

безумия определяется с помощью того, что мы считаем нормой, а норма со временем тоже сдвигает свои границы, но с другой стороны, именно охват безумия определяет изменения в литературе, искусстве, философии, языке и т. д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Платон. Федр / Платон // Платон. Диалоги. – М. : Мысль, 1986. – 608 с.
2. Мандельштам О. О собеседнике / О. Мандельштам // Мандельштам О. Собрание сочинений : [в 4-х т. ; т. 1]. – М. : Арт-Бизнес-Центр, 1993. – С. 182-188.
3. Фуко М. Безумие, отсутствие творения / Мишель Фуко ; [пер. с фр.] // Фигуры Танатоса: Искусство умирания : [сб. статей] / [под ред. А. В. Демичева, М. С. Уварова]. – СПб. : Издательство СПбГУ, 1998. – С. 203-211.
4. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко ; [пер. с фр.]. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 576 с.
5. Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс : [электронный ресурс] / Мишель Фуко ; [пер. с фр.]. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Fuko/N_F_M.php.
6. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр ; [пер. с нем. Ю. И. Айхенвальда, под ред. Ю. Н. Попова] // Шопенгауэр А. Собрание сочинений : [в 5-ти т. ; т. 1]. – М. : Московский Клуб, 1992. – 395 с.
7. Эпштейн М. Методы безумия или безумие метода / Михаил Эпштейн // Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. – М. : НЛЮ, 2004. – С. 512-540.

УДК 116:130.2:7.01

Голубенко О. В.

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

«РЕФЛЕКСИВНИЙ МОДЕРН» У МИСТЕЦТВІ, «НОВИЙ РЕАЛІЗМ» ТА «КОНСТИТУТИВНІ ЗМІЩЕННЯ» У СКЛАДІ МИСТЕЦЬКОЇ «МЕХАНІКИ»

Ключові тенденції в актуальному мистецькому просторі є досить цікавими не тільки своїми результативними формами, але й у якості об'єкту для загальної теоретичної діагностики щодо їхньої сутності, причин та можливих трансформаційних траєкторій. Ці процеси цілком можуть трактуватися як відображення глобальних соціокультурних зрушень сучасності, що реалізують дигресивний за формою та загальною інтенцією рух. Послідовна експлікація базисних положень відповідних теорій Ф. Джеймсона, Г. Леманна та Г. Блума надає водночас і варіант заперечення цього припущення, і контури можливого теоретичного обґрунтування такої точки зору.

Ключові слова: рефлексивний модерн, новий реалізм, поетична творчість, конститутивні зміщення, дигресія.

Ключевые тенденции в актуальном пространстве искусства достаточно интересны не только своими результативными формами, но и в качестве объекта для общей теоретической диагностики их сущности, причин и возможных трансформационных траекторий. Эти процессы вполне могут трактоваться в качестве отражений глобальных социокультурных сдвигов современности, реализующих дигрессивное по форме и общей интенции движение. Последовательная экспликация базисных положений соответствующих теорий Ф. Джеймсона, Г. Леманна и Х. Блума предоставляет одновременно и вариант отрицания этого предположения, и контуры возможного теоретического обоснования такой точки зрения.

Ключевые слова: рефлексивный модерн, новый реализм, поэтическое творчество, конститутивные смещения, дигрессия.

Key trends in space of contemporary art quite interesting not only for its productive forms, but also as an object for general theoretical diagnostics of their nature, causes, and the possible transformation paths. These processes may well be interpreted as a reflections of global socio-cultural changes of our time, which are the movements with degressive form and degressive intention. The consistent explication of the basic provisions of the theories by F. Jameson, H. Lehmann and H. Bloom provides denying this assumption and the contours of a possible theoretical justification of this view.

Key words: reflexive modernity, new realism, poetry, constitutive displacements, digression.

Проїхавши три дні і три ночі, він не дістався до місця й вирушив геть.

Чи то місце не впізнало його й не знайшло його? Чи то він не був здатним?

Оповідь каже лише про те, що не варто було діставатись до місця.

Проїхавши три дні і три ночі, він дістався до місця, але вирішив, що дістатись його неможливо.

Г. Блум. *Страх впливу*

Мета нашої локальної розвідки полягає у тому, аби із максимумом ілюстративності окреслити деякі з найвиразніших рис «проступання» дигресивної конституції людини [див.: 2; 4] у полі зовнішнього виразу «авторизованих» форм (само)творчості останньої. Чітко усвідомлюючи ту обставину, що «наскрізний рух» прояснення контурів такого проблемного поля може зовні набувати вигляду своєрідних «поверхневих дотиків», ми все ж таки спробуємо у зовнішній довільності «крупних мазків» не втратити цілісності того, що має бути проясненим. Мова йде, насамперед, не про конкретну результативність здійснення тих чи інших форм мистецьких практик, але про загальний характер процесів, яки визначають актуальний рельєф сучасного мистецтва, а також позначають можливі шляхи його подальшого розвитку. На нашу думку, ці процеси як відображення глобальних соціокультурних зрушень сучасності можуть передбачати, реалізовувати та символізувати собою дигресивний за формою та загальною інтенцією рух. Продемонструвати ж це припущення ми спробуємо шляхом послідовної експлікації деяких базисних положень, що належать вже здійсненим теоретичним спробам відрефлектувати внутрішню соціокультурну «механіку» сучасності у її відображенні на площині мистецтва.

