

ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Наталя АСТРАХАН

**МЕТАФІЗИКА ЛІТЕРАТУРНО-
ХУДОЖНЬОГО ДІАЛОГУ**

Монографія

2025

УДК 82.0(02)

ББК 83

А91

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Протокол № 21 від 31.10.2025)*

Рецензенти:

Колошук Надія, д.філол.н., професор, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Пахарєва Тетяна, д.філол.н., професор, професор кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова (Київ);

Юдін Олександр, д.філол.н., доцент, доцент кафедри іноземних мов фізико-хімічних факультетів Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Астрахан Н. І. Метафізика літературно-художнього діалогу : монографія. Житомир, 2025. 340 с.

Монографію присвячено діалогічній природі літературно-художньої творчості, метафізичній насаженості творчої та спів-творчої діяльності у царині мистецтва слова, сучасному баченню ролі художньої літератури у процесах культурогенезу і людинотворення, побудови актуальної картини світу на перетині традицій, укорінених у різних сферах духовної культури.

Книга адресована науковцям-гуманітаріям, здобувачам філологічних освітніх програм, всім, хто цікавиться художньою літературою і причетний до буття літературних творів.

У оформленні обкладинки використана репродукція картини Ф. Дж. Шилдса «Гамлет і привид» (1901).

ISBN 978-966-485-307-8

© Астрахан Н. І., 2025

ВСТУП

Таємниця художньої літератури, що впродовж усієї її історії бентежить авторів та читачів, усіх, хто причетний до читання художніх текстів, сягає своїм корінням засадничих глибин людського буття. Саме з них походить роль, що її відіграє мистецтво слова у системі культури. Спроби раціонального пояснення мистецтва, і зокрема, художньої літератури, як феномену численні, але повсякчас залишають враження неповноти. Воно, як і буття в цілому, за висловом Й. В. Гете, не ділиться на розум без решти. Одновимірність подібних суто раціональних спроб свідчить про необхідність розширеного бачення об'єктно-предметної сфери літературознавства, виходу за узвичаєні літературознавчими традиціями пізнавальні межі у загальнокультурний і універсальний буттєвий простір.

Мова про «метафізику» художньої літератури передбачає синтетичний погляд на мистецтво слова, що може бути реалізований у просторі об'єднаних зусиль усіх сфер духовної культури – науки, мистецтва, релігії. Це такий синтез, який корелює з гуссерлівським уявленням про синтетичність як вихідну форму будь-якої свідомості, що бачить пізнаване явище у сукупності різних форм його явлення, акцентуючи увагу на «новому різновиді світобудовних загадок, що його не знали попередні епохи» [46, с. 136]. Завдяки такому погляду, духовна культура постає як цілість, а породжувані нею духовні цінності виявляються глибоко взаємопов'язаними, актуальними в контексті й наукового мислення, і художнього бачення, і

релігійного переживання. Кожна зі сфер духовної культури не лише спирається на підсистеми, що корелюють з іншими сферами – релігійна наука (теологія), релігійне мистецтво (ікона, релігійна драма, літургійна музика тощо), релігійна символіка та екзегетика в творах мистецтва, побудова певної картини світу на основі сучасного наукового знання, відображенні у мистецьких змістовних та формальних прийомах наукових досягнень у галузі гуманітарних та природничих наук тощо. Кожна зі сфер постійно реалізує потребу перекодування створюваних духовних цінностей мовами інших сфер духовної культури, в процесі якого відпрацьовується аксіологічний фундамент усієї будівлі загальнолюдської культури, що зводиться у вимірі «великого часу».

Метафізика (від давнього. τὰ μετὰ τὰ φυσικά – те, що після фізики) в цьому контексті розуміється не стільки як певний напрям (або етап) розвитку філософської думки, інтегрований у систему наукового філософського знання, скільки в якості традиції пізнання, від початку спрямованої на розширення уявлень, що будуються на основі емпіричних даних, практичного досвіду взаємодії з фізичним світом, зацікавленої основами цього фізичного світу, буттєвими першопричинами. Таке розуміння цього поняття, узгоджене з його зародженням у працях Арістотеля, залишається актуальним для сучасної свідомості, корелюючи з усіма напрацюваннями означеної пізнавальної традиції від античності до сучасності (антична, класична й сучасна метафізика) й водночас залишаючи її відкритою. Отже, йдеться про «абсолютне розуміння» [19, с. 73], зацікавленість смислами, котрі охоплюють не лише практичне існування людей у межах фізичного світу, розвиток людської спільноти у просторі

історії, а й такі буттєві виміри, координати яких ще потрібно встановлювати, пристосовуючи наукове пізнання відповідно до нових гносеологічних обр'їв, що в межах кожної нової парадигми окреслюються по-іншому.

У передмові до «Критики чистого розуму» І. Кант назвав метафізику полем битви одвічних питань, спрямованих від емпіричної очевидності до захованих за межами досвіду буттєвих першоджерел, пізнання яких є постійною потребою людської свідомості. Цей процес здійснення пізнання, не маючи критеріїв оцінки власної ефективності, приречений на нескінченну боротьбу з мороком суперечностей і помилок: «На долю людського розуму в одному з видів його пізнання випала дивна доля: його беруть в облогу питання, від яких він не може ухилитися, оскільки вони нав'язані йому його власною природою; але водночас він не може відповісти на них, тому що вони перевершують можливості людського розуму» [65].

На думку Е. Гуссерля, «у наш час позитивістське поняття науки є – під історичним поглядом – *поняття залишкове*», тому що «з нього випали всі ті питання, що входили до почасті ширших, а почасті й вузких понять метафізики, зокрема ті, що їх ми гуртуємо під розпливчастою назвою „найвищих та остаточних питань“» [46, с. 139].

Художня література, завжди залишаючись досвідом, що виходить за межі позитивної логіки (або взагалі спростовує її сміливістю художньої думки та непередбачуваністю уяви), з неодмінністю несе на собі вантаж метафізичних питань. Їх художнє вирішення виявляється зверненням до кожної людини, яка феноменом літературного твору запрошується до діалогу, пошуку відповідей на питання, що хвилюють всіх і узгоджуються з будь-яким досвідом

індивідуального існування, індивідуально-смісловим наповненням таких його складників, як народження, кохання, пізнання, страждання, смерть. Не кожен читач роману Ф. Достоевського «Брати Карамазови» (1879–1880) побачить у цьому творі філософський підтекст, зумовлений працею І. Канта «Критика чистого розуму», як це зробив Я. Голосовкер у праці «Достоевський і Кант» (1963). Але для кожного читача питання про існування Бога як першооснови світу, істину й шляхи її пізнання, буттєву конечність або нескінченність, сутність людини, наявність смислу, що обіймає буття, може виявитись злободенним на тлі тієї ревізії інерції розуміння людини і світу, до якої закликають всі мистецтва і, зокрема, художня література.

На думку М. Гайдеггера, «кожне метафізичне питання охоплює метафізичну проблематику в цілому», і може лише так бути заданим, що і той, хто запитує, теж потрапляє під запитання, тут і тепер стає осередком буття, що запитує – «для нас» [39]. «Метафізика, – дає визначення філософ, – це таке запитування понад сущим, за його межі, у такий спосіб, що ми отримуємо суще знову для розуміння як таке і в цілому» [39]. У літературному творі реалізується такого роду запитування: воно виводить суб'єкта за межі його узвичаєного існування і традиційного розуміння світу (сущого) у простір негарантованого пошуку відповіді на питання, висунуті на авансцену свідомості гострим переживанням жаху буттєвої невизначеності. Перебуваючи у просторі створюваного твору, суб'єкт творчості неначе вилучається з власної екзистенції й сформованого на її основі досвіду, посідає, на думку М. Бахтіна, позицію «перебування поза», і це відкриває можливість бачення цілого буття у перспективі його першооснов. Оскільки «питання про

буття як таке – всеохопне питання метафізики» [39], сама природа літературного твору, котрий створюється і функціонує як художня модель буття, що запитує про себе, узгоджується з одвічною метафізичною зацікавленістю.

Літературний твір, позбавлений можливості бути простором постанови та розгляду метафізичних питань, як показує історія літератури, не залишає помітного сліду в літературному розвитку, не сприймається в контексті «високої літератури», що здатна артикулювати актуальні для сьогодення і майбутнього оновлені смисли у новій формі, відповідній естетичним запитам доби. І хоча сучасна постмодерністська художня практика легітимізувала подібну літературу, звернену до людини-споживача, твір масової літератури перебуває під сумнівом, очікуючи на перевірку часом. Звісно, постісторичний прагматизм, зрікаючись довгочасної пам'яті, часто проявляє нездатність відокремити істину від її численних комерційно-ідеологічних симулякрів, зреагувати на її загрозливу відсутність у сучасному світі, де моральні норми відмінені заради конкретики здрібнених цілей, без особливих вагань погоджується відмовитися від «високого мистецтва». Але така зрада справжнього мистецтва, узгоджена з кінцем історії, не вийде за межі її наступного етапу, що вже проглядає у кризових подіях сьогодення – природних та техногенних катаклізмах, військових конфліктах, моральній деградації на рівні окремої особистості та людської спільноти в цілому, глобальній декультурації, що супроводжується руйнуванням, вихолощенням, забуттям культурних традицій, зокрема і мистецьких.

