

ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА ЕКОЛОГІЯ

У межах екокритики як нової парадигми літературної теорії розглянуто тлумачення літератури як культурної екології, в центрі якого перебуває ідея співзвуччя людини, духу і навколишнього світу. Культурна екологія передбачає збалансування, рівновагу культурних і природних сил, що дозволяє розглядати літературу і природничі науки як складові взаємопов'язаної цілості. На прикладі есе «Мисленнєве і поетичне пізнання» австрійського письменника Г. Броха та роману «Орфей» американського письменника Р. Паверса показано літературне осмислення проблеми «двох культур». Представлено також основні теоретичні положення літературної концепції німецького теоретика літератури Губерта Цапфа, який розрізняє культурнокритичний метадискурс, імагінаційний антидискурс та реінтегративний інтердискурс. Виходячи із цього, стверджується, що література за своєю специфікою здатна осмислювати екологічний вимір дискурсу, кодує і передає культурне знання та культурний досвід, опираючись при цьому на імагінаційну трансформацію реального, свою семантичну відкритість та естетичну реконструкцію знання та досвіду. Уже власна динамічна еволюція літератури й її форм та функцій у загальній культурі, з культурно-екологічного погляду, викликає суттєвий пізнавальний інтерес.

Ключові слова: екокритика; культурна екологія; література і природничі науки.

Результатом новітнього «культурного повороту» германістичного літературознавства стало поміж іншим поширення в ньому теоретичних підходів із сфери екокритики. До таких, наприклад, належить запропонована німецьким літературознавцем Губертом Цапфом модель культурної екології. У межах цієї нової парадигми літературної теорії, яка проводить порівняння між природною і сконструйованою аналогічно до неї культурною екосистемами, культура і природа не тлумачаться як бінарні опозиції, натомість культура більшою мірою розглядається у контексті еволюційних трансформацій та метаморфоз. У сенсі літератури як культурної екології, за Г. Цапфом, літературознавство і природознавство сприймаються як різні системи знань, за чого їхні відмінності не поглиблюються, але й не знімаються. Важливим є розгляд «двох культур» (поняття Ч. П. Сноу, яке стосується протиставлення природничих і гуманітарних наук) із культурно-екологічної перспективи, спрямованої на те, щоб відновити співзвучність поміж людиною, духовністю та навколишнім світом. Відтак, культурна екологія «передбачає динамічні відносини взаємодіючих мереж та зворотних реакцій поміж свідомістю і світом, а також усередині самої свідомості» [11, с. 83–84], віддаляючись тим самим від мисленнєвої системи, заснованої на бінарних опозиціях, і наближаючись до реляційної системи. Центральним є тут комплексне світобачення, яке дозволяє аналізувати речі в межах великої системи зв'язків, відтак література і природознавство як різні форми знання усвідомлюються як складові взаємопов'язаної цілості.

Одним із важливих завдань культурної екології є опрацювання екології дискурсів, спрямованої на скасу-

вання ієрархій та розробку збалансованої екосистеми з огляду на «дві культури», які мають співіснувати рівноцінно й у вигляді мережі. Спільним знаменником за цього виступає імагінація, суттєва і в літературному контексті, і в природознавчих дослідженнях. Визначні філософи науки ХХ ст. Т. С. Кун і П. К. Файерабенд ґрунтовно переосмислюють поняття науки, приходячи до переконання, що й естетичні розуми можуть впливати на наукову парадигму. П. К. Файерабенд розглядає «науку як мистецтво» («Проти методологічного примусу») [5; 6], вимагаючи плюралізму теорій та методів, характерних для мистецтва. Наука і мистецтво, вважає філософ, перетинаються саме у тому, що «мистецькі процеси» трапляються у науці всюди, особливо там, де робляться нові й несподівані відкриття. Мистецтво і наука збігаються у продукуванні стильових форм, які існують поряд. Стиль означає, відповідно, новий вид «охоплення дійсності». Фізик-теоретик Н. Бор також визнає поряд із науковою поетичну або культурну правду, яку він специфічно виводить із переданих творами мистецтва «гармоній»: «Зв'язок між нашими виражальними засобами і тою досвідною сферою, яка нас цікавить, ставить нас безпосередньо перед стосунками мистецтва та науки. Збагачення, яке може дати нам мистецтво, ґрунтується на його здатності передавати нам гармонії, які існують поза системним аналізом. Можна стверджувати, що поезія, образотворче мистецтво та музика представляють низку виражальних форм, в якій зростаюча відмова від характерного для наукового повідомлення визначення звільняє вільний ігровий простір для фантазії» [1, с. 153]. Ця сфера, яку не можна відчутти безпосередньо, належить, вочевидь, до сфери

імагінованого, яку австрійський письменник Герман Брох означив як «залишок світу», котрий не підлягає повноцінному декодуванню.