Першою тематичною зоною у нашому русі буде концепція «нового реалізму», запропонована американським філософом Фредеріком Джеймісоном. У контексті нашого розшуку вона виконуватиме роль початкової «площини відштовху». Звичайно, що концептуальний фрагмент, який цікавить нас, є лише окремою складовою частиною досить масштабного та ґрунтового теоретичного проекту, детальне висвітлення якого не входить до наших планів, проте на деяких його аспектах ми все ж таки зупинимось. Отже, «новий реалізм» у Фредеріка Джеймісона являє собою заключний етап у модульованій ним логіці розвитку культурних форм, яку американський вчений зображує у вигляді особливої типологічної схеми. Остання представляється таким чином, що у підсумку відтворює структуру семіотичного квадрату Греймаса (похідного від логічного квадрату Арістотеля), а разом із тим – і символізовані цим квадратом логічні відносини між його позиціями. У вузлових точках цієї схеми розташовуються ключові етапи розвитку загального простору європейської культури: реалізм, модернізм, постмодернізм і, власне, та непромаркована у сучасній теорії із достатньою чіткістю (ймовірна) культурна форма, яку Джеймісон умовно пропонує називати «новим реалізмом» (оскільки за типом панівного світовідчуття та способом відображення дійсності у мистецьких формах вона має бути подібною до середньовічного реалізму). [див.: 6; 8; 11]

Варто відзначити, що Джеймісонівська схематизація ґрунтується, у свою чергу, на понятті *репрезентації*, під якою у контексті даного теоретичного проекту розуміється специфіка способу відображення індивідуального плану буття на площині так званої «соціальної тотальності». Причому для Джеймісона позиційність індивіда у структурі взаємовідношень зазначеної «соціальної тотальності» (тобто його «соціальна репрезентованість») і визначає всі аспекти приналежного йому буття взагалі. А отже, саме відслідковування ключових історичних трансформацій репрезентативної специфіки і надає

можливість, на думку Джеймсона, фіксувати фундаментальну структурну динаміку у підґрунті західної культури в цілому. [7; 11; 12; 13]

Спробуємо, отже, якомога компактніше окреслити основні риси цієї трансформативної динаміки. Якщо розгортати джеймсонівську історичну логіку у хронологічному порядку, то першою, звичайно, подає себе епоха *реалізму*, визначальною атрибуцією якої є здійснення репрезентації у максимально прямий, недеформований спосіб, коли відсутність «буттєвих перешкод» для адекватного відтворення власного досвіду у мистецьких формах обумовлюється достатнім рівнем залученості індивідів до субстанціальних порядків, а отже – наявністю «живого», потужного переживання приналежності до «соціальної тотальності». У свою чергу, *модернізм* характеризується початком так званої (широко обіграної у просторі сучасної філософії) «кризи репрезентації», яка, за Джеймсоном, є наслідком домінації на всіх буттєвих рівнях процесу раціоналізації. Останній, у кінцевому рахунку, провокує дистанціювання індивіду від будь-яких субстанціальних, цілісних соціальних утворень та вилучає його досвідну сферу з простору «соціальної тотальності» (котру індивід сприймає тепер «зовнішнім» чином). Мистецька ж сфера, як показує Джеймсон, відповідає на таку деформацію активізацією так званих «формалізмів», які тематично зосереджуються на відтворенні досвіду трагічності, самотності, відчуження, а також переходять до практики ізоляції мовного простору як окремої автономної реальності. Що ж стосується *постмодернізму*, то його специфіка полягає, згідно із Джеймсоном, у тому, що сама репрезентація на даному етапі нівелюється як проблема. Точніше, через досягнення граничної точки акумуляції модернового протистояння соціального та індивідуального вона «негативно знімається», тобто – зникає як реальне репрезентаційне відношення (що й зумовлює відповідні «провокативні», «контрсистемні», «(само)іронічні», «гіперцитаційні», «квазістилістичні», «вільні», «акритеріальні», «не-лого-лінгво-орієнтовані», «перформативні», «флюктууючі», «трансгресивні» тощо форми постмодерністських мистецьких практик). [див.: 6; 7; 8; 11; 13]