Виштовхування людини з простору культури – характерна прикмета сучасного світу – було

започатковане в епоху декадансу, коли, за свідченням Ф. Ніцше, «всі боги померли», а визволення свідомості почало асоціюватися з поверненням до радісного безпосередньо-тваринного існування. Таке визволення стало своєрідним бунтом проти метафізики, що вилився спочатку в «метафізику становлення» – тобто заперечення абсолютної істини, прагнення локалізувати її лише в процесі – переживання, осмислення, афористичної артикуляції, а згодом обернувся «переоцінкою цінностей» та тотальним знеціненням у сприйнятті самого засновника «філософії життя». Цінності, що не корелюють зі смислами, здатними об'єднати людей в межах цілої історії культури, не отримують загального визнання в якості істинних, тобто в певному розумінні загальнозначущих. Руїнування спрямованого від поверхневих до глибинних буттєвих шарів ланцюга «цінність – смисл – істина – буттєва першооснова» поставило під загрозу саму людину як суб'єкта свідомості, позбавило легітимності процес пізнання, заснований за таких обставин лише на словесній грі – «на крихітному тільці метафори» [150, с. 77]. Особистісна трагедія Ф. Ніцше й катастрофічні наслідки ідеологічного освоєння ніцшеанських ідей в політичній практиці ХХ ст. стали наслідками означеної девальвації цінностей та зречення смислів.

Сучасна філософія підпорядковує метафізичну зацікавленість мовленнєвій діяльності, врешті-решт – словесній грі, зводить її до метафізики присутності. У такий спосіб пошуки істини обмежуються породженням тексту, що не стільки проговорює істину, скільки мовчить про неї. Розмірковуючи про «метафізику літератури» М. Елптейн наголошує на тому, що «художність метафізики визначається саме грою образів й багатством

їх алегоричних або „невимовлених“ смислів», сформованих на кордонах або по той бік висловленого. Водночас «метафізика літератури – не те, що у ній є прямо висловленим, але те, що замовчується, зберігається на самому дні», на глибині [133]. Отже, рухаючись назустріч одне одному в пошуках відповідей на одвічні буттєві питання, метафізика як пізнавальна традиція і література як традиція художньо-естетична, перетинаються у просторі мовчання – там, де думка і слово зупиняються перед таємницею, сутність якої неможливо ні помислити, ні назвати. І ця зупинка, мовчанням окреслюючи виміри цілого буття та його смислового ореолу, надає значення попередньому руху – осмисленому омовленню, здатному породити контекст, що натякає на істину навіть тоді, коли заперечує її існування.

На думку М. Епштейна, слабкість усіх критичних інтерпретацій, що походять від метанаративів, – це нездатність чути мовчання літератури: метанаратив все знає, для нього не існує загадки, мовчання нічого йому не говорить, метафізичне здивування не зворушує. Питання про сутність людини й життя не турбують заспокоєну здоровим глуздом свідомість, що втратила живу здатність реагувати на диво. Метафізика літератури породжується подвійним здивуванням: література дивується світові, а літературознавство – її здатністю дивуватися і дивувати. У цьому стосунку питання «Навіщо література?» [23] виявляється справді метафізичним, та, як будь-яке метафізичне питання, охоплює всю сферу метафізики, із запитанням звертаючись до цілого буття. Подібно до того, як література опікується цілим буттям, що проявляє себе у існуванні, літературознавство через метафізичну зацікавленість входить у різні традиції пізнання світу –

наукові й такі, що зумовлені іншими сферами духовної культури.

У межах літературного твору пояснення світу, що спирається на співвіднесення різних поглядів на нього, та фіксування здобутого у такий спосіб досвіду шляхом поняттєвої символізації долається. Пізнання переходить на інший рівень, завдяки застосуванню інтуїтивного входження у сутність світу, її схоплення через переживання, тривання якого опиняється поряд з вічністю. Йдеться не про вічність смерті, а вічність життя, його збирання у цілість, осягнення якої виходить за кордони нашого сприйняття: «Ця живуча і тому ще рухома вічність, в якій ми віднаходимо наше власне тривання як мерехтіння світла, є зібранням усього тривання, оскільки матеріальність є його розгортанням» [19, с. 80–81]. Як вважав А. Бергсон, метафізика – це і є рух інтуїції, що ніколи не задовольняється готовими поняттями, але, прагнучи абсолютного розуміння, готова в будь-який момент зламати інерцію мислення, обираючи тривання замість застиглості, віддаючи перевагу непевності негарантованого пізнання перед комфортним повторенням відомого.

Діалог між автором і реципієнтом, «Я» та «Іншим», що лежить в основі літературного твору, надає метафізичним інтенціям мистецької діяльності особливого значення і додаткових можливостей, оскільки об'єднує художньо-естетичне і онтологічне, окреслює зону перетину умовно-мистецької і дійсної реальності. Діалогічне бачення природи літературно-художньої творчості дозволяє охарактеризувати діалог у просторі літературного твору як своєрідну модель взаємодії окремих особистостей, національно-культурних та/або релігійних світів, історичних епох, культурних традицій, сфер культури

тощо у цілості сукупної культурної діяльності людства. Такий погляд виявляється актуальним сьогодні, коли відсутність діалогу, руйнація або збіднення перевірених часом культурних традицій, підміна цінностей і девальвація смислів обертаються втратою розуміння, а отже – гострими суперечностями та конфліктами, загрозливими для існування людства, здатними спричинити руйнацію цілісності буття, передчасно-трагічне припинення історії.

Метою запропонованої увазі читача монографії є розгляд таких аспектів функціонування художньої літератури в системі культури, існування літературного твору в процесі авторської творчості та читачької співтворчості, які відкривають літературно-художню творчість у буттєві та пізнавальні виміри, суголосні метафізичній зацікавленості. Метафізика при цьому розуміється як загальнокультурна традиція, покликана об'єднати можливості різних сфер духовної культури задля пошуку відповіді на найважливіші для людської свідомості питання, що виводять суб'єкта пізнання за межі безпосереднього досвіду у простір справжнього буття, що вимагає розуміння. Коло метафізичних питань, що отримають далі літературознавче переформулювання та потрактування з опорою на діалогічну концептуалізацію літературно-художнього дискурсу, у найзагальнішому плані виглядає так:

➤ Яку роль відіграє загальнокультурний феномен літературного твору в системі буття?

➤ Як літературно-художнє пізнання взаємодії людини і світу впливає на створення духовних цінностей в межах мистецтва, науки та релігії як основних сфер духовної культури?

- Як діалогічність художнього мислення і мовлення узгоджується з метафізичною зацікавленістю культури?
- Якими є пізнавальні можливості художньої картини світу та шляхи її інтерпретації (розуміння)?
- Як відбувається нове відкриття реальності на рівні металітературності та металітератури?
- Як співвідноситься художня цілісність літературного твору з цілісністю буття?
- Як буттєві смисли діалогічно проявляються у просторі художньої літератури?
- Як можливості художнього бачення і розуміння буття розкривають діалогічну природу літературно-художньої творчості?

Розділ І. ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР НА ПЕРЕХРЕСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ. ЗОБРАЖЕННЯ, ПІЗНАННЯ, РОЗУМІННЯ

Можна визначити культуру як систему взаємопов'язаних традицій, що зберігаються та оновлюються зусиллями суб'єктів культурогенезу. Серед інших особливу роль відіграє культурна традиція читання літературно-художніх творів. На основі постійного її відтворення у русі від минулого до майбутнього ґрунтується літературно-художня творчість як одна із центральних мистецьких практик.

1.1. Літературний твір у просторі культуротворення

Набуваючи у читанні специфічного досвіду відтворення літературних творів, читачі залучаються до літературно-мистецької традиції, отже, отримують можливість перейти з переважно пасивної позиції реципієнта на активну позицію автора-творця. І хоча перехід від просування слідом за автором у просторі літературного твору до самостійного і відповідального творення, зверненого до інших, є негарантованим результатом особистісно-творчого розвитку, врахування всіх чинників якого не сприймається як реальне завдання, зрозуміло, що лише читач може стати письменником. Без засвоєння традиції читання увійти в традицію літературно-художньої творчості не уявляється можливим.

На думку М. Бахтіна, саме художній текст виступає в якості предмета дослідження, спільного для всіх гуманітарних наук, тобто усвідомлюється сучасною

науковою свідомістю як головне свідчення про людину [17]. У онтологічному плані текст стає матеріальною платформою для розгортання висловлювання, що, зв'язуючи особистість з необхідним для досягнення подієвої повноти буття Іншим, забезпечує щасливу особистісну самореалізацію [17] у зверненні до «провіденційного співрозмовника» [82, с. 287]. Філософія діалогу надає особливого значення феномену літературного твору, розглядаючи його як випрацьований у системі культури спосіб художньої репрезентації особистості, яка могла бути сформована лише у процесі творчості, – культурний слід автора. «Слід» – поняття Е. Левінаса, що вбирає у себе діалогічну зверненість мовлення до Іншого. Адресованість художнього висловлювання стає передумовою концентрації «цілого буття навколо мовця або реципієнта, який до того ж є частиною цього загустілого буття» [144, с. 131]. Віднесення літературно-художньої творчості (як і культури в цілому) до «онтологічного ряду» уможливорює пізнання буття на її основі, тобто легітимізує метафізичні пошуки у просторі літературного твору.