В есе «Мисленнєве і поетичне пізнання» («Denkerische und dichterische Erkenntnis», 1933) Г. Брох стверджує, що життя стало таким незбагненим, як ніколи. Новий, «не менш науковий смисл життя» виходить за межі раціонального, формальне тут стає неспроможним. Та саме в цьому «глибинному пласті» слід шукати справжнє з'єднання, «яке віднедавна знову відновлено поміж обома великими пізнавальними групами, бо і мистецтво, і література, як ніколи раніше, повертаються назад до свого первісного життєвого ґрунту, до ірраціонального, до свого найглибшого пізнавального джерела, на освоєння якого була спрямована вся творчість Гете» [2, с. 48]. Мислитель переконаний, що наукове і мистецьке пізнання є гілками єдиного стовбура, який і втілює справжнє пізнання. «І якщо завданням наукового пізнання є проникнення у тотальність світу безмежно багатьма, безмежно малими раціональними кроками, вічне наближення до нього, яке так ніколи й не увінчується його досягненням, і якщо завданням мистецького пізнання є уможливлення передчуття недсяжного наукою «залишку світу», того залишку світу, який усе ж наявний, який усе ж знаний і досягнення розуміння якого є вічною тугою людини – то художня творчість завжди є таким неспокоєм пізнання, і кожен твір мистецтва є здогадувальним символом підозрюваної тотальності, й якщо це роздвоєне і подвійне завдання із кожною епохою мусить формулюватися заново, щоб варіюватися у постійно нових стилях пізнання і мистецтва, то все це – той же спільний життєвий стиль, закладений в основу обох явищ, це притаманна кожній добі історії та життя єдність спільного стилю, єдність, за якою перебуває єдність логосу» [2, с. 48–49]. Прагнення розпізнати «залишок світу» нагадує наміри Фауста, який робить спроби збагнути «почин думок і світу внутрішній зв'язок» (Гете «Фауст», част. 1). Форми знання в цьому процесі виявляють за аналогією до природи екологічну рівновагу.

У свою модель літератури як «культурної екології» Г. Цапф інтегрує природничі елементи і феномени, наближуючи гуманітарні та природничі науки одна до одної на основі поліперспективного способу їхнього розгляду. За такого підходу, текст, розглянутий під кутом зору різних систем знань, і сам стає системою знань. Усі системи знань мають у системі світу різні функції. Це дає підставу для культурно-екологічного способу розгляду, який наголошує на взаємозалежності (interconnectedness). Література розуміється у цьому зв'язку як «спеціальний дискурс», який сам здатний вбирати у себе і піддавати рецепції різні дискурси, наприклад, природничі і гуманітарні. «Тому літературні тексти є системами, які намагаються реінтегрувати різні дискурси. Це означає, що література здатна функціонувати як «реінтегративний дискурс», який об'єднує, дискутує і, по-можливості, зближує в одному творі різні раніше роз'єднані чи позірно роз'єднані дискурси» [13, с. 66]. Як зауважує Ю. Фендт, принцип взаємозалежності є центральною складовою цього теоретичного підходу й ґрунтується

на зміні в людському мисленні, яка віддзеркалюється не лише у технологізації світу, але й також у його зростаючій ускладненості та непроникності [4, с. 39]. Взаємопов'язаність чи контекстуалізація, згідно першого закону екології американського біолога й еколога Б. Коммонера, знаходить своє вираження і в інших системах, бо, наприклад, «атоми існують не як індивідуальні об'єкти у просторі та часі, а як контекстуальні об'єкти у своєму середовищі. Вони існують завдяки взаємодії з їхнім оточенням і тільки в зв'язках можуть бути визначеними та засвоєними в якості об'єкту спостереження» [4, с. 40]. Так і митці та письменники володіють особливою здатністю налагоджувати містки поміж ментальними процесами.

