

**HANS-GEORG GADAMER**

---

**HERMENEUTIK  
UND POETIK**

ГАНС-ГЕОРГ ГАДАМЕР

---

# ГЕРМЕНЕВТИКА І ПОЕТИКА

Вибрані твори

Переклад з німецької

«Юніверс»  
Київ — 2001

**Г13** У цій книжці есе та статей Гадамер продовжує рух новітньої німецької філософії, починаючи з Ніцше, яка відкинула претензії на стерильну «науковість» і вводить читача у філософський дискурс мистецтва «як органону філософії, якщо не суперника, що переважає її в усьому».

Редактори

Євгенія Горева та Петро Соколовський



ЦЕ ВИДАННЯ ЗДЕЙСНЕНО ЗА ФІНАНСОВОЇ ТА ЕКСПЕРТНОЇ  
ПІДТРИМКИ МІЖНАРОДНОГО ФОНДУ "ВІДРОДЖЕННЯ" В РАМКАХ  
СПІЛЬНОЇ ПРОГРАМИ З ЦЕНТРОМ РОЗВИТКУ ВИДАВНИЧОЇ  
СПРАВИ ІНСТИТУТУ ВІДКРИТОГО СУСПІЛЬСТВА БУДАПЕШТ

На обкладинці: *Кіфарист. Статуетка з острова Керос, Кіклади  
(мармур бл. 2000 р. до Р. Х.).*

Перекладено за виданням: Gadamer,  
Hans-Georg: *Gesammelte Werke*, Bd.  
8—9, *Ästhetik und Poetik*.

© 1993 J.C.V. Mohr (Paul Siebeck),  
Tübingen.

© МП «Юніверс»; Д. Наливайко,  
упорядник, передмова; В. Бабич,  
М. Кушнір, В. Клочков, Є. Горева,  
Г. Петросаняк, переклад; І. Копті-  
лов, художнє оформлення, 2001.

# ЕСТЕТИКА І ГЕРМЕНЕВТИКА

(1964)

Якщо вважати, що завдання герменевтики полягає в прокладанні мостів крізь суспільний чи історичний простір, який ізолює один дух від іншого, то видається, що мистецький досвід із сфери інтересів цієї науки слід вилучити. Хіба мистецтво — з усього того, на що натрапляємо і в природі, і в історії, і що промовляє доконечне до нас, — не промовляє загадково й довірливо і то так, що вся наша сутність переймається тією довірливістю? І тоді видається, що взагалі ніякого роз'єднуючого простору немає, а кожна наша зустріч із твором мистецтва стає водночас і зустріччю всіх нас. У цьому відношенні можна послатись на Гегеля. Він зараховував мистецтво до витворів абсолютного духу, себто бачив у мистецтві форму самопізнання духу, в якій не спостерігаємо нічого чужого чи нездатного до реалізації, нічого, що б обмежувало дійсність і було нездатним пізнати безпосередню даність. Справді, між твором і спостерігачем-сучасником існує абсолютна одночасність, яку — попри усвідомлення чимдалі більшої історичної роз'єднаності — ніщо неспроможне порушити. Дійсність мистецького твору і його висловлювальна сила не можуть обмежуватись лише первинним історичним видноколом, у межах якого і спостерігач, і автор твору справді були сучасниками. *Здається, до властивостей твору мистецтва слід радше зарахувати його здатність мати власну сучасність, врахувати те, що такий твір лише дуже умовно містить у собі свої першоджерела, і надто те, що такий твір відображає істину, яка жодним чином не збігається з тим, що, власне, мав на увазі його духовний творець. І чи вважатимемо ми твір неусвідомленим творінням генія, чи розглядатимемо його як джерело поняттєвої невичерпності, створюваної реципієнтом, — щоразу естетична свідомість може стверджувати, що твір мистецтва дає інформацію сам про себе.*

З іншого боку, герменевтичний аспект має в собі щось настільки всеохопне, що він з необхідністю долучає до себе ще й досвід прекрасного