Чому виявляється можливим наблизити діалогічне бачення літературного твору до герменевтично-онтологічного? На чому ґрунтується співвідносність означених методологічних підходів до предметизації феномену твору? За М. Гайдеггером, справжнє буття здійснюється як розуміння. Але і розуміння, і повнота подієвості, характерна для істинного буття, неможливі без діалогу з Іншим. Віднаходження Іншого в процесі здійснення діалогу для суб'єкта означає відкриття власної особистості водночас на гносеологічному (пізнавальному) та онтологічному (буттєвому) рівнях, що виявляються взаємопов'язаними, невід'ємними один від одного.

Оскільки лише адресоване до Іншого художнє висловлювання передбачає повноту буттєвого виявлення особистості, літературний твір може бути охарактеризований як необхідна складова буття людства. За принципом герменевтичного кола, ця складова здатна нести у собі інформацію про ціле загальнолюдського буття, що розгортається у просторі культури. Остання ж у екзистенційному вимірі виявляє себе як процес і результат творення особистості, що, застосовуючи випрацювані у межах різноманітних традицій техніки та інструменти, реалізує об'єктивацію суб'єктивного досвіду переживання життя і у такий спосіб піднімає індивідуальне буття на рівень розуміння.

Отже, творчість, як передумова творення особистості, неможлива за межами культурних традицій. Натомість ввести суб'єкта у культурну традицію може тільки майстер (вчитель) – тобто Інший, діалог з яким уможливило поступове опанування підмайстром (учнем) традиції, перехід від пасивного її відтворення у наслідуванні до активного оновлення у самостійній творчо-продуктивній діяльності. Відповідальність творчої особистості за певну культурну традицію – завжди результат її вільного вибору, виявлення свободи, що її Г. В. Ф. Гегель вважав основною метою творчості [139].

Акцент на культурний контекст у зв'язку з дослідженням художньої літератури отримує додаткову вагу в періоди, що є перехідними [44]. Складність соціокультурних змін, наслідки епістемологічних зсувів примушують митців шукати опору саме в культурі, «заявляти про себе» [55] з опорою на здобутки загальнокультурного розвитку, відстоювати, спираючись на фундамент цінностей духовно-творчого гатунку,

справжню самобутність та необхідну для художньої творчості внутрішню свободу.

М. Зубрицька у монографії «Homo legens: читання як соціокультурний феномен» (2004) здійснює розгляд означеної у назві культурної традиції не лише у літературознавчому контексті, актуалізуючи досвід західного літературознавства межі XX–XXI століття. Важливим виявляється й контекст соціокультурний. При цьому національна та світова культура розглядаються дослідницею як цілісна система. Надзвичайною складністю й парадоксальністю літературно-художньої творчості та взаємодії між суб'єктами, що розгортається у просторі літературного твору, пояснюється М. Зубрицькою той факт, що «літературно-теоретичний дискурс минулого сторіччя так і не зумів відповісти на всі складні запитання і проблеми, які виникли внаслідок намагання осмислити літературу як особливий вид людської комунікації» [59, с. 177]. Художня комунікація «за своєю природою та сутністю є водночас складним соціальним явищем і глибинно зіндивідуалізованим, особистісно сфокусованим та інтимно зорієнтованим процесом» [59, с. 177], що долає різноманітні кордони і поєднує протилежності – соціальне і мистецьке, внутрішнє (суб'єктивне) і зовнішнє (об'єктивне), реальність і фікцію. Звісно, перелік знехтуваних кордонів і обмежень може бути розширений, коли йдеться про реалізацію читання: «homo legens у процесі читання перетинає силові поля естетики й етики, реторики й епістемології, герменевтики й онтології» [59, с. 328].

Ю. Лотман, визначаючи семіосферу як неподільну одиницю семіозису, надавав особливого значення художньому тексту – знаковій системі, завдяки якій можливим виявляється літературний твір та зумовлена

ним естетична комунікація. Художній текст здатний забезпечувати не лише трансляцію інформації від адресанта до адресата, але й прирощення смислу, генерування нових текстів, пов'язаних з функціонуванням різних мов певної культури. Отже, семіосфера – передумова та результат розвитку культури, що створюється передусім задля формування та трансляції значень і смислів, актуальних у загальнокультурному цілому, – потребує окремого художнього тексту та сукупності усіх текстів культури [146], отже, базується на читанні як засадничій культурній традиції. Крім читання, важливою виступає і традиція перекладу, адже семіосфера характеризується неоднорідністю й розвивається у ході взаємодії різноманітних мов, що беруть участь у процесах семіозису. Гетерогенність та гетерофункціональність мов, на думку Лотмана, виявляє себе через феномен перекладності/неперекладності: у просторі семіосфери мови відповідно до своєї природи можуть тяжіти в абсолютному вимірі або до одного, або до іншого полюсу [146].

Синтез суто літературознавчого та культурологічного бачення літературного твору відповідає настановам постструктуралістського літературознавства, такому широкому тлумаченню феномену тексту, що його характеризує і може бути продуктивним в плані подальшого уточнення аспектів теоретико-літературної предметизації художнього тексту та літературного твору.

Будь-яка людська діяльність призводить до вагомих результатів, набуває дійсно продуктивного характеру лише за умови, коли підпорядковується вирішенню нагальних завдань, життєво необхідних для суб'єктів цієї діяльності. Цілком захоплений такою діяльністю,

спрямованою на примноження матеріальних та духовних цінностей, конкретний суб'єкт у процесі її розгортання переживає особистісне становлення та саморозкриття. Здійснюватися подібна діяльність може лише в межах певних культурних традицій, що до них залучається суб'єкт в результаті вільного вибору та самовизначення. Мистецька (художньо-творча) діяльність може слугувати орієнтиром для будь-якої іншої людської діяльності, тому що вона неможлива без творчого ставлення до вже існуючих традицій та формування нових, без творення нового. Саме цього – творчості у просторі культурних традицій – вимагає будь-яка діяльність і на об'єктивному (зорієнтованому на зовнішній світ), і на суб'єктивному (зорієнтованому на внутрішні суб'єктивні реалії) рівні.

Лише у мистецтві відсутність творчого начала одразу стає очевидною, натомість інші види діяльності, далеко не завжди досягаючи творчого максимуму, здається, обходяться без необхідного. Але лише поверховий погляд може визнати за людською діяльністю право не бути творчою. У такому випадку діяльність вихолощується, симулякризується, не досягає результатів, внаслідок чого започатковується небезпечне відставання від часу та його викликів – нагальні завдання не вирішуються, потреби розвитку не задовольняються, помилки не усвідомлюються і тому повторюються. Отже, відсутність актуального просування вперед обертається гальмуванням, а потім і сповзанням у деструкцію, руйнуванням. Не досягаючи або втрачаючи творчу продуктивність, діяльність обертається небезпечно-руйнівним регресом для окремої людини та людської спільноти. В масштабі історії відсутність творчого ставлення до висунутих часом завдань і проблем, стримування живого творчого процесу обертається

катастрофічним розгортанням подій, страшними потрясіннями, що забирають життя людей, знищують цілі країни, загрожують людству самознищенням у глобальному вимірі.

Орієнтуючись на мистецтво у визначенні якісних характеристик творчої діяльності, слід особливого значення надавати літературі як мистецтву слова, адже без володіння мовою людина не може брати участь у розбудові культури, виступати об'єктом та суб'єктом культурогенезу. Задля забезпечення невідомого розвитку, відповідно до наявних індивідуальних та загальних потреб, постійне усвідомлення особистісного та колективного досвіду є гострою необхідністю. Воно може здійснюватися у процесі омовлення – у діалозі з Іншим, без чого виявляється неможливим мислення-пізнання, розгортання практичної взаємодії з навколишнім середовищем, ефективна оцінка пізнавальної та практичної діяльності, заснована на критичній рефлексії [43, с. 7–8]. Функціонування культури реалізується саме через омовлення досвіду у діалозі з необхідним Іншим. На думку одного з засновників філософії діалогу Е. Левінаса, Інший для суб'єкта свідомості й мовлення є кращим за самого суб'єкта, кращим за «Я». В ході сповненого любові діалогу між «Я» та Іншим усвідомлюються помилки, переосмислюється досвід, уточнюються критерії оцінки у сфері гносеології та практики, тобто розширюються обрії розуміння взаємодії «Я» та світу в індивідуальному та загальнолюдському вимірі.

На думку Р. Інгардена, існування літературного твору є інтенційним і здійснюється в умовному просторі на кордоні між мистецьким та об'єктивно-реальним світом [62]. Феномен мистецтва, як про це свідчить досвід

сприйняття мистецьких творів, заснований на мерехтінні так званого «рамкового ефекту» – тобто на тому, що означений кордон між мистецькою та дійсною реальністю то акцентується, то ігнорується в процесі авторської творчої та читацької співтворчої діяльності. Реципієнт то чітко пам'ятає, що його враження, думки й емоції спровоковані фікційним світом твору, то забуває про це, поринаючи повністю у переживання подій, що розгортаються в умовному просторі витвору мистецтва. Це створює передумови для виникнення на основі інтенційного буття літературного твору складної мистецько-життєвої конфігурації, репрезентативної щодо цілого буття.