Творчість сучасного американського письменника Річарда Паверса (Richard Powers) є яскравим прикладом тематизації в іронічний манері дебатів щодо «двох культур». Сам автор вивчав фізику в університеті в Іллінойсі і змінив цей фах на літературу, бо помітив, що природничі науки передбачають неприйнятну для нього вузьку спеціалізацію. У результаті переходу в літературу він отримав можливість по-іншому здобувати знання й опрацьовувати їх. Р. Паверс наступним чином описує роль літератури як налагодження різного виду зв'язків: «Хімік може сказати, як поєднуються атоми. Молекулярний біолог може сказати, як мутагени порушують хімічні сполуки і назвати причини мутації. Генетик може ідентифікувати мутацію й розробити тест для неї. Клірик чи спеціаліст з етики може обговорювати соціальні наслідки преімплантаційної генетичної діагностики. Журналіст може брати інтерв'ю в батьків у передмісті Чикаго про їхній страх, що дитина, яку вони чекають, народиться неповноцінною. Але тільки романіст може розмістити всіх цих діючих осіб і десяток ще в одну історію й зробити так, щоб трансформувати її у нутрощі читача» [цит. за: 4, с. 94]. У якості засобу «наукової імагінації» романи Р. Паверса змішують науку і вигадку. Саме таким є роман «Орфео» («Orfeo», 2014), його другий після відомого твору «Час нашого співу» («The Time of Our Singing», 2003) роман про музику. Письменник збалансовує тут музичну творчість і біогенетику. Протагоніст твору Петер Клемент Ельс, музикант і композитор, з юності цікавився природничими науками: «У п'ятнадцятилітньому віці він виявив у собі любов до хімії. Мова формул атомів й орбіталей усвідомлювалася у той спосіб, в який її можна було в іншому випадку знайти тільки в музиці. Вирішити хімічні рівняння означало наче скласти гру танграм. Симетрії, які приховувалися у колонках періодичної системи, мали щось від величі симфонії «Юпітер»» [10, с. 48]. Тому хімія і музика були для нього близнюками: «суміші і модуляції, спектральна музика і спектроскопія. Структура довгих полімерів нагадувала йому складні варіації Веберна. Дивовижно сформовані орбітали, які описують ймовірність перебування електрона на певному місці в атомі – гантелі, згортки, кулі – видавалися йому знаками авангардистського нотного письма. Формули фізичної хімії уявлялися йому мистецькими божественними композиціями. Поряд із курсами із структури й аналізу він по-тай відвідував вибірковий фах композиції. Коли він

вигадував гармонії хоралів чи визначав нумерований бас, це нагадувало алгебру» [10, с. 82]. Набутим у такий спосіб пізнанням Ельса стало те, що музика не відображає нічого, бо «вона сама є чимось», тому «його музика» постійно оберталася навколо одного і того ж жвавого жесту: «квапливого, спотикливого руху вперед, який коливався в межах одного і того ж такту поміж звуковим видом надії й атональними випадками ніщо» [10, с. 97]. Нову несподівану музику він шукає у нечутному, але існуючому, констатує, як фізик високих енергій, її теоретичну наявність. Схоже до застосованого у «Докторі Фаустусі» художнього методу Томаса Манна Р. Паверс теж представляє у своєму романі тривалу історію музики, а також структуралістську композиторську манеру, на яку вона покликається: «Потай він повертався до справцьованого вокабуляру старих майстрів, шукав непомічені імпульси, хотів дізнатися, як вони досягли того, що людям зводило внутроці, що частина в їхньому тілі, яка вважала себе душею, приходить в рух. Щось у ньому не переставало вірити у те, що ключ до нового зачарування може все ще бути знайденим завдяки поверненню в майбутнє» [10, с. 134]. Музика, стверджує письменник, «знала певні речі; вона володіла ящиком інструментів, який ставав усе більшим, нічим не відрізняючись від хімії. Якщо дійсно бажати пірнути аж до дна, необхідно вчити мову» [10, с. 137]. В «Орфео» особливу увагу Р. Паверс приділяє феноменам із новочасної історії музики, наприклад, співу птахів, які надихали французького композитора Олів'є Мессіана, переходить від еклектики Густава Малера до американського композитора Джорджа Рохберга, а передусім до мінімалістичної музики американських композиторів Джона Адамса або Стівена Райха, впливає епізоди про американського композитора, представника мікрохроматичної музики Гаррі Парча. Усе це письменник робить із переконливими знаннями творчості визначних новаторів музики. У такий спосіб він демонструє історію руйнування й відновлення тональної системи, яка визначає розвиток нової музики.