Таким чином, у теоретизуваннях Джеймсона ми знову натрапляємо на добре відому марксистську фіксацію, яка полягає у тому, що розвиток панівної соціально-економічної системи «на даному історичному етапі» (вчергове) вичерпує себе, оголюючи при цьому власну (системну / сутнісну / логічну) межу. Разом із тим, для свого відтворення система здійснює «товаризаційну експансію» в останні – недоторкані до цього часу – буттєві зони (за Джеймсоном, це є регіони несвідомого, природи та мистецтва). Ми можемо зазначити факт наявності подібних точок зору і в роботах таких авторів, як, приміром, Л. Болтанські, Е. К'япелло, П. Дардо, К. Лаваль та ін [див.: 3]. Це, у свою чергу, означає внутрішню спільність тих сучасних «ліво-забарвлених» теоретичних діагностик, які базуються на (нескінченному) викритті нових ознак переходу західної культури до більш «підступної» фази розвитку капіталізму. У Джеймсона ми знаходимо також і своєрідне підтвердження деяких окремих аспектів нашої оцінки філософських проектів Ж. Дерріда та Ж. Дельоза [див.: 3; 4], адже останні цілком можна віднести до окресленої американським мислителем теоретичної форми втілення постмодернізму (промаркованої у якості «здійсненого позитивізму» [12]), що у своїй результативності, на думку вченого, веде до втрати методологічної чіткості та зайвого наукового релятивізму (а разом із тим – і провокує подальшу інтенсифікацію всезагального розповсюдження постмодерністської «риторики»).

Втім, нас у контексті цього локального розгляду цікавить, насамперед, сутність та форма можливого соціокультурного «фазового переходу», як його розуміє Фредерік Джеймсон. Вище ми вже відзначали, що центральне у цьому плані поняття «нового реалізму» фіксує у собі можливий стан суспільства, у якому здійснюється своєрідне «оживлення» репрезентаційної «механіки». Тобто постмодерністська епоха, на думку Джеймсона, містить у собі можливості для отримання (при чому, звичайно, – поза межами капіталістичної системи) нової соціокультурної форми. Остання передбачає продукування специфічної «інтегрованої соціальної тотальності», «кристалізацію» нової колективної логіки, а також народження відповідного типу (колективної) суб'єктивності. Саме через цю «відповідність» соціальна реальність і має, згідно із Джеймсоном, переживатися новими «інтегральними квазісуб'єктами» безпосередньо (тобто без естетичного опосередкування), а отже, цей досвід повинен відтворюватися у своїх репрезентаційних формах також безпосередньо (або ж – «реалістично»). [див.: 11; 12] Тож потенційна «точка фазового переходу», згідно з таким

поглядом, актуалізується на «межі вичерпання» актуальної соціально-економічної системи: справа, отже, не у зміщеннях всередині наявного досвідного («не-репрезентаційного») поля, і навіть не у свідомому відштовху від цього поля (тим більше, що «ліва» думка не припускає автономної значущості дій у цьому просторі) – все вирішується на рівні діалектичного поступу матеріалістично трактованої історії. Така теоретична позиція виглядає доволі просто: буде новий базис, буде нова (нехай і «квазі», але) суб'єктивність – буде і нова репрезентаційна сфера зі своєю «надбудованою» поліфонією творчих «побудов».

Втім, стосовно творчої діяльності людини деяке підтвердження реальності процесів глибинних «конститутивних зміщень» та їх теоретичне обґрунтування ми знаходимо у концепції Гарі Леманна, сутність якої полягає в екстраполяції ідей (переважно) Ульріха Бека та Нікласа Луманна на сферу мистецтва. [див.: 9; 14; 15] На перший погляд, логіка внутрішньої динаміки культури та мистецтва, яку зображує цей філософ, відтворює, знову ж таки, «триадичну схематику» гегелівської діалектики (у її, так би мовити, «розхожому» варіанті розуміння). З іншого боку, описувані ним сутність та форми «*мистецтва рефлексивної модерності*» цілком можна представити як наслідок фундаментального зміщення, тобто своєрідного «руху-від», який поступово інтенсифікується сучасною культурою у відповідь на постмодерністську (онтологічну, стилістичну, риторичну) експансію у різноманітні виміри творчого буття людини.

У межах своєї теорії Леманн зображує, по суті, цікаву траєкторію загального розвитку мистецтва як перехід від фази домінування атрибутів «*змісту*» твору до фази домінації «*змістовності*», зрозумілих, звичайно, виходячи з контексту його філософії. Розгортання такого переходу виявляється досить непростим, адже його моноспрямованість та послідовність порушуються етапом панування постмодерністських настанов, досвід чого Леманн трактує переважно як негативний. [див.: 9; 14]

Наголошуючи на тому, що здобутки постмодернізму у мистецтві не варто переоцінювати, німецький філософ вказує на те, що така переоцінка почасти викликана змішуванням суто постмодерністських технік та форм зі здобутками авангарду (як радикалізації модерного мистецтва). Найяскравіше така ситуація проявляється, зокрема, на прикладі деконструктивістської архітектури, котра «з точки зору історії мистецтв може розглядатися як триваючий авангард, який тільки тоді був реалізований, коли завдяки будівельним (і фінансовим) технологіям в архітектурі стали панувати неправильні кути» [9, с. 97]. Отже, якщо відтворювати думку Леманна, то задля вірного сприйняття внутрішньої інтенції загального розвитку мистецтва не варто занурюватися у постмодерністський спосіб світосприйняття, значення цілей, методів та настанов якого не тільки є непропорційно переоціненими, але й такими, що фактично «зраджують самі собі». Тому дійсно слід погодитись із тим, що «образи аморфного, фрагментованого та деконструйованого були негативними образами, а зовсім не негацією образів» [9, с. 107].