Буття літературного твору, відповідно до принципу герменевтичного кола у його філософсько-онтологічному розумінні, може розглядатися як динамічна модель цілого буття. Отже, освоєння конкретним реципієнтом традиції читання поступово формує у нього здатність бачити за художньою цілісністю твору цілісність буття, накопичувати, аналізувати й застосовувати у певних життєвих ситуаціях досвід, здобутий в процесі реалізації цієї здатності. А оскільки автори творів відділені від читача різноманітними межами – часовими, просторовими, національно-культурними, релігійно-світоглядними тощо, – бачення цілого буття здійснюється з опорою на діалогічно сприйнятий досвід багатьох інших людей, засвоєння якого робить реципієнта свідомим членом загальнолюдської спільноти. У такий спосіб традиція читання літературних творів відкриває для окремої людини цю спільноту, дозволяє сформулювати уявлення про те, що її утворює на ціннісно-аксіологічному рівні, співвіднести індивідуальне бачення актуальних життєвих цінностей і буттєвих смислів із

загальнолюдським, а отже, побачити дійсні виміри історії, усвідомити своє місце в ній.

Аналогія між буттям твору і цілим буття, про яку йшлося вище, спирається на необхідність діалогічного контакту з Іншим в одному та другому випадку. Бачення Іншого в контексті теорії літературного твору може конструюватися по-різному. В межах філософсько-філологічних міркувань М. Бахтіна, засадничих для теоретико-літературного засвоєння персоналізму та філософії діалогу [125], Іншим виявляється герой літературного твору. На думку Бахтіна, віднаходячи у герої Іншого, автор уможливорює для себе відкриття свого істинного «Я» та навколишнього світу [124]. В плані моделювання позиції Іншого, окреслення різних точок зору і співвіднесення різноманітних особистісних картин світу мистецтво має унікальний досвід загальнокультурного масштабу. Якщо перехід на позицію Іншого і бачення світу його очима у ситуації реального спілкування між людьми завжди виявляється важким, а іноді недосяжним завданням, для мистецтва – це атрибутивна річ, без якої справжній твір мистецтва не може відбутися.

Подекуди окремі автори або навіть мистецькі спільноти, на зразок модерністської, оголошують суб'єктивізм осердям мистецької діяльності, протиставляючи «Я» митця одразу світові й суспільству з його конкретними представниками. Але художня практика повсякчас спростовує подібні декларації. Так, М. Пруст, один із творців високого європейського модернізму, стверджував, маючи на увазі авторську свідомість: «Все у свідомості, а не в об'єкті». Здається, ця декларація вповні реалізована у його лірично-

суб'єктивній епопеї «У пошуках утраченого часу» (1913–1927). Автор сконцентрований на пригадуванні, що стає результатом асоціативно-метафоричного зіткнення теперішніх вражень і спогадів, вихоплених інстинктивною пам'яттю з минулого. Та накопичення і концентрація спогадів, заново пережитих в якості справжньої реальності, стає шляхом до відкриття правди про світ, окреслює перспективу досягнення дійсного розуміння інших людей, таємниці яких бентежить ліричного героя романного циклу, вимагає від нього творчих зусиль породження тексту, що стає інструментом розуміння. Продукування такого тексту перетворюється на спосіб справжнього буття для автора та героя, яке вони прагнуть розділити з іншими, повертаючи їх разом з віднайденим часом.

Якщо спроектувати у площину теорії літературного твору філософські ідеї Е. Левінаса, Іншим виявиться не герой, а, радше, читач. Власне, такий проєкції перешкоджає недовіра до мистецтва, успадкована Левінасом від Платона й зумовлена, крім цього, мистецькою практикою ХХ століття, що або підпорядковувала себе дискурсу влади, або далеко відходила від нагальних потреб пізнання і розуміння, діалогу як шляху пошуку істини. Втім, сумніви щодо мистецької практики не заважали філософу постійно звертатися до класичної і сучасної літератури, не лише шукаючи образних ілюстрацій до своїх міркувань, але й надихаючись в процесі просування філософської думки творами В. Шекспіра, Ф. Достоевського, Л. Толстого, П. Валері, інших численних авторів різних часів і народів.

Атрибутивна для художньої літератури діалогічність, зверненість до Іншого в процесі безкорисливої естетичної комунікації, супроводжується повним особистісним

саморозкриттям і водночас максимальним виявленням не лише художніх, але й пізнавальних можливостей мови. Отже, творення та відтворення літературного твору проявляють мовленнєво-діалогічні аспекти культурних процесів, залишаючи адресований іншому слід у словесній матерії художнього тексту.

Звісно, й повсякденне спілкування може містити певні моменти бажаного взаємного особистісного саморозкриття, якоюсь мірою презентувати особистості учасників у їх буттєвому вимірі. У такому випадку бесіда, розгортаючись у реальному часі й просторі, набуває ознак справжньої події, залишається у пам'яті, спричиняючи трансформацію свідомості під впливом відкриття себе та Іншого. Усвідомлює це людина чи ні, але саме такої розмови вона прагне в ситуації спілкування з іншими, шукаючи протягом усього життя справжніх співрозмовників. Втім, подібне наближення до повноти діалогічної взаємодії у ситуації звичайного спілкування наявне лише як натяк на можливість, що зреалізуватись вповні, розкриваючи максимум особистісних перспектив, здатна тільки через творення та відтворення художньо-літературного тексту/твору.

Одна із статей О.Мандельштама називається «Про співрозмовника» і містить роздуми про неможливість творчості поза вірою у обов'язкову появу наділеного потенціалом розуміння співрозмовника – якщо не у сучасності, то хоча б у майбутньому. «Цим рядкам, щоб дістатися за адресою, потрібен астрономічний час, наче планеті, що пересилає світло іншій, – розмірковує поет. – Отже, якщо окремі вірші (у формі послань або присвят) і можуть звертатися до конкретних осіб, поезія як ціле завжди спрямована до більш-менш далекого, невідомого

адресата, в існуванні якого поет не може сумніватися, якщо не засумнівається в собі. Лише реальність може покликати до життя іншу реальність» [82, с. 290].

Необхідний для діалогу Інший – автор/читач або герой (персонаж) – як правило, вирізняється культурною ідентичністю, належністю до іншої субкультурної або навіть національно-культурної спільноти. За таких обставин діалог вимагає більше зусиль, потребує розширення розуміння. Діалогічна взаємодія з культурно-відмінним Іншим стає крос-культурною взаємодією, окреслюючи вектори продуктивних змін не лише в аспекті особистісного, але й національно-культурного розвитку. Якщо читач не володіє мовою твору, його діалог з автором опосередковується перекладачем, який неначе об'єднує позиції автора та читача, точніше, своєю діяльністю демонструє можливість переходу з однієї позиції на іншу, без чого взаєморозуміння є принципово неможливим. Як читач оригінального тексту, перекладач водночас змушений стати автором тексту перекладу, з'єднуючи розділених мовним бар'єром комунікантів. Його діяльність діалогічно спрямована і до автора, і до читача, а також до обох національно-культурних спільнот, що їм належать автор оригіналу та читач перекладу.

Ю. Лотман вважав, що в якості мінімальної одиниці функціонування культури як семіотичного об'єкту потрібно розглядати дві мови і блок перекладу між ними. Пара мов, що характеризуються взаємною не перекладністю, але зв'язані між собою блоком перекладу, і є мінімальною семіотичною структурою культури. Одна ізольована мова чи текст однією мовою на це претендувати не можуть [146]. Таке бачення мінімальної одиниці функціонування культури має на увазі перспективу приєднання до окресленого мінімуму інших

мов і культур, потенційно – усіх, що вже існують або будуть існувати у майбутньому.

Принципово важливим є розуміння, що кожна мова забезпечує побудову унікальної національно-культурної картини світу, виражаючи своєрідність «національного духу», що усвідомили німецькі романтики на початку ХІХ століття. На думку М. Гумільова, лише переклад усіма існуючими мовами здатен вповні розкрити смисловий потенціал поетичного тексту. Поетичний текст потребує такого перекладу для досягнення повноти власної реалізації у бутті літературного твору і водночас відповідає потребам іншомовних національно-культурних спільнот, тому що втілює одразу і національно-специфічні, й загальнолюдські смисли.

В. Гумбольдт був переконаний, що кожна людина говорить унікальною індивідуальною мовою, але при цьому всіх людей об'єднує єдина, спільна для всіх універсальна мова. Це суперечливе твердження, з одного боку, заперечує можливість будь-якого взаєморозуміння й перекладу як його конкретного випадку, з іншого боку, пояснює, завдяки чому досягнення взаєморозуміння, в тому рахунку і між представниками відмінних за мовою і мовленнєвими картинами світу національно-культурних спільнот, стає в принципі можливим [71]. У просторі літературних творів (в межах однієї національної культури та різних культур) витворюються мовленнєво-смислові перетини – своєрідні перехрестя, де зустрічаються і можуть зустрітися всі окремі представники всіх культур, утворюючи єдину спільноту. У плані діяchronії такі перехрестя збирають у єдність ціле людство, запрошуючи до участі у процесах розуміння, здатних відмінити будь-які бар'єри – мовні, світоглядно-релігійні,

національно-культурні, просторові, часові, нарешті, особистісно-індивідуальні. Художня література як мистецтво слова відіграє надзвичайно посутню роль у побудові такої загальнолюдської єдності («всеедності»), внаслідок низки значущих моментів:

1) мова є універсальним засобом спілкування між людьми, без чого неможливі становлення, збереження, відтворення й оновлення будь-якої культурної традиції, отже, творення культури ґрунтується на дискурсивних практиках, відбувається у просторі мови;

2) цілісне художнє висловлювання як спосіб становлення та репрезентації творчої особистості перетворюється на подію, набуваючи онтологічного статусу, внаслідок діалогічного читання-відтворення будь-якою іншою творчою особистістю;

3) діалог у його онтологічному (буття) та гносеологічному (пізнання/розуміння) аспектах з максимальною повнотою розкриває свої можливості щодо міжособистісної та міжкультурної взаємодії задля вирішення естетичних, пізнавальних та морально-аксіологічних завдань саме в процесі розгортання буття літературного твору [6].