Комплементарною дисципліною до музики виявляється генетика. («Життя наповнює світ своїми копіями. Музика і віруси обоє спонукають свій основний матеріал до створення їхніх авторських копій» [10, с. 353]). Петер Ельс облаштовує у себе вдома лабораторію з метою втрутитися у сам процес постання світу: він вирішує імплантувати в ДНК бактерії серрації (*Serratia marcescens*) музику. «Кілька днів перед тим, у ліжку, щоб заснути, він слухав по радіо одну п'єсу, яка музично реалізовувала структуру ДНК – дивне бурмотіння, яке транслювало всім відомий чотириліттерний алфавіт нуклеотидів у дванадцять звукових рівнів хроматичної гами. Та справжнім мистецтвом було б повернення цього процесу – музична п'єса, яка б надійно зберегла це, вписавши його у генетичний код бактерії. Які звуки він зокрема запрограмував би у живій клітині, було б не так і важливо: спів птахів, плач за померлим, вологий шелест цих дерев у парку, музичні переплетення його мозку, виникнення якого чотири мільярди років тому породили ці вічно повторювані зразки» [10, с. 445]. Знання Ельса дозволили йому припустити, що «чужий ланцюг ДНК продов-

жить існувати поряд з історичним репертуаром бактерії, буде поводитися тихо й взагалі нічого не робитиме. Як найкраще концептуальне мистецтво, його не сприйматимуть поміж мільйонами занять, за якими слідкують на ринку. Якщо пощастить, то це фальшиве послання повторюватиметься при поділі клітин упродовж поколінь, аж доки життя не виявить його і не звільниться від утримання. Або він триматиметься на борту, спричиниться до випадкових змін і залишиться назавжди» [10, с. 193–194]. Ноти і молекули, вважає протагоніст роману, є нічим іншим, як інформацією, тому і ті й інші можна представити як набір даних, а з «правильним ключем» їх можна перекладати. Тобто, біологічні дані можна перетворювати на звуки і навпаки. Композитор-експериментатор прагне у такий спосіб помістити музику у більші, абстрактніші межі, досягнути того, що в результаті мутації може виникнути щось зовсім нове, а також використати бактерію як засіб збереження пам'яті. «Життя. Чотири мільярди років волею випадку у кожній живій клітині писалася неймовірно складна партитура. І кожна клітина була варіацією однієї і тієї ж вихідної теми, яка безперервно розподілялася в усьому світі і повторювалася. Усі ці гігабітні епізоди тільки й чекають на те, щоб їх почули, транскрибували, аранжували, опрацювали, розробили саме з тих мізків, які виникли із цих партитур. Це був засіб, з яким можна було працювати – стихійні форми, свіжі звуки. Мелодії назавжди і для нікого» [10, с. 398]. В одному з інтерв'ю Р. Паверс вказав на випадок «біоміття» Стіва Керца, який 2004 року був заарештований за подібні експерименти, і який, вочевидь, надихнув письменника на створення образу Петера Ельса.

Важливо, що американського письменника передусім цікавить основоположне – естетика продукування і впливу. На прикладі фігури Петера Ельса чітко показано, як складно приходиться композитору-новатору, якому вже нічого заперечувати і винаходити. Увесь світ – це музика, яку тільки треба чути або читати. «Сьогодні все перетворюється на музику. Фрактали стають фугами. Цифри числа пі – прелюдією. Сонати komponуються сонячними вітрами, результатами виборів, зйомками із космосу життя і помірання плато шельфового льоду. Відтак було логічно, що навколо ідеї біокомпозиції сформувалася ціла школа з власними прихильниками, журналом і щорічними конференціями. Мозкові хвилі, провідність шкіри й удари серця: все це може постачати несподівані мелодії. Струнні квартети виконують послідовність амінокислот у кінському гемоглобіні. Жодному слухачеві не потрібно більше, аніж малесеньку частку музики, яка саме виникла, однак щось усередині клітин вимагало у мільйони разів більше» [10, с. 441]. Схоже до ланцюгів ДНК Р. Паверс переплітає в романі музичні та природознавчі пошуки Ельса, який практично не помічає різниці поміж ними. Так він стає небезпечним «біохакером Бахом», який у твіттері пропонує свою сповідь, дещо кокетуючи із приводу страху, якого нагнав на людей. Із цим, вочевидь, у романі пов'язані покликання на Фауста: Ельс розмірковує, чому, власне, «музика була так одержима Фаустом? Шпор, Берліоз, Гуно, Бойто, Ліст, Бузоні і Ма-

