображення [див.: 20, 8], то тепер вони постають в неї архітектонічними формами естетичного об’єкту, які знаходять своє композиційне здійснення відповідно у феноменальному, типологічному та філософському метажанрах [див.: 20, 62]. Але навряд таке „доповнення” учення М. Бахтіна, яке, здається, базується на суто зовнішньому приєднанні його понять до концепції метажанру Р. С. Співак, можна прийняти без заперечень. Адже цілеспрямовуюча структурна роль предмету художнього зображення (куди якраз і зараховані Р. С. Співак вказані іпостасі соціальної людини) на організацію суб’єктного, сюжетного й ін. рівнів метажанру, на визнанні якої базується вказана концепція, навряд чи стосується бахтінського *естетичного об’єкту*, а скоріше має відношення до організації матеріального *твору* як організованого матеріалу, який є „композиційним телеологічним цілим, де кожен момент і все ціле цілеспрямовані, щось здійснюють, чомусь служать”, в той час, коли „архітектонічні форми... нічому не служать, а спокійно не залежать ні від чого, — це форми естетичного буття у його своєрідності” [2, 19, 20-21].

Таким чином, є всі підстави визнати неспроможною спробу Р. С. Співак будувати методологію дослідження філософської лірики на підставі категорії *метажанру*, зінтерпретованої через надання домінуючої ролі інтегрованому „предметові художнього зображення”. Адже наявність у різних за своєю родовою приналежністю творах спільного характеру проблематики не визначає і не регулює особливостей евристичних способів роботи з ними.

Виокремлюючи метажанр, Р. С. Співак, мабуть, припускає існування якогось спільного, єдиного художньо-філософського мислення, яке мало би реалізуватися у філософському метажанрі. Але, судячи з внутрішньої логіки багатомікового історичного розвитку художньої словесності, фундаментальне розрізнення відбулося в іншій сфері — у площині опозиційної пари „художня література” / „не-художня словесна діяльність”, а в самій художній літературі — у компетентній сфері родів, жанрів і жанрового (у некласицистичному розумінні) іслення. З цим тісно пов’язана і подвійність суб’єкта мовленнєвого мислення, коли одним із таких суб’єктів виступає мова з її мовленнєвими жанрами і складною

²³ Так, етологічні жанри в системі Г. М. Поспелова, зізнається Р. С. Співак, „практично означають те ж саме, що типологічний метажанр” [20, 61].

взаємодією між ними в царині вторинних, за М. М. Бахтіним, літературних жанрів.

Найбільше, що, на мою думку, практично може дати використання категорії метажанру в сенсі „міжродової спільності” — це мотивувати складання певного переліку різnorodових творів, об’єднаних спільним характером проблематики чи ще якогось інтегрального чинника, для більш всебічного вивчення / опису такої спільної для всієї різnorodної групи текстів складової, причому саме змістовного (а той ідеологічного) гатунку. Та справа в тому, що як тільки відбудеться такий підбір і потрібно буде перейти до практичного аналізу конкретних художніх текстів, так неминуче і відразу ж „заявлять про свої права” об’єктивні родові (субстанційні) і жанрові властивості цих текстів, які визначають базову специфіку художньої системи літературного твору²⁴. У такій ситуації методологічне значення категорії метажанру автоматично анулюється і на перше місце висуваються категорії, які позначають родові і жанрові диференціальні ознаки твору, дослідження яких базуватиметься на уявленні про існування в літературі різних жанрових площин і художніх способів мислення. При цьому жанрова ідентифікація твору повинна бути не кінцевим, як часто можна бачити в масовій літературознавчій практиці, а початковим пунктом його монографічного літературознавчого дослідження.

Таким чином, на питання, винесене у заголовок статті, можна дати цілком конкретну відповідь — без належної методологічної і теоретичної бази сучасне літературознавче студювання феномену філософської лірики неможливе. Але ця методологія і ця теорія повинні бути присутніми не ритуально, а фактично, тобто бути *дійсним внутрішнім чинником організації евристичної роботи і відкривати ученому гносеологічно перспективний горизонт дослідження конкретного літературно-художнього матеріалу*.

Література

1. Бахтин М. М. Из архивных записей к работе „Проблема речевых жанров”. Диалог I. Проблема диалогической речи // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — М.: Русские словари, 1997. — Т. 5. — С. 209-218.
2. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики 1975. — С. 6-71.
3. Бахтин М. М. 1961 год. Заметки // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — М.: Русские словари, 1997. — Т. 5. — С. 329-360.
4. Бетко І. Філософська поема як метажанр нової української літератури (на прикладі творів біблійної тематики) // Варшавські українознавчі записки. Польсько-українські зустрічі. Studia Ucrainica. — Варшава, 1999. — С. 403-415.
5. Боров Ю. Эстетика. Изд. четвертое, доп. — М.: Политиздат, 1988. — 496 с.
6. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. — 165 с.
7. Гинзбург Л. Я. Структура литературного героя // Гинзбург Л. Я. О литературном герое. — Л.: Сов. писатель, 1979. — С. 89-149.
8. Гульга А. В. Искусство в век науки. — М.: Наука, 1978. — 183 с.
9. Гульга А. В. Принципы эстетики. — М.: Политиздат, 1987. — 286 с.
10. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. — Рига: Зинатне, 1990. — 512 с.
11. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы. — Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. — 254 с.
12. Лунц Л. Почему мы серапионовы братья // Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия. — М.: Просвещение, 1986. — С. 55-58.

²⁴ До речі, видається показовим у цьому відношенні досить стійка тенденція тлумачення категорії метажанру через (а не замість чи поряд) категорію жанру як змістовної форми [див.: 11, 135], чи жанрового синтезу [див.: 6, 44, 45]. У свою чергу, так само не випадково І. Бетко, назвавши (мабуть, для надання темі особливої вагомості чи гучності?) свою статтю „Філософська поема як метажанр нової української літератури”, у самому її тексті терміну „метажанр” жодного разу не вживає і відразу пише про філософську поему як окремий жанр нової української літератури [див.: 4, 403–415]. Та й зрештою і у Р. С. Співак знаходимо твердження: „Характер міжродової структури, що аналізується, яка властива творам з яскраво вираженою філософською тенденцією, найближче до структури жанрової” [20, 53].

13. Медведев Ю. П., Медведева Д. А. Круг М. М. Бахтина как „мыслительный коллектив” // Звезда. — Спб., 2006. — № 7. — С. 194-206.
14. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения <Доклад прочитан на междунар. науч. конф. „Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 22–23 декабря 2005 г.)> // Сетевая Словесность. — <http://www.litera.ru/slova/podlubnova/meta.html>
15. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — М.: Просвещение, 1972. — 271 с.
16. Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров // Вестн. Московского университета. Серия IX. Филология. — М., 1978. — № 4. — С. 12-18.
17. Сильман Т. И. Заметки о лирике. — Л.: Сов. писатель, 1977. — 223 с.
18. Соловей Е. С. <Рец. на монографію Р. С. Співак „Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров” (Красноярьску, 1985)> // Рад. літературознавство. — К., 1987. — № 3. — С. 73-75.
19. Соловей Е. С. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. — К.: Юніверс, 1998. — 368 с.
20. Спивак Р. С. Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский: Учеб. пособие / 2-е изд. — М.: Флинта; Наука, 2005. — 408 с.
21. Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. — М.: Худож. лит., 1964. — Т. 15. — С. 40-242.
22. Чернец В. Л. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). — М.: Изд-во Московського ун-та, 1982. — 192 с.
23. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. — М.: Худож. лит., 1957. — Т. 6: Статьи по эстетике. — С. 385-477.