Зазначена ж траєкторія розвитку мистецтва у якості «первинного фазису» передбачає, за Леманном, «класичний етап», який характеризується пануванням змісту та підпорядкуванням процесу творчості ряду зумовлюючих факторів (таких, як історично визначені форма, стиль, традиція, матеріал тощо). На противагу класиці, «естетичний модерн із самого відкриття мистецтвом Нового часу своєї власної автономії став створювати простір власної свободи, у якому він міг як завгодно обходитися зі своїм матеріалом» [9, с. 105].

Саме процеси автономізації та диференціації, власне, і є тими провідними передумовами (а разом із тим – головними ознаками), які формують сутнісну специфіку модернізму. Гарі Леманн при цьому також встановлює внутрішній зв'язок між соціальними процесами на певних історичних проміжках та їх відображенням у тканині мистецьких практик. Так, приміром, зазначена автономізація мистецтва (як один з варіантів автономізації різноманітних сфер суспільного буття в цілому) була, згідно із Леманном, наслідком дії трансформативних імпульсів індустріальної революції, адже саме вона «зрівняла із землею колишні соціальні звичаї та запровадила новий антиєрархічний принцип диференціації» [9, с. 102]. Таким чином, «логіка матеріального прогресу торкнулася в першу чергу мистецтва класичного модерну, досягнувши у авангарді граничного радикалізму, а у постмодерні почасти здавши свої позиції» [9, с. 104]. Це «здавання позицій» характеризується Леманном, насамперед, як регресивна (у певному розумінні) настанова звертатися до минулих

форм, а також як майже повне нівелювання матеріальної естетики як такої. Свою «технічну розкутість» постмодерністська практика, отже, спрямовує проти всіх модерних феноменів, а відповідно – і проти авангардизму. Тож не дивно, що «той іронічний надлам, з яким постмодерн зустрічає традицію, теж є технічною інновацією, котра дозволяє заперечувати авангардне мистецтво» [9, с. 104].

Рухаючись далі, ми дещо повторимось, але все ж таки зазначимо: встановлюючи відмінності між двома «варіаціями» модерну у площині мистецтва, Гарі Леманн позначає головну сутнісну зміну, що відбулася на шляху від однієї мистецької домінанти до іншої, як «поворот до естетики змістовності (Gehalt), а не змісту (Inhalt)» [9, с. 104]. Саме таким чином «мистецтво рефлексивної модерності остаточно пориває з матеріальною естетикою першого модерну» [9, с. 104]. Змістовність же як «найбільш радикально прокреслена сполучна лінія між двома традиційно найвищими цінностями мистецтва Нового часу та модерну» [9, с. 107] означає у контексті теорії Леманна поєднання у творі змісту та матеріалу, або ж, якщо точніше, – *втілення* продукованого змісту у матеріалі. [див.: 9; 14].

Визначальною особливістю зазначеного переходу є і те, що у кінцевому його пункті сфера мистецтва опиняється звільненою від своєї детермінованості ходом матеріального прогресу (Леманн, втім, зазначає, що й без того «самосвідомість художника ніколи не була замкнутою на матеріальному прогресі, а шукала змісту як чогось “іншого”» [9, с. 104]). Цей аспект звільнення, власне, забезпечує існування нового контексту, у якому, на думку Леманна, вихідним чином має перебувати все створене під маркою «рефлексивного модерну», та який уможливує долаання антагонізму класичних та модерних творчих інтенцій. [9; 14]

На тлі «іманентної диференціації» простору мистецтва (що є головним здобутком модернізму) цей контекст створює специфічну культурну ситуацію, яка характеризується тим, що мистецтво на даний момент «може використовувати старі або нові медіуми, бути твором або антитвором, відкритим або закритим твором, іронічно або серйозно ставитися до традиційної мови форм – за жодною із цих ознак ми не можемо побудувати достатнє естетичне судження про цінність або нецінність актуального мистецтва» [9, с. 104]. Тож чи не єдиним способом визначення естетичної «якості» сучасного твору і стає оцінка його змістовності у встановленому Леманном розумінні.

При цьому варто відзначити, що зміщення по відношенню до простору постмодерністської мистецької практики жодним чином не означає небезпеку втрати якихось шляхів для реалізації наших творчих можливостей. Зовсім навпаки: *від-штовхуючи* від себе *вдавану* (та позірно «а-критеріальну») свободу постмодернізму ми у специфічному *творчому зміщенні* отримуємо свободу *дійсну* – як можливість «небезгрунтової» змістовної творчості у всьому розмаїтті її стилістичних варіацій.