лер, аж до Прокоф'єва, Шнітке, Адамса і Radiohead. Століття докорів сумління, ще задовго до того, як нацисти вщент спалили храм класичної музики», – і він усвідомлює, що «справжнім злочином класичної музики були не її добрі стосунки з фашизмом, а її прадавня мрія про контроль, бажання облутати проводами душу. Він уявив собі, як Фауст спостерігає на екрані за власними нейронами – його невгамовний голод стає явним, потяг до вищості, який кучерявиться в його мозку, як сигаретний дим у повітрі. У момент, коли той, що шукає, нарешті приходиться до повного пізнання, Мефістофель проспівав би поряд із ним: Тепер ми обидва маємо те, до чого прагнули» [10, с. 437]. Концепція взаємопов'язаності науки і мистецтва представлена в романі Р. Паверса іронічно. При всіх наукових досягненнях і технічних можливостях сучасний Фауст не просунувся у своєму пізнанні суттєво далі. Життя, узагальнює письменник, – це експеримент, який виходить із-під контролю, достовірно залишається тільки смерть.

Для відображення зв'язку культури і природи, мистецтва і науки утвердилася метафора сніжинки, яка у тлумаченні П. Пезіка відбиває комплексність різних форм знання, метафорично віддзеркалюючи систематичне і комплексне мислення [9]. Її не можна розрізнити неозброєним оком й усе ж сніжинка єдина у своєму роді. У групі багатьох сніжинок існує зв'язок взаємозалежності різних сніжинок одна від одної. Разом вони падають з неба й утворюють комплексно сніговий ландшафт. Тим самим, за Г. Цапфом, сніжинка набуває своєї «ідентичності у контексті» («individuality-in-context») [13, с. 127] і позначає об'єднання в мережу, взаємодію і центральний принцип екології Б. Коммонера, який стверджує, що все зі всім взаємозалежить. Сніжинка – фрактальна структура природи, яка математично відзначається тим, що вона безмежно схожа до самої себе, а, з феноменологічного погляду, важко встановити її межі. Фрактальне утворення не можна чітко відмежувати від простору оточуючого його світу. У процесі руху такі об'єкти змінюються, так само, як спостерігач змінює те, за чим він спостерігає. Сніжинку складно описати як об'єкт, бо вона швидше «багатостороння». «Сніжинка може тим самим розглядатися як метафоричний образ комплексності і багатозначності природних, а також культурних систем. Вона виявляє розпливчатість меж між спостерігачем і спостережуваним. Тим самим сніжинка як фрактал відтворює зв'язок між природою та культурою і комплексність та одночасну багатозначність різних форм знання», – узагальнює Ю. Фендт [4, с. 46]. Важливо також, що в якості комплексної епістемологічної метафори сніжинка віддзеркалює нелінійний спосіб розгляду, який визначає екологію. На думку Г. Цапфа, з епістемологічної перспективи, екологія є частиною зміни парадигми, яка від лінійної моделі здобування знання передислокувалася до нелінійної. Перевагою такого нелінійного способу розгляду літератури є врахування комплексності природних і культурних процесів та їхнього взаємовпливу. Знання не розглядаються як будівля, яка може розростатися, а як мережа. Американський фізик Ф. Капра у своїй книзі «Павутина життя» констатує «фундаментальну

взаємозалежність усіх феноменів і ту обставину, що і індивідууми, і суспільства, всі ми вбудовані у (і в кінцевому результаті залежні від) циклічні процеси природи» [Цит. за: 4, с. 46]. Відтак екологія представляє новий тип організації й розгляду людини і знання, людини і тексту, літератури й екології з огляду на екологічні кризи і зміну клімату. Людина не може бути незалежною від своєї системи, оточуючого її світу. Літературний текст теж розглядається як частина навколишнього світу, з яким вона взаємодіє. У ньому закладено, паралельно до екосистеми, численні аналогії зв'язків поміж природою і культурою, людиною і навколишнім середовищем. Для людини однаковою мірою важливими є і рівень невидимих найменших частинок, і візуально сприйнятний, і раціональний, й емоційний рівні. Покликаючись на постійно зростаючу комплексність речей, Ж. Ф. Ліотар й Ж. Дерріда вказують на втрату безпосередності поміж людиною та речами, що є основоположним для розуміння змінності сучасного світу й людини в ньому. Зображення «незображуваного» стало не тільки викликом для природничих наук, але й для літератури. «Незображуване є предметом ідеї, показати чи продемонструвати яку не може ані приклад, ані випадок, ані символ. Універсум не підлягає зображенню, як і людство, кінець історії, миттєвість, жанр, добро і т.ін. Кант пише: абсолютне у чистому вигляді. Бо зображувати означає релятивувати, означає помістити в зв'язки й умови зображення», – тим самим підкреслюється, що зображене досягло своєї межі [8, с. 98]. Елементарні частинки, імпульси, енергії чи, згідно концепції Г. Цапфа, «культурно ненаявне» («das kulturell Unverfügbare») завдяки «парадоксальній продуктивності» художньої літератури може ставати культурно осяжним.