в природі й мистецтві. Якщо припустити, що основою історичного людського буття є здатність людства спілкуватися, розуміючи один одного (а це з необхідністю означає й спілкування з усім обсягом власного світового досвіду), то сюди слід віднести й усі види успадкування цінностей. Таке успадкування охоплює не тільки тексти, але й всілякі інституції й форми життєдіяльності. Однак зустріч із мистецтвом — це лише складова інтеграційного процесу, який реалізується в людському житті через успадкування. Так, постає навіть запитання: чи не в тому й полягає особлива актуальність твору мистецтва, щоб бути відкритим для незліченної кількості інтеграційних процесів? Хоч би як автор твору хотів, щоб сучасна йому читацька аудиторія щоразу вважала, що власне буття цього твору саме те, що автор хотів цим твором сказати, твір сягає далеко за історичні обмеження. У цьому сенсі твір мистецтва має позачасову актуальність. Проте це не означає, що твір не слід розуміти певним чином і що в ньому не можна віднайти історичної основи. Саме ця обставина узаконює те положення історичної герменевтики, що мистецький твір, хоч би як обмежено він поставав в історичному аспекті і хоч би як повно проєктувався на аспект сучасний, не може дозволяти довільної інтерпретації. Навпаки, при всій відкритості й безмежжі інтерпретаційних можливостей твір встановлює масштаб адекватності, навіть вимагає такого масштабу. При цьому може навіть постійно залишатись невирішеним питання, чи правильно буде щоразу намагатися досягти адекватності сприймання тексту. Те, що Кант цілком слушно казав про судження смаку, коли стверджував, що саме таке судження було мірилом загальної правильності факту (хоча визнання такої правильності й не впливало з наявних доказів), справедливе для будь-якої інтерпретації творів мистецтва — як практичної, що її спостерігаємо у репродукуючого митця або читача, так і тоді, коли твори аналізує науковець.

Можна поставити скептичне запитання: а чи не належить таке розуміння твору мистецтва, яке щоразу дозволяє нову його інтерпретацію, до вторинного світу естетичних конструктів? Чи не стає твір, який ми називаємо твором мистецтва, в своєму першоджерелі носієм значущої життєвої функції в культовому або суспільному просторі, який лише в цьому просторі й набуває своєї сутності? Мені здається, що питання можна поставити інакше. Чи справді має місце той факт, що твір мистецтва, який походить із минулих або чужих життєвих світів і переноситься до нашого історично мислячого світу, стає об'єктом естетично-історичної насолоди, і більш нічого не каже про те, що спершу мав сказати? «Щось сказати», «щось мати сказати» — це тільки метафори, в основі яких лежить і формує їхню суть невизначена естетична формо-

творча цінність — або ж може бути й навпаки: та естетична формотворча якість — це лише умова для того, щоб твір ніс значення в собі самому і мав щось нам сказати. Якщо ставити саме це питання, то тема «Естетика і герменевтика» набуває своєї істинної проблематики.