Саме так, адже «орієнтація мистецтва рефлексивного модерну на естетичну змістовність <...> не може обмежуватися якимось одним стилем або якоюсь однією технікою композиції» [9, с. 106]. І ніби «заочно» протиставляючи свій погляд на сутність логіки соціокультурного розвитку погляду Джеймсона, Леманн стверджує, що саме ця змістовна орієнтованість рефлексивного модерну «ще більш, ніж постмодерн, сприяє переходу всієї системи мистецтва до нового агрегатного стану» [9, с. 106]. Тобто цей новий стан мислиться у даному випадку як свідоме зміщення по відношенню до, умовно кажучи, «постмодерністського світовідчуття» і відповідних йому форм мистецьких практик, яке виконується у напрямку відтворення специфічної «логіки змісту»: змісту, який звільняється від історично зумовленої матеріальної «логіки форми», прив'язаної до руху технічного прогресу. Повторимо ще раз: таке відтворення забезпечує тривання «спадкової лінії», що пов'язує класичність та модернізм, але для свого збереження воно потребує свідомої стратегії відхилення від нехай і «пост», але все ж таки «модерністської» мистецької «мутації» та її різнопланової буттєвої експансії. Останнє – лише хворобливий «випадок», лише викривлена радикалізація провідної траєкторії руху культури. Цю хворобу, отже, потрібно враховувати і лікувати, але не застрягати у ній намертво.

Тепер ми переведемо фокус нашої пошукової інтенції у дещо іншу площину. Мова наразі йтиме про фактичність функціонування дигресивного руху вже не у масштабі загальної мистецької динаміки, але на рівні визначеної форми творчості. Такий ілюстративний приклад має досить переконливо продемонструвати, що «зміщення» у якості провідного типу «творчого існування» може бути дійсно «конститутивним» щодо того, хто його реалізує своїм власним

життям. Більш того, подібний розгляд підштовхує до припущення про те, що дигресія як поняття за своїми фіксаційними параметрами добре підходить для опису провідних процесуальних ознак як окремих видів творчості, так і культурно-трансляційної «механіки» в цілому. Розгляд такої можливості ми пропонуємо виконати на прикладі специфічної «гри відносин» всередині «машинерії» поетичної творчості – гри, котру достатньо переконливо розкриває Гарольд Блум [див.: 1]. Окреслені цим американським теоретиком літературної критики траєкторії творчих «(само)розгортань» здатні, як видається, не тільки не губити себе у межах сучасного мистецького простору, але й вести при цьому до тих творчих зон, які маркуються відкритістю дійсно *новому* (а це – і як властивість результатів творчості, і як «невтрачена можливість» в цілому – є для сучасної теорії культури та філософії взагалі досить нагальною проблемою).

Отже, наголосимо: якщо можливості для творчого «від-ходу» все ж таки зберігаються навіть у ситуації, коли будь-який продуктивний «хід» виявляє ознаки самозамкнення та відданості гаслу «все-вже-створеності», якщо такі шляхи дійсно існують, то зразки способів промислювання цих останніх неодмінно слід акцентувати. Серед подібних діагностувань творчої «механіки» тонкі теоретичні розробки відомого американського філософа та літературознавця Гарольда Блума, безперечно, заслуговують на особливу увагу. Таке звернення виглядає цілком доречним та навіть необхідним, адже у просторі «критичної теорії» Блума смілива та неординарна спроба реконструкції життя «вихідного поетичного “я”» містить концептуальні фіксації, які за рівнем теоретичної влучності є на стільки вдалим, що їх «проекційна сила» дозволяє без особливих перешкод та з максимумом ефективності долати межі власного предметного поля та зберігати свої прояснюючі можливості у значно ширшому тематичному діапазоні. Подібну «влучність» можна пояснити тим, що нетривіальність та глибина теоретичних розвідок Блума дозволяє останньому виходити на рівень фундаментальних способів людського само-здійснення, по відношенню до яких конкретний приклад «внутрішньопоетичних відносин» виступає у якості певного деривата. Отже, повторимось, такі «відносини» є формами людського «саморозгортання», котрі від самого свого початку позначені специфічною онтологічною «вторинністю». Це, втім, жодним чином не вказує на якусь неважливість, другорядність, порожню «дзеркальність» або щось подібне. Окреслені Блумом траєкторії є цілком самодостатніми у площині як мистецької, так і літературно-критичної практики, а зазначена «вторинність» лише свідчить про їх *глибинну вкоріненість в екзистенціально-дигресивній «основобудові» людини*, або ж – якщо користуватися іншою «риторикою» – про їх зумовленість фундаментальними властивостями людської свідомості.

Отже, у своїй праці «Страх впливу» [1] Гарольд Блум намагається теоретично схопити сутність сучасної (або ж, за його виразом, – «пост-Просвітницької») поезії як складний та драматичний процес «взаємовідносин» великого попередника та так званого «сильного поета» (тобто того, хто, власне, і має право називатися поетом; того, хто в одвічній «боротьбі не на життя, а на смерть» все ж таки зміг реалізувати свій творчий потенціал). Цей процес розподіляється Блумом «стадіально» на *шість «пропорцій ревізії»*, які втілюють у собі шість базисних способів боротьби сильного поета зі своїм попередником, боротьби за *свій простір свободи* та можливість говорити у повний голос своєї унікальної поетичної уяви. Не вдаючись у деталі, контурно окреслимо кожну з цих «пропорцій».