Культурно-екологічний підхід ґрунтується на тому, що знання творять певну єдність за одночасного існування їхньої різноманітності. «Це означає, що уніфікація неможлива, але бажана, що інтердисциплінарна категоризація і систематизація цілком корисні. В єдності різноманітного, тобто у «сніговому ландшафті багатьох сніжинок» («multeity-in-unity») Г. Цапф посилається на продуктивність цього культурно-екологічного підходу» [4, с. 49]. За цього, як засвідчують новітні романи, у центрі уваги особливо перебуває перетин дискурсів природничих і гуманітарних наук. Метою літератури, з перспективи культурної екології, є постійне виявлення рівноваги, балансу природничих і культурних екосистем, а також динаміки, взаємодії і процесуальності. Г. Цапф заявляє: «Літературні тексти не слідує кваліфікувати як функціонуючим правилам самоорганізації, які протікають просто паралельно до еволюції сучасного суспільства, натомість вони і у продукції, й в рецепції засновані на свідомій організаційній енергії конкретних суб'єктів і на викликаних ними генеративних процесах» [13, с. 58]. Дослідник наголошує на відкритості культурно-екологічної системи, проголошуючи ключовим словом «інтерконектність». Література як культурна екологія є «припущенням функціональних взаємовідносин поміж текстом і культурним середовищем, які виявляються лише через мовно-символічну власну дина-

міку тексту» [13, с. 113]. У цьому зв'язку слід звернути увагу на подвійне спрямування культурної екології, яка, з одного боку, демонструє, що література функціонує аналогічно до екосистеми, а з іншого, – що окремий літературний твір у своїй внутрішній структурі може бути описаний, як подібний до екологічної системи. Література таким чином уможлиблює диференційованіший розгляд культурних екосистем і розробку їхньої різноманітності, бо вони «в їхній особливості та різноманітності навряд чи зустрічаються у такому досяжному вигляді, як в літературі» [4, с. 51]. Г. Цафф стверджує, що культурні системи, до яких належить і література, залежні від «елементарних циклів енергії» та їхньої «репродуктивної, саморегенеративної динаміки». Ось чому література переймає функцію «сенсоріуму і символічної інстанції урівноваження культурних відхилень у розвитку і нерівновагах» [13, с. 3]. Така тенденція до гармонізації, а також до відкритості та динаміки природних і культурних процесів відображається і в теорії культурної екології Г. Цаффа, яка складається із культурнокритичного метадикурсу, імагінаційного антидикурсу та реінтегративного інтердикурсу [13, с. 64–65]. Суть першого елемента полягає в інсценуванні системи як культурно-критичного метадикурсу. При цьому, наголошує Г. Цафф, передусім зображуються «дефіцити, однобокості, непроглядні місця і суперечності доміантних політичних, екологічних, ідеологічних чи прагматично-утилітарних систем цивілізаційної влади» і виявляються наслідки уніфікування різноманітності життя. Культурно-критичний компонент метадикурсу полягає в його завданні викриття обставин однобокості і крайнощів пануючої культури. Протилежним принципом до культурно-критичного метадикурсу слугує імагінаційний антидикурс, в якому інсценується вилучене, і представляється як таке, що «в системі культурної реальності маргіналізується, нехтується або утискається, але видається невід'ємним для відповідного комплексного покликання людини й її місця у світі» [13, с. 64]. Література функціонує в цьому аспекті як засіб тематизації культурно відмежованого та його перетворення на досвідний засіб імагінованої енергії. «Дикурсивно ненаявне» шляхом літератури омовлюється й мислиться у напруженому зв'язку поміж системою культурної реальності й імагінаційної трансформації. Імагінаційне, за Г. Цаффом, утворює «фантазійний та уявний потенціал» і сприяє постійному «саморозширенню людини». У логіці імагінаційного «деконструктивне поєднується з регенеративним, сучасне з архаїчним, відбувається переступання межі шляхом вигадання із передуманням міфографічного. Імагінаційне, яким воно представлене у тексті, не ізольоване, а виникає та маніфестується у зв'язку з реальним та фіктивним. Імагінаційне саме собою неосяжне, його слід вигадати, щоб зобразити. Пізнаючи імагінаційне, слід врахо-