1.2. Автор і читач як суб'єкти мистецької діалогічної взаємодії

Літературний твір має бути осмислений як феномен загальнокультурного масштабу, що, реалізуючи власне естетичні, атрибутивні для себе цілі, водночас функціонує як інструмент усвідомлення та артикуляції загальнолюдських смислів. Подібний масштаб бачення літературного твору не відмінє значущості контексту, у якому він створюється, – національно-культурного,

соціально-історичного, індивідуально-біографічного – але підкреслює значущість прориву від конкретно-життєвого до мистецьки-узагальненого, що завжди має місце у творі, який дійсно відбувся.

О. Веселовський вважав, що художні форми виростають на ґрунті культурних і, зокрема, культових, й ніколи не поривають зв'язок з ними. Художні форми зберігають пам'ять про свою генезу, містять елементи, що можуть бути прочитані як редуковані свідчення щодо походження й етапи дохудожнього розвитку цих форм, а також щодо тих функцій об'єднання певної людської спільноти, які покладались на них у тих чи інших конкретних умовах співіснування.

Наприклад, античні трагедія і комедія, що сформувалися на основі давньогрецького культу бога Діоніса у VI столітті до н.е., продовжували об'єднувати всіх вільних мешканців міста-держави. Але це було вже не релігійне об'єднання з божеством в межах запозиченого з Малої Азії демократичного культу, котрий досить швидко набув популярності поряд з культами богів-олімпійців. Громадян об'єднувало споглядання вистави, хоча, зрозуміло, що естетичний катарсис (очищення через страх і співчуття) містив у собі залишки катарсису релігійного (злиття з божеством, здатним помирати і відроджуватися, набуваючи рослинних і тваринних втілень). Те, що мистецькі, художньо-естетичні форми зберігають зв'язок із дохудожніми етапами своєї еволюції, мають властивість відновлювати зміст, вочевидь глибший за власне художній, покладає на мистецтво і, зокрема, літературу як мистецтво слова особливий відбиток, змінює бачення їх ролі у сучасному світі.

На перший погляд, дослідження літературного твору в загальнокультурному контексті для літературознавства означає регрес – повернення до домінування культурно-історичного методу, тобто висунення на передній план екстралітературних явищ, визнання вторинності власне літературознавчого зацікавлення. Лише після того, як функціональна ефективність культурно-історичного методу була вповні усвідомлена, а методологічний арсенал літературознавства доповнений розробкою інших методів – передусім порівняльно-історичного та формального – наука про літературу змогла чітко окреслити свою об'єктно-предметну сферу. Розширення об'єктної сфери літературознавства й перспектива предметизації літературного твору як загальнокультурного феномену в цьому стосунку викликають сумніви. Втім, і суто літературознавче осягнення літературного твору виявляється неможливим без аналізу діалогічної природи літературно-художнього творення та відтворення, особливого статусу традиції читання та продукування художнього тексту серед інших культурних традицій, тобто усвідомлення інтегрованості буття літературного твору у процеси творення культури в найглибшому і найширшому розумінні цього слова.

Подібна предметизація літературного твору певною мірою суголосна з традиційними векторами розвитку літературознавчої думки, які З. Мітосек називає основними проблемно-тематичними полями науки про літературу та літературознавчої методології [86]. Один із таких векторів пов'язаний із проблемою творчої особистості – суб'єкта творення та відтворення. Включаючись у означені процеси, що відбуваються у відкритому просторі літературного твору, автор та читач зазнають змін, отримують можливість внутрішньої

гармонізації. Становлення, розгортання та завершення художньої цілісності твору уможливорює набуття особистісної цілісності людиною, захопленою витворенням та відтворенням художньо-мистецької гармонії. У цьому стосунку досвід мистецтва має унікальні можливості, недосяжні для будь-якої іншої практичної діяльності. Це гостро ставить проблему нерозуміння сформованої мистецькою діяльністю творчої особистості загалом, хоча для кожної людини, яка входить у цей загал, можливість набуття подібного досвіду завжди є потенційно відкритою. Невирішеністю та повсякчасною актуальністю цієї проблеми зумовлений один із топосів світової літератури (і мистецтва в цілому), що по-різному конкретизується у різноманітних культурно-історичних та національно-літературних контекстах: пророк і народ, поет і держава, митець і суспільство, творець і натовп, письменник і бюргери тощо.

Драматична поема Лесі Українки «Кассандра» (1907), написана у 1901-1903 рр., незмінно притягує увагу читачів і дослідників вражаючими «вселюдської ваги й захвату образами» [57, с. 368], провокуючи нові прочитання й студії, зокрема, у зв'язку із проблемою взаємин митця й людського загалу, культурного розвитку й історично-цивілізаційного поступу. М. Зеров вважав, що «в третій і найблискупіший період своєї творчості Леся Українка є поет виключно драматичний» [57, с. 373]. Поступове наростання драматизму, його специфіка, драматизація ліричного й епічного начал у художньому світі письменниці сприймаються як ознака розквіту її творчої особистості, знаменують собою модерністську трансформацію неоромантичних традицій, характерних

для європейської художньої практики межі XIX–XX століття.

Осердя знаменитого твору Лесі Українки – неоромантичний конфлікт головної (ліричної) героїні із людським загалом, що, нехтуючи пророчим словом, у духовній сліпоті й глухоті послідовно рухається до загибелі. Персоносфера драматичної поеми побудована так, що всі персонажі протиставлені Кассандрі за тими чи іншими ознаками, покликаними вказувати на зіпсованість людей. Не випадково у першій сцені з'являється мотив свічада: Кассандра повертає людям їх пороки, що виокремлюються нею у перспективі очевидної для пророчого бачення загибелі Трої. Людські вади й зумовлені ними конкретні дії, за художньою логікою авторки, стають причиною приреченості світу, з якого зникають краса, чесність, розум, мужність, поступаючись самозакоханій поверховості, марнославному брехні, прагматичним розрахункам, підлим хитрощам. Це стосується не лише Трої, адже «драматургиня досягає максимального ефекту конкретизації топографічного простору, наголошення продуктивності його меж, акцентування його властивостей, виділення його ідейно-проблемного навантаження, розширення його як часткового простору до загального універсального простору світу» [63, с. 38]. Епілог твору вказує, що і ахейці так само злочинні, винні й приречені. Авторка перетворює образ загиблої Трої на своєрідну метафору катастрофічних наслідків безвідповідальної присутності людей у світі: маючи можливість виправдовувати свої дії волею богів, які визначають наперед їх долю, люди позбавляють себе необхідності відчувати провину, критично оцінювати власні вчинки, брати на себе відповідальність за їх наслідки. Тобто вони існують у

просторі, намагаючись зробити його максимально комфортним для себе у конкретну мить, в межах якої здійснюється життя, а не у часі – не в історії, тобто програмують у такий спосіб її передчасне припинення.

«Неокласики першими у науці про Лесю Українку окреслили реперні точки творчого макросвіту поетеси, що стали основою для інтелектуальної картографії її поетичного мислення, – зауважила М. Зубрицька, називаючи М. Зерова «зразковим читачем» творів української авторки. – Саме ці точки утворили вісь академічних студій, навколо яких усі наступні покоління науковців розгортають нові інтерпретації» [58, с. 277]. Вектори літературознавчого осягнення драматичного спадку письменниці й, зокрема, драматичної поеми «Кассандра», задані М. Зеровим, О. Білецьким, залишались актуальними для В. Агеєвої, Т. Гундорової, Г. Левченко, М. Моклиці, О. Турган й інших дослідників, а також для авторів колективного наукового проєкту «Інтермедіум Кассандра: Інтермедіальні студії» [63], що втілювався у знакову монографію, видану за науковою редакцією С. Маценки у 2024 році.

«Трагедія Правди» [22] узгоджує катастрофічний перебіг історичних подій із внутрішнім етико-аксіологічним вибором людського загалу й кожної особистості окремо, передумовою чого стає неприйняття правдивої оцінки ситуації, що складається, індивідуальної участі у її формуванні. Закиди, звернені до навколишніх, й песимістичні прогнози Кассандри щодо майбутнього Трої дратують всіх саме тому, що не є безпідставними, зважаючи на «критичний стан справ» [63, с. 44]. Злість й агресія стають відповіддю на діагностичні «віддзеркалення» пророчиці, яку навіть статус царівни не

вповні захищає від невдоволення спільноти, далекої від чесного усвідомлення накопичених внаслідок індивідуальних і загальних виборів та дій помилок.

В першу чергу образу Кассандри протиставлений образ Гелени Прекрасної, діалог із якою розкриває сутність конфлікту п'єси і задає її мотивну конфігурацію. Перша сцена починається і завершується мотивом радості, що виявляється неможливою для Кассандри через вчинки Гелени і Паріса. Викрадення Гелени очевидним для героїні чином тягне за собою як наслідок катастрофічну загибель Трої у найближчому майбутньому: подібно до того, як Гелена веде за собою Паріса і Менелая, за Афродитою, яка допомагала викраденню, йде Арес. Для Гелени рух думки Кассандри від теперішнього до минулого або майбутнього, спогади і прозріння незрозумілі їй зайві, оскільки вона живе сьогоднішнім днем, фіксує посеред руху часу острівці «спокійного життя», якому радіє. Втім, «богорівна» краса Гелени приховує у собі руйнівне начало, що підкреслюється червоним кольором її взуття (слід від пораненої ногою рокової красуні Троянської землі, що на неї Гелена не повинна була ступити) й ниток, що вона пряде (криваві долі учасників війни, приречених на загибель). Пророче «бачення» Кассандри, невід'ємне від майбутньої трагедії Трої, унеможливорює для героїні «живе щастя» – кохання, шлюб, радість звичайного людського життя, яким насолоджується Гелена.