При подальшому своєму формулюванні це питання відходить від систематизованої проблеми *естетики* і свідомо стає питанням, що заторкує буття *мистецтва*. Хоча правильно й те, що саме походження філософської естетики і, зокрема, викладення її основ у Кантовій «Критиці здатності до судження» відбувалося в значно розширеніших дефініційних рамках. При такому підході філософська естетика охоплювала прекрасне в природі й мистецтві й включала навіть феномен піднесеного. Безперечно також те, що для засадничих визначень естетичного судження смаку у Канта, особливо для його поняття безкорисливого задоволення, поняття прекрасного в природі має методичні переваги. З іншого боку, слід визнати, що прекрасне в природі промовляє не в тому сенсі, в якому промовляють твори, створені людьми й для людей і які ми звемо творами мистецтва. Можна напевне стверджувати, що твір мистецтва подобається нам з «чистої естетичної» точки зору зовсім не так, як подобається квітка чи, скажімо, орнамент. Кант має на увазі мистецтво, коли говорить про «інтелектуалізоване» задоволення. Проте це нічого не вирішує. Це «нечисте» (через свою інтелектуалізацію) задоволення, яке вчиняє на нас твір мистецтва — саме те, що, власне, цікавить нас як естетиків. Справді, чіткіше спостереження, яке Гегель зробив стосовно зв'язку між прекрасним у природі й прекрасним у мистецтві, розвинулось у санкціоновану тезу: прекрасне в природі — це відображення прекрасного в мистецтві. Коли щось розглядається в природі як щось чудове і як таке, що приносить насолоду, то це не позачасова й позапросторова даність «чистого естетичного» об'єкта, що має своє реальне підґрунтя в гармонії форм і фарб і симетрії малюнка, як цю гармонію зміг би вичленити з природи піфагорійський математичний розум. Те, як нам подобається природа, залежить радше від смакових інтересів, які в кожному випадку формуються й визначаються художньою творчістю часу. Естетична історія ландшафту, наприклад ландшафту альпійського, або перехідний феномен садового мистецтва незаперечні свідчення цього. Отже, цілком виправданим буде відштовхуватись від твору мистецтва при визначенні відношення між естетикою й герменевтикою.

У будь-якому разі, якщо твір мистецтва щось нам каже і якщо цим сказаним він зумовлює все те, що ми повинні розуміти, то ця його здатність — не метафора мистецького твору, а його добра й реальна суть. Але саме в такій функції твір мистецтва і виступає предметом герменевтики.

За своїм первинним визначенням герменевтика — це мистецтво пояснювати й повідомляти нам те, що сказане іншими й що надійшло до нас від попередніх поколінь. Це пояснення відбувається завдяки власним зусиллям інтерпретатора по витлумаченню тих моментів, які не безпосередньо зрозумілі. Однак герменевтика як філологічне мистецтво і як шкільний предмет водночас давно вже зазнала трансформації й розширила свої рамки. Справа в тому, що з часу започаткування герменевтики все ширша історична свідомість спричинила усвідомлення того, що при будь-якій передачі інформації від покоління до покоління відбувається хибне розуміння й можливе нерозуміння. Саме таким чином розпад європейського християнського суспільства — при впровадженні властивого Реформації принципу індивідуалізації — безнадійно втаємничив одного індивіда від іншого. І тому від часу німецького романтизму завдання герменевтики полягає в тому, щоб уникнути хибного розуміння. При цьому сфера її інтересів поширюється так далеко, як взагалі може поширюватись сфера осмисленого висловлення. Осмислене висловлення — це насамперед усі мовні вислови. Як мистецтво робити зрозумілим сказане однією іноземною мовою, шляхом оформлення цього сказаного мовою іншою, герменевтика цілком справедливо названа за ім'ям Гермеса, тлумача послань, які надсилались людям богами. Коли вдаватись саме до такого пояснення назви й поняття герменевтики, стане однозначно зрозумілим, що справа стосується мовного феномена, перекладу з однієї мови на іншу, а отже, й відношення між двома мовами. Оскільки перекладати з однієї мови на іншу можна лише в тому випадку, коли перекладач зрозумів суть сказаного й відбудовує його засобами іншої мови, такий мовний феномен має своєю передумовою розуміння.

Ці очевидні істини стають вирішальними для відповіді на питання, яким ми тут безпосередньо займаємось, — питання про мову мистецтва й легітимність герменевтичної точки зору на мистецький досвід. Будь-який виклад смислового матеріалу, який допомагає іншим зрозуміти цей матеріал, має неодмінно мовний характер. У цьому відношенні весь світовий досвід передається через мову, і на цьому ґрунті розвивається найширше поняття успадкування досвіду від покоління до покоління. Це успадкування, хоча й не безпосередньо мовне, має, однак, здатність бути викладеним через мову. Воно простягається від «використання» знарядь, технологій і т. д. через традиції ручного виготовлення різних типів приладдя, оздоблювальних форм та через дотримання звичаїв і традицій до культивування зразків для наслідування тощо. Чи належить до цього успадкування виріб мистецтва, а чи він займає якесь виокрем-

лене місце? Якщо тільки справа не стосується безпосередньо мовного мистецького витвору, то такий твір мистецтва, як видається, фактично належить до немовного успадкування. А досвід та розуміння твору мистецтва означає дещо інше, ніж, наприклад, розуміння того, як використовуються знаряддя, чи від розуміння звичаїв, що передані нам із минулого.