Першу з них Блум позначає як *клінамен*. Не буде секретом той факт, що в контексті нашого контурного окреслення саме на цю «фігуру боротьби» слід звернути особливу увагу. Цим запозиченим у Лукреція терміном американський філософ маркує специфічний творчий «рух», що полягає у *відхиленні*, тобто цілеспрямованій зміні напрямку розгортання «родового» твору. Така зміна відбувається, звичайно ж, у межах *власного* твору, але за своєю «схематикою» цей маневр виглядає так, наче наступник виявляє особливу точку, пункт, межу, до якої великий попередник йшов вірним шляхом, але не втримався на останньому і був приречений на втрату напрямку, який його талановитий наступник оживлює своїм «дійсно вірним» поетичним рухом. [див.: 1, с. 18, 23-63]

Дещо схожою за своєю сутністю є і наступна «фігура виправлення» – *тесера*. Сенс її полягає у тому, що поет виконує певне *антитетичне доповнення* «батьківського» твору попередника. Це має вигляд специфічного «подвійного утримання»: з одного боку,

зберігаються елементи родового поетичного тексту, а з іншого – здійснюється творче доповнення останніх з отриманням нового сенсу (або бачення), якого попередник, начебто, мав шанс дістатися, але не зміг піти достатньо далеко для цього. [див.: 1, с. 18, 23-63]

Третя «пропорція» – *кеносис* – являє собою певний прийом, «хід» поета-наступника, який можна трактувати як спробу порушити процесуальність примусового повторення. Таке намагання має вигляд відмови від власного поетичного «осяння», тобто від ознак справжнього поета в собі (поета «від бога»). Однак слід вірно розуміти ту обставину, що таким чином, насамперед, нівелюється не власна поетична «справжність», але «тягар» величі попередника.

Дещо резонує із цим творчим маневром ініціація «*партеногенезису*», яку описує Дельоз [див.: 5]. І кеносис у Блума, і партеногенезис у Дельоза виступають, таким чином, у якості практики «другого народження», що є наслідком глибинного прагнення людини як творця (у широкому сенсі) до особливого «самоочищення». Це «самоочищення» здійснюється по відношенню до тиску, впливу, загрози та, водночас, – до ознак власної генетичної «вторинності» відносно інстанції, яку символізують фігури Батька, Іншого, Попередника тощо.

Отже, не дивно, що такий «рух» знаходить своє продовження у так званій *даймонізації*. Блум характеризує останню як «рух до персоналізованого Контр-Піднесеного» [1, с. 18]. Це означає ніщо інше, аніж відданість наступника думці про те, що потужність твору його могутнього попередника не є чимось іманентним самому попереднику та його творчості. Така потужність належить, на думку поета-наступника, «сфері буття, що стоїть за цим попередником» [1, с. 18]. Тож саме завдяки подібній внутрішній переконаності наступник має змогу піддавати сумніву унікальність ключового для нього твору попередника, а отже – і відкривати для себе можливість самостійного контактування із цією закадровою «таємничо-даймонічною» основою Піднесеного. [див.: 1, с. 18-19, 67-78, 85-95].

У свою чергу, фаза *аскесису* лише замикає поета, який знайшов і встановив зазначений зв'язок із «даймоном» попередника, на самому собі. Ця п'ята «пропорція ревізії» полягає у творчому самоочищенні сильного поета-наступника, що веде останнього до ізоляції та самотності. Проте, як зазначає Блум, і у такому самообмеженні ми повинні вміти розгледіти факт навмисного «скорочення» не тільки самого себе, але й свого попередника. Втім, зазначені самозамкнення, відсторонення та самотність не є остаточними. Завершальна стадія *апофрадесу* – з майже містичним сенсом «повернення мертвих» – знаменує собою фінальну відкритість твору наступника твору свого попередника. Соліпсизм «високої уяви» сильного поета розмикає тут власні межі, але – на зустріч тому, чого він так прагнув уникнути протягом всього свого поетичного життя – голосу великого попередника: «тепер вірш *утримується* відкритим попереднику, тоді як колись він *був* відкритим». [1, с. 19]

Отже, цей неймовірний блумівський цикл замикається, а *нове* подає нам себе у цьому замиканні як результат того, що у *подвійному антитетичному русі специфічне «повторення без повторення» здійснюється шляхом дигресивного відхилення*: також подвійного, але у такому своєму ракурсі ще не до кінця прорисованого у Блума. Саме так, адже для більш точного розкриття цієї дигресивної «компоненти» людської (само)творчості необхідно, як видається, доповнити блумівське бачення поетичного відхилення окремих (вилучених з методичної метою із контексту загальної інтенції дельозівської філософії) міркуванням Дельоза з приводу відхилення як необхідної умови творчого «підвішування» реальності у фантазмі. [див.: 5]