Перша сцена вказує на сутність конфлікту між Кассандрою й Геленою та іншими персонажами п'єси – вона у ставленні до власної долі, у різних відносинах з вищими силами. На думку Гелени, людина не може «змагатися» з богами, які визначають її долю. Кассандра вважає, що у такому змаганні краса і сила людей, які не

можуть собі дозволити бути рабами богів. Змагання із богами у просторі вчинків і розмова з ними у просторі думок – це сутність справжнього людського життя, що його прагне Кассандра, опиняючись у конфлікті з усіма іншими персонажами.

Відповідно до законів романтизму, центральний персонаж твору у своїй, за точним визначенням О. Білецького, «безвихідній самоті» [22], посідає особливе місце у системі образів, набуваючи ознак ліричного героя – в даному випадку – героїні. Коментарі Лесі Українки щодо потрактування феномену пророчого слова у листах повністю збігаються із рефлексією героїні в тексті твору: здатність прозрівати майбутнє як кара, а не дар; домінування бачення й відчуття над знанням й розумінням; заклопотаність здатністю слова провокувати небажане майбутнє; сумніви щодо хворобливої природи пророкування. На романтичну концептуалізацію феномену літературно-художньої творчості (самотній митець, для якого слово стає способом життя, своєрідним бунтом проти обивательської самовдоволеності існування, подібного до сну, а також богоборством – протестом проти несправедливості вищих сил; обмеженість людського мовлення, неможливість вичерпного висловлювання, що повністю відповідало б внутрішнім потребам мовця і викликам світу; страх митця перед хаосом божевілля) накладаються не лише важливі світоглядні нюанси, зумовлені світоглядом доби декадансу (тотальність сумнівів, безнадійність зневіри, крайнощі імморалізму, погляд на обдарованість як своєрідну хворобу), але й досвід інших художніх традицій (реалістична увага до кожної особистості й суспільного середовища, натуралістична відвертість, символізація на всіх рівнях

образності тощо). Так намічається синтез і оновлення традицій, характерні для раннього модернізму.

На думку Л. Скупейка, «модерність» у розумінні Лесі Українки – це «нова світоглядна установка, формування якої письменниця пов'язувала не з “метафізичним натуралізмом, або декадентизмом, або модернізмом”, а саме з неоромантизмом чи, у її власному формулюванні, “новоромантизмом”», а в основу цього світогляду було покладено «нову концепцію людини як суверенної особистості», уявлення про «свободу духу», «суверенність як (насамперед внутрішню, духовну свободу)» [100, с. 79], що ніяк не суперечить «суспільним взаєминам» й ідеалам «істинного демократизму» [100, с. 82].

Сам факт проблематизації літературно-художньої творчості зверненням до міфологічного образу Кассандри є характерним і показовим для періодів переходу до нових етапів еволюції художніх форм. Відомо, що Гомер нічого не говорить про пророчий дар однієї з найкрасивіших дочок Пріама. Він лише зауважує, що вона першою побачила, як нещасний батько повертається до Трої з тілом загиблого Гектора:

697] Вбитого ж мули везли. Та тільки ніхто не побачив
698] їх ні з мужів, ні з жінок, підперезаних пишно, раніше
699] Аніж Кассандра, на золоту Афродіту подібна.
700] Вздрила вона із твердині пергамської любого батька
701] На колісниці й міського при ньому окличника з Трої.
702] Мулів побачила далі і Гектора тіло на марах.
703] Заголосила вона і на весь Іліон заволала:
704] «Швидше, троянські мужі і троянки, на Гектора
гляньте!
705] З радістю ви зустрічали, коли він живий повертався
706] З битви, — він завжди був радістю міста й цілого
народу!»

707] Мовила так. І ніхто із жінок і мужів тоді в місті
708] Не залишився, велика людей огорнула скорбота [42].

Зрозуміло, що для Гомера як рапсода пізньої архаїки літературно-художня творчість не була проблемою – оповідь як спосіб осмислення буття органічно вбудовувалась у це буття, подібно до того, як епічний співець був органічно споріднений із народним колективом, з погляду і з урахуванням реакції й оцінок якого розгортав свою оповідь. До того ж, Гомер розповідав про добре відоме, спільне для всіх минуле, що ідеалізувалося, формуючи орієнтири для цілої спільноти і впливаючи у такий спосіб на її сьогодення і майбутнє. Гомерівська подробиця щодо випередження інших у ході сприйняття – бачення – перетворилася на своєрідну метафору у розумінні численних послідовників автора «Іліади» та «Одіссеї». Така метафоризація, породжуючи міф про пророчицю Кассандру, реалізувалася в контексті поступового становлення індивідуально-авторської творчості, розвитку – на основі художнього досвіду героїчного епосу – лірики і, головним чином, драми, починаючи відповідно з VII і VI століть до н.е. Аналізуючи інтерпретацію образу Касандри у античній літературі, О. Білецький зауважує: «Епічним поетам образ Кассандри, прекрасної незаміжньої дочки Пріамової, так само, як і образ Кассандри – віщої діви, очевидно, не давав придатного матеріалу: і все, що ми про неї знаємо з античних часів, ми завдячуємо, головню, трагікам і пізнішим компіляторам давніх переказів» [22].

У драматичній поемі Лесі Українки, звісно, особливого значення набувають ліричне і драматичне начала. Епічна дистанція стосовно історичних подій скасовується разом з «епічним спокоєм». Події розгортаються «сьогодні»,

провокуючи бурхливі переживання й гострі зіткнення між людьми, які по-різному сприймають і осмислюють те, що відбувається прямо тут і зараз, безпосередньо загрожуючи загибеллю. Катастрофа Трої у творі Лесі Українки постає у особистісній перспективі, що не лише корелює із «новоромантичною» увагою до «суверенної особистості», але й відповідає прогресу індивідуальності як засадничому чиннику культурних процесів у Стародавній Греції. Він, на думку Б. Шалагінова, завжди був ризикований, оскільки людина, відокремлюючись від загалу, починала діяти відповідно до власних уявлень, за власним вибором, відкриваючи шлях у негарантоване майбутнє, породжуючи конфлікти і започатковуючи сумнівно-небезпечні дії.

За логікою авторки, Кассандра виключена із людської маси своєю здатністю бачити майбутнє. Відповідно до античних міфів, Прометей, крім інших культурно-цивілізаційних дарів, дав людям можливість не знати свого майбутнього, але активно формувати його свідомими діями, орієнтуватись у світі, змінювати його. Перелік Прометеевих дарів, що його знаходимо у трагедії Есхіла «Прометей закутий», містить і вміння провіщати майбутнє, гадаючи у той чи інший спосіб – за нутрощами жертвних тварин чи польотом птахів. Звернімо увагу, що віщування не є безпосереднім: його опосередковує спостереження за тими чи іншими явищами або процесами, мисленнєві процедури магічної аналогії, що були першими кроками в осмисленні первісною свідомістю навколишнього світу, давали перші орієнтири стосовно руху часу, виводили за межі природної циклічності на терени історії з її якісними змінами, цивілізаційним поступом і прогресом.

Образ Прометея як своєрідний ідеал, на який орієнтується головна героїня, відіграє важливу роль у творі. Самотній титанічний бунтар наважується діяти всупереч волі богів, відкриваючи іншу перспективу існування людства, ніж та, що визначена олімпійцями, започатковуючи історичне буття людей. У першій сцені твору Кассандра протиставляє Прометею Епістемея, називаючи Гелену його дочкою:

Епіметей не знав нічого. Завжди
у нього думка доганяла вчинок.
Він взяв собі за жінку ту Пандору,
що смерть і горе людям дарувала,
і був щасливий з нею, і довіку
ніхто його нещасним не назвав [104, с. 16].

За однією з міфологічних версій, Кассандра відмовила самому Аполлону у коханні, обманула його надії, за що й покарана нерозумінням загалу, зневажливим ставленням до її пророчих слів. Це особистість, яка приймає наслідки власного бунтівного вибору, отже, бере на себе відповідальність за свою долю, – яскрава людська особистість, цікавість до якої протягом століть не зникає у європейській культурі. Вже у трагедії Есхіла «Прометей закутий» [53] образ бунтаря Прометея відтінявся трагічним жіночим образом Іо, яка відмовила у коханні Зевсу, за що отримала кару божевіллям. На відміну від Іо, Кассандра опікується не власною долею і помстою за своє нещастя, а майбутнім Трої. Втім, на відміну від Прометея, вона не спроможна впливати на те, що відбувається із людьми. Це тим більше трагічно для неї, що вона усвідомлює важливість різниці між рухом вперед і назад, цивілізаційним поступом-творенням і регресом-руйнуванням, механізми якого вже активно працюють

через хибні вибори й контр-продуктивні дії людей та їх груп. Вона не належить життю, відкидає для себе можливість шлюбу з коханим чоловіком, але можливість перебування поза подіями для неї недоступна. Кассандра повністю занурена у ситуацію, що стрімко розгортається у бік катастрофи: вона частина царської родини – донька і сестра, мешканка Трої, бажана нагорода для оборонців міста, зокрема, лідійського царя Ономая, дорогоцінна здобич для завойовників тощо.