Якщо ми дотримуватимемось давнього визначення герменевтики, даного Дройзеном, то зможемо розмежувати джерела й залишки. Залишки — це частини минулих світів, які збереглися і які таким чином допомагають нам духовно реконструювати той світ, залишками якого ми є. На противагу цьому, джерела сприяють мовному успадкуванню, а отже, слугують розумінню мовно пояснюваного світу. Куди належить, наприклад, архаїчне зображення античних богів? Чи це такий самий залишок, як і кожне приладдя? І чи є частина тлумачення світу, як усе те, що успадковується через мову?

Дройзен каже, що джерела — це записи, що успадковуються з метою спогадів. Поєднання джерел та залишків він називає пам'ятками і до них зараховує разом з документами, монетами, тощо «мистецькі вироби всіх видів». Саме такою картина може видаватись історикові, але твір мистецтва — не історичний документ ні з точки зору мети, заради якої він створювався, ні з точки зору свого змісту, якого він набуває в процесі свого пізнання. Із цього процесу проглядає одна незаперечна істина — кожному творові мистецтва притаманна часова тривалість: для плинних видів мистецтва часова тривалість виступає, однак, у формі повторюваності твору. Успішний твір «увійшов до репертуару» (так може сказати про свій номер ще й артист естради). Але твір мистецтва не набуває скерованості на спогад, постаючи перед реципієнтом, як це відбувається безпосередньо з документом. Під час показу твору мистецтва не посилаються на те, що мало місце в минулому. Так само небагато маємо гарантій, що твір буде тривалим, — адже його збереження залежить від відповідного смаку чи критеріїв якості, притаманних наступним поколінням і визначальних для існування твору. Але якраз ця залежність від волі до збереження і вказує на постійне намагання передавати для успадкування твір мистецтва саме так, як здійснюється передача наших літературних джерел. Принаймні він промовляє до дослідника історії не лише так, як це роблять залишки минувшини, а також не лише як історичні документи, які фіксують певні події. Адже те, що ми звемо мовою твору мистецтва, заради якої цей твір існує і передається, це мова, яку генерує сам твір мистецтва, незалежно від того, чи має цей твір мовну основу, чи ні. Твір мистецтва сповіщає ре-



ципієнтові про дещо, — і не лише так, як про це говорить історикові історичний документ, — твір мистецтва говорить про щось кожному так, начебто він говорить окремо кожному і начебто тільки таке, що є одночасним і сучасним. Тому й постає завдання усвідомити сутність того, про що твір говорить, і довести її до свого розуміння й до розуміння інших. Таким чином, не-мовний твір мистецтва також потрапляє в сферу безпосередніх завдань герменевтики. Його слід інтегрувати в самосвідомість кожного реципієнта<sup>1</sup>.