Відзначимо наступне: завдяки дельозівським розшукам ми вчергове маємо змогу побачити той факт, що відхилення може не мати нічого спільного з тривіальною деструкцією або негацією. Відхилення цілком можна розуміти у якості певного «заперечення обгрунтованості», яке дозволяє виводити наявну позитивність зі стану стабільності та беззаперечності, нейтралізуючи її «нормалізуючий» тиск. А це, у свою чергу, дозволяє «по той бік даного відкрити нові горизонти неданого» [5, с. 207]. Отже, властивий творчій уяві «механізм», звільнений від процесуальності «садиєського повторення сучасності», при своїй актуалізації, згідно із Дельозом, здатен здійснити «відхилення світу, підвішування його в акті відхилення, – аби відкрити себе ідеалу, який сам є підвішеним у фантазмі» [5, с. 210]. Варто відзначити, що такому способу творчого відношення зі світом притаманне своє особливе повторення – те, яке у специфічному «підвішуванні-що-затримує» уможливує ситуацію фантазматичної (ре)конструкції реальності.

Якщо під правильним кутом зору дивитися на взаємодоповнюваність блумівського та дельзівського розуміння відхилення, то – кваліфікуючи цей «перехресний» концепт творчого відхилення як *дигресію* – можна побачити, що *подвійний «дигресивний рух» є властивою будь-якому дійсно творчому акту формою знаходження, відвойовування, формування простору свободи, у якому специфічні екзистенціальні темпоральність та топологічність дозволяють уникати «тому-хто-творить» наперед заданої типіки отриманих результатів*. Ми ж наразі згадаємо, у доповнення до сказаного, досить продуктивну думку Ніцше, яку він вкладає у тезу про те, що «будь-яка діяльність потребує забуття» [цит. за: 1, с. 49]. Із цим міркуванням важко не погодитися, адже воно, фактично, ще раз вказує нам на одну з центральних умов здійснення будь-якого творчого відношення до культурної спадщини. Справа у тому, що творчий процес культурної трансляції просто не може відбуватися без цього «моменту забуття», який є фактором отримання наступниками шансу на здобуття власного «звільненого» простору творчості: *простору, котрий завжди виростає з певного контексту, але щоразу створює свій власний контекст*.

Таким чином, збираючи ключові елементи цього наскрізного ілюстративного нарису у єдиний *підсумок*, зазначимо наступне. Характер описуваної Джеймісоном можливої соціокультурної трансформації не передбачає якихось форм «конститутивного зміщення» всередині загального «пізньокапіталістичного» (не)репрезентаційного поля. Більш того, джеймісонівська «репрезентаційна реінкарнація» у формі «нового реалізму» майже не лишає місця для існування практик подібної форми навіть і у «вузько-прикладному» мистецькому сенсі. Дійсно, якщо радикально фрагментизований світ та його трансгресивна динаміка будуть прямо репрезентуватися у таких же делімітованих, фрагментизованих, «стробоскопічних» формах, відтворених завдяки «трансгресивно-забарвленим» мистецьким технікам, то дигресія як форма творчого руху буде сутнісно наближатися до трансгресії аж до повного затирання своєї специфіки.

Можна також дискутувати стосовно того, наскільки описувана Джеймісоном логіка нової колективності є можливою у дійсності, і чи насправді гранична радикалізація постмодерних буттєвих умов може призводити до якихось всезагальних «інтегральних ефектів». Це зовсім не означає того, що «нестабільність» як життєва динаміка, «кризисність» як ознака трансформативних процесів та всі подібні буттєві атрибуції мають бути нівельовані остаточно, але акцентування необхідності корекційних (теоретичних і практичних) стратегій, які б забезпечували нейтралізацію «трансгресивного (само)виснаження» людини, не видається при цьому зайвим. Воно є дійсно необхідними, адже *негативно «(само)виснажується», як показує практика, завжди лише людина, але ніяк не актуальна система, для якої будь-який «кризовий» стан хоча й може бути «граничним», проте не є смертельним (і це вже не говорячи про те, що сама «кризисність» може виступати у ролі системного конститутива)*. У випадку ж описуваної вище схематики фазовий перехід культури постає наслідком своєїрідної «іманентної трансформативної логіки», яка, по суті, є все тією ж «логікою діалектично-матеріалістичного історичного процесу», котра не сприймає серйозно можливу «(само)замикаючу» атрибуцію «пізньокапіталістичної» соціально-економічної системи.

Натомість у теоретичних розвідках Гарі Леманна рух конститутивного зміщення є тією «іманентною відповіддю» орієнтованою на зміст модерної культури, яка має відштовхнути від себе гіпертрофовану значущість та вдавану свободу «недоепохи» постмодернізму, аби у специфічному творчому «виправленні траєкторій» отримати свободу *дійсно*, тобто можливість «небезгрунтової» змістовної творчості у всьому розмаїтті її стилістичних варіацій. Можливий «новий стан» культури та мистецтва (який у певній мірі, згідно із Леманном, вже набув своєї дійсної форми) мислиться у даному випадку, повторимось, як *свідоме зміщення* по відношенню до постмодерністського світовідчуття і відповідних йому форм мистецьких практик, що виконується у напрямку відтворення специфічної «логіки змісту»: змісту, який звільняється від матеріальної «логіки форми», жорстко прив'язаної до руху технічного прогресу. Отже, не «іманентна трансформаційна динаміка» соціально-економічної системи відіграє тут провідну роль, але тотальність свідомих «кроків-від-і-до», які виконуються у своєму власному (тепер вже «позитивно звільненому») творчому просторі.