увати реальне у контексті «двох культур», а також їхню естетичну трансформацію, яка знову ж таки пов'язується із системою культурної реальності. «Тим самим виокремлюються два рівні: наукова теорія, з якої черпає роман, а також її естетичні трансформації із зворотнім зв'язком із культурною реальністю. Перехід наукової теорії в естетичну практику веде до значеннєвих зсувів і нових акцентувань» [4, с. 53]. Виходячи з реальності, письменник послуговується фіктивним, щоб досягти елемента імагінованого. Тим самим в імагінаційному антидикурсі «вивільняються енергії», які пропонують альтернативи до вітально-паралізуючого культурно-критичного метадикурсу. Це імагінаційне стає всередині літературних текстів «рефлексивною формою культурного самооновлення» [13, с. 68]. Третій аспект, реінтегративний інтердикурс, спричиняється до «реінтеграції витісненого із системою культурної реальності», співвідносячи відмежоване і систему культурної реальності одне з одним. Тим самим культурно-критичний метадикурс та імагінаційний антидикурс об'єднуються у третій елемент. Реінтегративне співвідношення «культурно роз'єднаних сфер чи дискурсів часто виявляється моментом регенерації і повернення креативності» [13, с. 66]. Інтердикурс стає засобом налагодження екологічного балансу екосистем та їхньої комплексності, підкреслюючи їхню взаємозалежність. Три дискурси послуговуються один одним, втручаються один в одного і можуть накладатися один на одного.

Отже, культурна екологія літератури виходить із того, що взаємодія культури і природи як основоположна умова культурної еволюції має специфічне значення для продуктивності та креативності літературних текстів, і що література, виходячи із своєї специфіки, здатна осмислювати екологічний вимір дискурсу, кодуючи і передаючи культурне знання та культурний досвід, опираючись при цьому на імагінаційну трансформацію реального, свою семантичну відкритість та естетичну реконструкцію знання та досвіду. Уже власна динамічна еволюція літератури й її форм та функцій у загальній культурі, з культурно-екологічного погляду, викликає суттєвий пізнавальний інтерес. Під таким кутом зору література сама стає особливо продуктивною і дієвою формою культурної екології. У функціонально-історично-еволюційному відношенні література закодована подвійно: як глибоко вкорінений трансісторично дієвий засіб людської еволюції й як історично-специфічний феномен, який завоював зростаючу, хоч і відносну автономію стосовно інших суспільних підсистем. Тому література критично підсумовує історичні процеси односторонньої технічно-економічної модернізації й в усе нових сценаріях оновлює культурно витіснене, окреслене як «біосеміотична пам'ять» (Венді Вілер), повертаючи його в інший спосіб у культурну пам'ять і самоусвідомлення людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bohr N. «Einheit des Wissens» / Niels Bohr // Physik und Transzendenz: Die großen Physiker unseres Jahrhunderts über ihre Begegnung mit dem Wunderbaren ; [Hrsg. von Hans-Peter Dürr]. – Bern : Scherz, 1987. – S. 139–157.
2. Broch H. Denkerische und dichterische Erkenntnis / Hermann Broch // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. – Band 9/2 : Schriften zur Literatur 2. Theorie ; [Hrsg. von P. M. Lützel]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1975. – S. 43–52.

3. Ecocriticism. Eine Einführung / [Hrsg. von G. Dürbeck, U. Stobbe]. – Köln, Weimar, Wien : Böhlau Verlag, 2015. – 315 s.
4. Fendt J. Wissenschaft und Imagination in der Literatur. Kulturökologische Analysen zeitgenössischer Romane / Julia Fendt. – Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann, 2015. – 213 s. – (Text & Theorie ; Hrsg. von M. Middeke und Hubert Zapf ; Band 17).
5. Feyerabend P. Wider den Methodenzwang: Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie / Paul Feyerabend. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977. – 442 s.
6. Feyerabend P. Wissenschaft als Kunst / Paul Feyerabend. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1984. – 174 s.
7. Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft / [Hrsg. von H. Zapf, Ch. Caupert]. – Heidelberg : Winter, 2008. – 357 s. – (Anglistische Forschungen ; 387).
8. Lyotard J.-F. Vorstellung, Darstellung, Undarstellbares / Jean-François Lyotard // Immaterialität und Postmoderne ; [aus dem Französischen übersetzt von Marianne Karbe] ; [Hrsg. von J.-F. Lyotard, J. Derrida und and.]. – Berlin : Merve-Verlag, 1985. – S. 91–102.
9. Pesic P. Seeing Double: Shared Identities in Physics, Philosophy, and Literature / Peter Pesic. – Cambridge, MA : MIT Press, 2002. – 192 p.
10. Powers R. Orfeo ; [Roman] / Richard Powers ; [Aus dem Amerikanischen von Manfred Allié]. – Frankfurt am Main : S. Fischer, 2014. – 492 s.
11. Zapf H. Absence and Presence in American Literature / Hubert Zapf // Literature, Ecology, Ethics: Recent Trends in Ecocriticism ; [Hrsg. von Timo Müller und Michael Sauter]. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2012. – S. 83–94.
12. Zapf H. Das Funktionsmodell der Literatur als kultureller Ökologie: Imaginative Texte im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Regeneration / Hubert Zapf // Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen ; [Hrsg. von M. Gymnich und Ansgar Nünning]. – Trier : Wissenschaftlicher Verlag, 2005. – S. 55–77.
13. Zapf H. Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans / Hubert Zapf. – Tübingen : Niemeyer, 2002. – 239 s. – (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft ; 63).