Міфічний образ Кассандри формується на зламі епох. Йдеться не тільки про рух від архаїчного періоду до класичного: пророчиці не вистачає поетичної техніки, що давала б можливість естетично впливати на слухачів, поетичної майстерності, якій навчали і навчались, починаючи з VII століття до н.е., коли виокремилась і почала інтенсивно розвиватись лірика. У цьому стосунку кохання Аполлона і бунт проти нього теж можуть бути сприйняті як метафора, адже творити мистецтво без допомоги покровителя Мистецтв неможливо. Втім, книга, яку пише Кассандра – «Сивілінська», пророча. Для неї писання – справжня розмова «з яснокудрим богом», живий релігійний культ, а не творення художніх форм. Культурний зсув, що відбивався у різних пізніх версіях міфу про Кассандру, стосувався також руху від класичного періоду до елліністичного – з руйнацію попередніх спільнот і традицій, формуванням великих держав, у які входять переможці й переможені, представники різних етнічних груп, носії різних культурних традицій, появою приватного життя, новим рівнем індивідуального й особистісного розвитку. Кассандра – розвинута особистість, яка, відкидаючи нав'язувані попередніми традиціями ролі, намагається виконувати у Троянській спільноті функцію, якої ця спільнота ще не знає, – поета-

пророка, слово якого має впливати на людей, змінюючи логіку їх поведінки, запобігаючи негативному перебігу подій, визначаючи позитивний характер історії.

Закономірно, що образ Кассандри набув особливого значення у європейському мистецтві у добу передромантизму і романтизму, став центральним у творах багатьох німецьких авторів у період становлення романтичної естетики. Зокрема, він з'являється у однойменній баладі Ф. Шіллера, що її, як вважає О. Білецький, мала обов'язково знати Леся Українка [22]. На новому етапі розвитку, коли мистецтво переосмислювалося в контексті погляду на людину як мікрокосм, зіставний із макрокосмом Всесвіту, а мистецький спосіб існування вважався єдино гідним особистості, надзвичайно високо оцінювалась художня творчість. Образ Кассандри дозволяв акцентувати суттєві новації, що стосувалися і загального буття, і поетичного способу існування. Він проявляв діалектику традиції і новаторства, особистісного і загального, умовно-мистецького й онтологічного у культурному спів-бутті людей, яке повсякчас змінюється. У контексті становлення і розвитку романтичного мистецтва індивідуально-авторський тип творчості осмислювався митцями у зв'язку із можливостями, що їх не вистачає Кассандрі: усвідомленою умовністю образотворення, підпорядкованого артикуляції актуальних смислів; часовою і просторовою дистанційованістю стосовно адресатів художнього висловлювання, не готових побачити геніального митця-пророка у тому, хто поряд з ними; відповідальним редагуванням створюваного тексту, пильністю щодо його можливого естетичного впливу на внутрішній стан і дії людей.

Суспільство, починаючи з відомих нам давньогрецьких традицій, формувало культурні інституції, покликані втілювати розумну регуляцію мистецько-суспільної взаємодії: зв'язок із релігійними культами; змагання між поетами й відзнака переможців, зокрема, і під час організації «трагічних агонів»; залучення загалу до естетичних подій у тих чи інших безпосередніх або символічних (наприклад, обов'язкова наявність хору в античній трагедії і комедії, їх агональність [103]) формах. На думку Р. Вагнера, мистецтво було справжнім і дійсно відповідало потребам духовного розвитку народу тільки у Стародавній Греції. Перетворившись на засіб релігійного впливу у добу Середньовіччя або предмет купівлі та продажу за Нового часу, воно втратило необхідну кореляцію із духовним буттям народної спільноти [29]. В творчості Лесі Українки витворюється «белетристична утопія» «нового, сильного, великого, загальнонародного мистецтва, утопія, близька Рихарду Вагнеру» [105, с. 384]. Мрія письменниці про пророче мистецтво, що веде народ у омріяне ним майбутнє, спрямовує свідомі зусилля людей у річище роботи й боротьби за нього відповідно до народних запитів й ідеалів тому і втілюється в міфологічний образ Кассандри, що ґрунтується на інтенції повернення до першоджерел, очищення від нашарувань, пов'язаних із негативним досвідом буржуазного суспільства. Романтичне бачення мистецтва як вільного, бунтарського стосовно бездуховних законів суспільного існування, його прагматично-інерційної спрямованості виявляється затребуваним у ситуації становлення європейського модернізму.

Важливо, що одним із головних антагоністів героїні поряд з Геленою виступає Гелен – брат-близнюк Кассандри, віщун, пророцтва якого схвально приймаються

загалом, на відміну від завжди небажаних слів сестри. Діалог Кассандри і Гелена про «правду і неправду» – центральний агон «трагедії Правди», що відбиває притаманний антитетичному мисленню Лесі Українки «подвійний шлях пізнання ейдосу – діалектики й інтуїції, напругу між неможливістю виразити словами кінцеву істину й живим утіленням істини в житті» [103, с. 272]. Гелен переконаний, що не має собі рівного «з-поміж усіх владарів і героїв», називаючи лише Кассандру рівною собі чи навіть вищою, що визначає необхідність боротись «до загину» [104, с. 64]. Протистояння Кассандри і Гелена актуалізує опозиції «правда – брехня» і «перемога – поразка», що в художньому контексті твору зачіпає всіх представників троянської спільноти.

Брат і сестра в центрі зображуваного – це, на перший погляд, суто романтичний спосіб побудови образної системи, адже один віддзеркалює іншого. Подібні персонажні конфігурації віднаходимо у творах великих представників літератури романтизму – Дж. Г. Байрона, Р. де Шатообріана, Е. А. По. Брат і сестра, які є близнюками й до того ж наділені однією функцією віщування майбутнього, – двійники один щодо одного, у даному випадку наділені функцією позначати протилежності. Для романтичної свідомості не існує іншого, а брат і сестра у подібній ситуації сприймаються як різні втілення однієї особистості. Втім, братів і сестер у Кассандри багато, що розмиває впізнавану романтичну схему, створюючи передумови для складних розрізень і диференціацій. Леся Українка вдається до тонкого нюансування у зіставленні персонажів, кожен з них «набуває “суверенного” значення та, отже, за всієї залежності в

суспільному сенсі, позбувається тавра “другорядності”» [100, с. 80].

За логікою авторки, Гелен, формально оволодівши традицією віщування, перетворився на брехуна-маніпулятора. Він говорить людям, маючи на увазі передусім власну вигоду, те, що вони хочуть почути, виправдовуючи себе піклуванням про загальне благо. Підбиваючи Кассандру вдатися до маніпуляцій, аби водночас уникнути шлюбу з Ономаєм і невдоволення троянців, Гелен викриває себе. Авторка маркує неправдивого віщуна як негативного персонажа, протилежність головній героїні, домінантою характеру якої є чесність й безкорисливість, відповідальність у ставленні до кожного троянця і троянської громади в цілому. Заувага Кассандри, що Гелен здатен «і переможців перемогти» власними віщуваннями – не похвала, а закид щодо пристосуванства, демагогії, навіть зради. За однією з версій міфу про Троянську війну, Гелен був причетний до зловмисної вигадки з конем, тобто винний у загибелі своєї вітчизни; саме він, внаслідок довгого очікування й низки компромісів, отримав врешті-решт можливість одружитися с Андромахою, дружиною свого героїчного брата, вбитого на очах усієї Трої мстивим Ахіллом.

Персонажна опозиція Кассандра – Гелен має суттєві гендерні аспекти, актуальні для Лесі Українки. Всі персонажі у той чи інший спосіб постійно підкреслюють, що Кассандра не поводить себе так, як належить жінці, виходить за межі традиційних жіночих ролей, що вона має повернутися до гінекею – жіночої половини оселі – й займатися відповідними їй статі справами. Творчість Лесі Українки розгорталась якраз в той час, коли положення жінки у суспільстві кардинально змінювалось – жінки починали отримувати права, раніше недоступні для них,

відігравати важливу роль практично у всіх сферах діяльності, зокрема, у мистецтві, де блискуче проявила себе ціла плеяда талановитих мисткинь, неначе передбачених і викликаних до життя творами Г. Ібсена, А. Чехова, Б. Шоу. Драматична поема «Кассандра», звісно, має розглядатися в контексті художнього досвіду «нової драми» у європейській драматургії, де голосно зазвучала тема жінки, яка усвідомлює себе в якості самостійної й активної особистості.

Втім, Кассандра не претендує на чоловічі ролі. На її думку, чоловіки не справляються зі своїми функціями: коли треба бути пильними, засинають; коли потрібно залишатись мужніми, відчують страх; у ситуації, що вимагає відповідальності, піддаються неконтрольованим пристрастям; не змагаються і не розмовляють з богами, а стають рабами для них, хоча іноді й лукавими. Авторка підкреслює, що жінка не може впоратися із чоловічими завданнями – Кассандра не спроможна забезпечити прикриття розвіднику, вбити шпигуна-диверсанта, самотужки вартувати вночі, захистити від розорення храм й ціле місто, тобто власними зусиллями «інакше спрямувати фатальний хід подій» [22]. Та вона й не повинна цього робити. Навіть надто емоційна реакція на споглядання страшних образів майбутнього цілком зрозуміла, адже чутливість і емпатія – яскраві ознаки жіночого погляду на світ, як і прагнення відвернути небажані прийдешні негаразди від тих, кого прагнеш захистити. Місія героїні полягає в тому, щоб використати відкриту їй візію майбутнього для постановки відповідних завдань, прийняття правильних рішень, адекватної організації спільних дій. Все це вимагає передусім якісного розуміння у діалогічній взаємодії з іншими, на що всі

виявляються неспроможними, оскільки не здатні подолати інерційність власного мислення, визнати його слабкість, якісно перебудувати відповідно до актуальних викликів. Суттєві кроки у цьому керунку робить тільки Кассандра, уважно прислухаючись до висловлювань усіх своїх співрозмовників, особливо тих, з якими не може погодитись.