Концептуалізації Гарольда Блума, у свою чергу, змальовують внутрішні перипетії становлення фігури «справжнього поета» у його боротьбі зі своїм «великим попередником»,

оголюючи разом із тим складну іманентну процесуальність творчості як такої. Ця боротьба у загальному плані постає як черга «дигресивних рухів», що забезпечують «тому-хто-творить» можливість формування необхідного для нього простору свободи. При цьому блумівська поетична «механіка» також не є вільною від можливих кваліфікацій як такої, що підпорядковується (через процедурність «апофрадесу») філософсько-расхожій варіації гегелівської діалектики. На наш погляд, концепція Блума уникає логіки «діалектичного зняття», хоча такі паралелі дійсно напрошуються: боротьба, протиставлення, повернення – до всього подібного мимоволі притягуються відповідні кваліфікативні маркери. Але справа у тому, що антитетичне «нове ненове» повторення (антитетика тут – атрибуція творчості, а отже – вона ніцшеанська за своїм духом [див.: 1, с. 13]), або ж «неповторне повторення», як його визначає Блум, не має з необхідністю відтворювати вертикальні рухи включення, сягати якоїсь «вершини втілення» чи розкривати «іманентну повноту атрибутів». Результат ніколи не може бути відомий заздалегідь. Точніше – він відомий з точки зору своєї «апофрадетичної повертальності», але невідомий за характером результату останньої. Тобто завжди відомі лише базові варіанти ведення творчої «боротьби», які, тим не менш, навіть в ідеалі не ведуть до появи якоїсь довершеної фігури «Найвеличнішого творця» або «Найсправжнішого поета». Нескінченно відтворюється лише сам процес, сама процедурність, яка продукує відмінності, а не реалізує мету. І найцікавіше тут те, що *повтор дійсно завжди неповторний*. Так, можливо, це і не «абсолютна» свобода, але, як видається, – досить захоплююча її варіація.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блум Х. Страх впливння. Карта перечитывания / Херолд Блум ; [пер. с англ. С. А. Никитина]. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 352 с. – (Studia humanitatis).
2. Голубенко О. В. Від ексцентрики до егофугізму: теоретичні обертання навколо дигресивної конституції людини (про одну якісну експлікацію та одну неякісну онтологізацію) // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії». – Харків, 2015. – Випуск 52. – С. 28-44.
3. Голубенко О. В. Дигресія (та повернення) «артистичної критики» / О. В. Голубенко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії». – Харків, 2011. – № 984. – С. 66-77.
4. Голубенко О. В. Жак Паганель та темна кімната, або «Ніщо» по-французьки: подвійний онтологічний «топос» дигресії та її спекулятивні «ефекти» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії». – Харків, 2015. – Випуск 53. – С. 15-30.
5. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха / Жиль Делёз ; [пер. с фр. А. В. Гараджи] // Венера в мехах : [сборник работ]. – М. : РИК «Культура», 1992. – С. 191-313. – (Ad marginem).
6. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма / Фредерик Джеймисон ; [пер. с англ.] // Философия эпохи постмодерна : [сборник работ] / [сост. и ред. А. Усманова]. – Минск, 1996. – С. 117-137.
7. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления / Фредерик Джеймисон ; [пер. с англ.] // Логос. – 2000. – № 4. – С. 63-77.
8. Джеймисон Ф. Теории постмодерна / Фредерик Джеймисон ; [пер. с англ.] // Искусствознание. – 2001. – № 1. – С. 111-122.
9. Леманн Г. Искусство рефлексивной современности / Гарри Леманн ; [пер. с нем. А. Маркова] // Логос. – 2010. – № 4 (77). – С. 87-108.
10. Jameson F. Political unconscious: narrative as socially symbolic / Fredric Jameson. – N.-Y. ; Ithaca : Cornell University Press, 1981. – 305 p.
11. Jameson F. Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism / Fredric Jameson. – Durham, NC : Duke University Press, 1991. – 438 p.
12. Jameson F. Representing Capital / Fredric Jameson. – L. ; N.-Y. : Verso, 2011. – 158 p.
13. Jameson F. The modernist papers / Frederic Jameson. – L. ; N.-Y. : Verso, 2007. – 426 p.
14. Lehmann H. Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann / Harry Lehmann. – Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2006. – 394 s.
15. Lehmann H. Autonome Kunstkritik / Harry Lehmann. – Berlin : Kulturverlag Kadmos, 2012. – 155 s.