У такому всеохопному сенсі герменевтика поглинає естетику. Герменевтика будує міст у просторі, що існує між одним духом та іншим і зменшує відчуженість чужого духу. Проте зменшення відчуженості означає не лише історичну реконструкцію світу, в якому твір мистецтва отримував своє первинне значення й функцію. Таке скасування означає також і сприйняття того, що нам сповіщається. А цей процес — то завжди щось більше, ніж подача й засвоєння змісту. Твір, який щось каже нам, подібний до мовця, який комусь про щось говорить, і чужий для нас у тому сенсі, що сягає за межі нас самих. Відповідно, розуміння повинне здолати подвійну відчуженість, яка фактично одна й та сама. Справа стоїть так само, як і в будь-якому мовленні. Мовлення містить не тільки інформацію: у кожному випадку мовлення — хтось комусь щось каже. Розуміння мовлення — це не розуміння втіленого в звуки змісту через поетапне осягнення словесних значень. Це розуміння реалізується в рамках єдності суті сказаного, а ця суть завжди сягає за межі сказаного. Мовлене може бути важкозрозумілим, коли, наприклад, твір передано чужою або стародавньою мовою. Та ще важче (навіть коли зрозуміти сказане легко) дозволити, щоб тобі самому щось сказали. Обидва процеси підпорядковуються герменевтиці. Не можна зрозуміти, не бажаючи зрозуміти, тобто не бажаючи, щоб тобі щось сказали. Про неприпустиму відірваність від реальності свідчило б намагання перенести реципієнта в епоху автора чи первинного читача шляхом реконструкції всього історичного обрію — мов, тільки потім ми розпочнемо сприймати суть сказаного. Навпаки, з самого початку зусиллям по розумінню твору керує очікування змісту.

Те, що слухне для будь-якого висловлювання, слухніше для мистецького досвіду. У цьому випадку маємо дещо більше, ніж очікування певного змісту. Тут стикаємося з тим, що я назвав би враженістю від змісту сказаного. Будь-який мистецький досвід здобувається не лише

<sup>1</sup> У цьому аспекті я критично прокоментував поняття естетичного у К'єркегора (солідаризуючись з ним) у своїй праці «Істина і метод».

на матеріалі очевидного змісту, як це маємо в царині спеціальної історичної герменевтики, коли цю останню використовують для аналізу текстів. Твір мистецтва, який про щось повідомляє, влаштовує очну ставку читача з самим собою. Можна сказати, що твір мистецтва мовить про щось, і те, як про це повідомляється, — певного роду відкриття, тобто підняття завіси над чимось прихованим. На цьому засновується враженість. Таким «правдивим», таким «реальним» буває лише мистецтво і більше нічого із знаного нами. Усе, що було відомим досі, значно не таке вартісне. Для реципієнта зрозуміти мистецький твір означає неминуче зустрітися з самим собою. Проте як зустріч із самим собою, як втаємничуваність, яка передбачає вивершуваність над тим, що вже відоме, мистецький досвід — це досвід у справжньому розумінні цього слова і мусить щоразу розв'язувати завдання, яке ставить досвід взагалі: інтегрувати мистецтво в систему власного орієнтування в світі і в систему розуміння самого себе. Саме це витворює мову мистецтва так, що вона промовляє до інтимного саморозуміння кожного, і вона робить це щоразу по-сучасному й через свою власну сучасність. Так, саме сучасність твору мистецтва дає змогу творові говорити. Усе залежить від того, як твір оформляється з мовної точки зору. Але це не означає, що увага скеровуватиметься на засоби висловлення. Навпаки, чим переконливіше щось буде мовлено, тим природнішою й буденнішою здаватимуться одноразовість і неповторюваність цього висловлювання, тобто, висловлювання спрямовуватиме реципієнта на те, про що йому говориться і, в принципі, не дозволить йому переходити до дистанційованого естетичного сприйняття естетики мовленого. Звернення уваги на засоби мовлення — це, звичайно, вторинна річ, якщо порівняти її з безпосередньою орієнтацією на те, що мовиться, і вона, як правило, відсутня там, де спілкуються сучасники. Це відбувається тому, що сказане — це зовсім не те, що пропонується як результат судження і що оформляється в логічній формі судження. Воно радше означає те, що суб'єкт хоче сказати і що реципієнт повинен дозволити собі сказати. Розуміння не відбувається, коли реципієнт ще завчасно намагається вловити суть того, що йому збираються сказати, і вважає при цьому, що він цю суть знає.