С. П. Маценка,

Львовский национальный университет имени Ивана Франко, г. Львов, Украина

ЛИТЕРАТУРА КАК КУЛЬТУРНАЯ ЭКОЛОГИЯ

В рамках экокритики как новой парадигмы литературной теории в статье в качестве предмета исследования рассматривается толкование литературы как культурной экологии, в центре которого находится идея созвучия человека, духа и окружающей среды. Поэтому целью является углубление в концепцию литературы, предложенную немецким литературоведом Губертом Цапфом, выделение её основных положений и категорий. Методология исследования ориентирована на обоснованные в экокритике принципы анализа литературных произведений. Научная новизна исследования заключается в углублённом рассмотрении литературы как культурной экологии, которая предусматривает сбалансирование, равновесие культурных и природных сил, что позволяет рассматривать литературу и природоведческие науки как составляющие взаимосвязанной целостности. Новым является акцентирование на литературе как похожей на экосистему. В этой связи в качестве материала для аргументирования рассмотрено эссе австрийского писателя Германа Броха «Мыслительное и поэтическое познание», а также последний роман американского писателя Ричарда Пауэрса «Орфео». Сделано вывод, что взаимодействие культуры и природы как основоположное условие культурной эволюции имеет специфическое значение для продуктивности и креативности литературных текстов, и что литература, исходя из своей специфики, может осмыслить экологическое измерение дискурса, кодируя и передавая культурное знание и культурный опыт, опираясь при этом на имажинационную трансформацию реального, свою семантическую открытость и эстетическую реконструкцию знания и опыта. Уже собственная динамическая эволюция литературы, её форм и функций в общей культуре, с культурно-экологической позиции, вызывает существенный познавательный интерес. Результаты исследования могут быть использованы в дальнейших углублённых литературоведческих работах, выдержанных в парадигме экокритики.

Ключевые слова: экокритика; культурная экология; литература и наука.

S. Macenka,

Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine

LITERATURE AS CULTURAL ECOLOGY

Within ecocriticism as a new paradigm of literary theory, the article deals with the interpretation of literature as cultural environment, which centres around the idea of the consonance of a human mind and the world. Thus, its aim is focusing on the concept of literature offered by the German literary critic Hubert Zapf, underlining its main provisions and categories. Research methodology focuses on the principles grounded in ecocritical analysis of literary works. Scientific novelty of the research consists in deep examination of literature as a cultural ecology, involving balance, equilibrium of cultural and natural forces that enables the consideration of literature and sciences as components of a coherent whole, putting emphasis on literature being similar to the ecosystem. In this respect, the Austrian author Hermann Broch's essay Intellectual and Poetic Knowledge and Orfeo, the last novel by American writer Richard Powers, were chosen as the material for reasoning. It is concluded that the interaction of culture and nature as a fundamental condition of cultural evolution has a specific meaning for productivity and creativity of literary texts and that literature, based on its nature, is able to comprehend the ecological dimension of discourse, encoding and transmitting cultural knowledge and cultural experience, leaning with imaginative transformation of reality, its semantic openness and aesthetic reconstruction of knowledge and experience. The dynamic evolution of literature and its forms and functions in the general culture causes significant cognitive interest from cultural and environmental point of view only. The results of the study can be used in further detailed literary inquests conducted within the ecocriticism paradigm.

Key words: ecocriticism; cultural ecology; literature and sciences.