Це найбільшою мірою стосується мови мистецтва. Звичайно, в цьому випадку до нас промовляє немитець. Природно, певний інтерес може викликати те, що ж митець збирається сказати на додачу до того, про що він вже написав у творі або що він каже про це в інших творах. Але мова мистецтва передбачає надлишок змісту, який міститься в самому творі. На цьому надлишку ґрунтується невичерпність твору мистецтва,

яка й вирізняє цей твір із-поміж тих, що зорієнтовані лише на зміст. Із цього випливає, що при розумінні твору мистецтва не можна вдовольнитись лише випробуванням герменевтичним правилом, що обмежує завдання розуміння (як це завдання постає в тексті) *mens auctoris* — задумом автора. Саме коли прийняти герменевтичну точку зору для розгляду мови мистецтва, стає зрозумілим, як мало важить думка автора інформації для визначення суб'єкта розуміння. Така засада має принципове значення і в цьому відношенні естетика стає важливим елементом загальної герменевтики. Це слід підкреслити наостанок.

Усе, що промовляє до нас як належне до успадкування — в найширшому розумінні цього слова, — ставить перед нами завдання зрозуміти його, і це розуміння принципово не є відтворенням у нас самих думок когось іншого. Цього з переконливою чіткістю вчить нас — як було вказано вище — не тільки досвід мистецтва, але й досвід історії. Справді, зовсім не суб'єктивні думки, плани й досвід тих, що діють в історії людей, слід розуміти у відповідності з завданням, поставленим історією. Саме глобальна сув'язь історії, на вивчення якої спрямовані тлумачні зусилля історика, вимагає, щоб її зрозуміли. Суб'єктивні думки тих людей, котрі живуть упродовж історичного проміжку часу, рідко, якщо взагалі коли-небудь, стають подіями, які поцінуються пізніше так само, як їх поціновували сучасники. Значення подій, їхній взаємозв'язок, їх наслідки — як усі вони постають в історичній ретроспективі — залишають *mens auctoris* позаду, так само, як і досвід твору мистецтва залишає позаду *mens auctoris*.

Універсальність герменевтичної точки зору всеохопна. Як я висловився одного разу<sup>2</sup>, «буття, яке можна зрозуміти, називається мовою». Це формулювання — зовсім не метафізична теза, а безмежний простір, що відкривається, коли кинеш погляд, перебуваючи в центрі процесу розуміння. Досить легко довести, що весь досвід історії так само відповідає цьому визначенню, як, скажімо, досвід природи. Універсальний висновок Гете: «Усе — символ» (а це означає, що кожний об'єкт вказує на якийсь інший) всеохопно формулює герменевтичну ідею. Своім «усе» Гете стверджує не те, що кожна і будь-яка річ існує, а говорить про те, яким це «кожне» та «будь-яке» постає для реципієнта в процесі розуміння. Немає нічого, що б не означало чогось у процесі розуміння. Але маємо при цьому й дещо інше: ніщо не залишається в тому ж значенні, в якому воно існує попередньо. У визначенні Гете поняття символічного є ідея як неосяжності всіх зв'язків, так і представниць-

<sup>2</sup> «Істина і метод».

кої функції окремого, яке вказує на ціле. Саме тому, що взаємозв'язок елементів буття у своїй сукупності схований від зору реципієнта, він потребує свого розкриття. Хоч би якою універсальною була герменевтична ідея, яка перегукується з визначенням Гете, в одному важливому положенні вона реалізується лише через мистецький досвід. Це можливо тому, що мова мистецького твору за своєю специфікою приводить до концентрації та експлікації в творі символічного характеру, притаманного всьому суццюму, як воно розглядається з точки зору герменевтики. У порівнянні з іншими мовними й немовними успадкуваннями твір мистецтва в кожний новий період — абсолютна сучасність і водночас зберігає дієвість свого слова в майбутньому. Інтимність, якою нас вражає твір мистецтва, — це водночас якесь загадкове потрясіння й руйнація для нас звичного. Твір не тільки говорить кожному з нас уже відоме: «Це ти», проголошуючи це серед радісного й кошмарного жаху водночас. Він ще й каже нам: «Ти повинен змінити своє життя».