Мотив бачення майбутнього набуває додаткових смислових конотацій. Йдеться про випередження свого часу, характерне для людини мистецтва, націленої на пошук і вираження правди, якої, за думкою Е. А. По, потребують всі. Касандра переживає «трагедію далекозорого мислителя, трагедію несхибного змагання до правди» [22]. Тут також є підстави вбачати певні романтичні аспекти, пов'язані із гострими протиріччями між митцем і людським загалом, що через несправжність існування, прагнення «скіти у палатах» постійно відстає від потреб сьогодення, запізнюється із здійсненням необхідного. Але якщо у класичних романтичних творах митці ігнорували суспільство, спираючись на ту внутрішню свободу, яку забезпечувала славнозвісна романтична іронія, героїня Лесі Українки постійно звертається до людей, намагаючись достукатися і до кожного окремо, і до всієї спільноти в цілому. Кассандра, викликаючи на себе негативну реакцію спільноти, неначе здійснює її перевірку. З її погляду, не праві не лише троянці, які, спровокувавши війну, не змогли захистити Трою, але й ахейці, основним мотивом яких була помста і нажива. Неправильність, непотрібність війни як головної події, навколо якої організоване життя всіх, приречене обернутися тотальною загибеллю, для Кассандри стає очевидною, зокрема, і з огляду на долю Іфігенії. Дочка ахейського царя-ватажка Агамемнона Іфігенія, яка

добровільно погодилася на смерть заради успішності походу ахейського війська, згадується Кассандрою як невинуватена жертва і на початку, і в епілозі п'єси. Можна зауважити, що Іфігенія – це позитивний двійник Кассандри, яка теж добровільно принесла жіночу долю у жертву пророчому служінню своєму народові. Художня думка Лесі Українки розвивається від романтичного мотиву смерті прекрасної жінки (Іфігенія) до його парадоксальної трансформації в контексті становлення модерністського дискурсу: жінка, яка прозріває смерть і, намагаючись її відвернути, досягає цілі у трансцендентному вимірі, на шляху особистісного висловлювання, що стає позбавленим внутрішньої межі буттям. Смерть, яка для романтичної свідомості була знаком такої інтенсивності буття героя, що перебільшує можливості життя, виводить за його межі, в контексті творів Лесі Українки стає «кінцевим словом», «словом-яке-звільняє», металітературно виявляючи «передусім екзистенціально-герменевтичну проблематику словесної творчості» [45, с. 395].

Самопожертва Іфігенії у сприйнятті Кассандри виявляється марною, як і її власне жертвне служіння, а випередження стосовно теперішнього і полонених ним інших відносим. У момент загибелі Трої віщунка сміється. Цей страхотливий сміх можна тлумачити порізному. Кассандра сміється над недовірливими співвітчизниками, які нехтували її пророчими словами, або над безрезультатністю докладених зусиль, що не призвели до порятунку Трої, або над злою волею богів, які допомогли троянцям будувати місто, але не дозволили відстояти його у війні з ахейцями, або над власною загибеллю, що визначається саме у цю мить. У будь-якому

випадку, сміх Кассандри несе на собі богоборницький відбиток, що в контексті літератури модернізму сприймається як узгоджений із зламом релігійної свідомості, що його переживає європейська культура. Надаючи побутовим знаряддям прядіння і ткання символічного значення, Кассандра не лише змагається із богами і розмовляє з ними. Вона порівнює себе із Мойрами, яким, відповідно до ранніх уявлень, були підвладні самі боги-олімпійці, лише пізніше отримавши статус «мойрагетів» (йдеться про Зевса і Аполлона). Втім, злам релігійної свідомості й конструювання певної версії «богорівності» вбирає у себе не лише розрив вертикальних зв'язків із богами (Богом), але й знищення горизонтальних зв'язків з іншими людьми. Важливо, що справжнього діалогу з іншими у Кассандри не відбувається, адже не тільки її не чують, відмовляючись вірити у правдивість її пророчих візій, але й вона залишається відстороненою стосовно особистісної правди кожного, з ким розмовляє.

За точним судженням Т. Гундорової, «Леся Українка використовує античну трагедію, щоби показати розрив, який складається в новому світі між словами та смислами» [45, с. 381]. Повертаючись до дохристиянської античності, Леся Українка, наділена живою релігійною свідомістю й великою цікавістю до ранньохристиянських уявлень та метафізичних питань, акцентує відсутність будь-якої надії на порятунок, що вказує на необхідність присутніх змін на рівні індивідуального й загального самоусвідомлення й буття. «Новоромантична теорія» письменниці «переймається ідеалізаційною і навіть трансцендентною місією слова і підставляє на місце традиційної християнської ідеї Спасіння комунікативну словесну утопію» [45, с. 420]. На думку авторів літературознавчого

проекту «Кассандра інтермедіальна», центральна героїня драматичної поеми «є інтеріоризацією Трої, як і Троя є екстеоризацією Кассандри»; пророчиця виступає Першоллюдиною стосовно Трої, що стає для неї Першосвітом: «І поки Кассандра здійснює вертикальний рух (який своєю чергою є невід'ємною прикметою мітологічного простору), або сходження душі як пророчиця, на відміну від героїв з їхнім горизонтальним рухом, що супроводжується інтеріоризацією або вбиранням простору, і поки Троя розсипається в ентропії горизонтального есхатологічного міту, Кассандра втягує, чи овнутрішнює Трою і підносить-рятує її ідею» [63, с. 49].

Для Кассандри ідея Трої – індивідуальний міф, у якому немає місця будь-кому іншому, оскільки інші не отримують допуск у світ справжнього буття-розуміння, відкритий для неї. Сміх Кассандри звучить так страхітливо, тому що для неї троянці загинули задовго до того, як подія катастрофи реально сталася. Вона, жахаючись, розмовляла з живими, неначе з мертвими, та й життя за межами Трої для неї не є можливим, адже залишатись по-справжньому живим можна тільки за мурами рідного міста, поки вони перебувають закритими стосовно зовнішнього світу, що сприймається як простір смерті. Можна здогадатись, що щось подібне переживала Леся Українка стосовно власної батьківщини, справжнє буття якої було локалізоване для неї у минулому, що може не мати продовження, і в прийдешньому, що ризикує на наступити, у закритому просторі внутрішнього творчого буття, а не у реальному світі з його географічними та історичними ознаками. Для романтичної свідомості національна ідея має велике значення, але трагедія полягає у тому, що її ні з ким неможливо розділити вповні.

У ліричний спосіб ототожнюючи себе із ліричною героїнею поетеси, ми перебираємо на себе цю героїчну й трагічну самотність: ніхто не любить Україну, не розуміє її так, як «Я»; у «моєму» сприйнятті не існує нічого, крім України.

Романтизм вперше висунув великих національних поетів у різних європейських країнах, але поціновані в якості особистісного втілення національного генія ці митці в переважній більшості були вже після смерті, як правило, трагічно передчасної. Художній досвід модернізму, надбудовуючись над попередніми мистецькими напрацюваннями, відкривав нові можливості, що вповні проявляють свій потенціал сьогодні, у актуальній рецепції й інтерпретації. В контексті сказаного вище колективна монографія «Кассандра інтермедіум», яка стала подією в культурному житті України 2024 року, набуває особливого значення. Драматична поема Лесі Українки, відповідно до особливостей організації її експериментальної художньої форми й закладених у неї авторських інтенцій, у цьому дослідницькому проєкті прочитується колективно, набуваючи статус міжособистісного медіуму, колективно пізнається і презентується, розглядається на перетині різноманітних кордонів – стилістичних, мистецьких, епохальних, національно-культурних, епістемологічних. Тобто проєкт реалізує буття твору, як це було омріяно Лесею Українкою, всупереч ідеї внутрішньо- і зовнішньо-просторової герметичності, пов'язаної із трагічним міфом про віщування Кассандри й загибель Трої. У такий спосіб «Кассандра» реалізує свою місію, перетворюючись на відкритий простір діалогічної взаємодії, формуючи доброякісну, об'єднану сутнісними буттєвими смислами й відповідальним ставленням до минулого, теперішнього й

майбутнього спільноту особистостей, без становлення якої позитивний вектор розгортання історії не уявляється можливим.

Якщо спробувати уявити собі відстань, що її має здолати людина загалу, аби обійняти позицію «автор», дистанція вочевидь розпадеться на низку етапів, кожен з яких вимагає посутньої внутрішньої трансформації від конкретного суб'єкта. Так, потенційний читач має стати реальним, подолавши інерцію не-читання, що з часом охоплює все більше людей, залучитись до традиції читання літературних творів. Реальному читачу потрібно перетворитися на читача ідеального («зразкового»), запрограмованого художнім текстом, іманентного щодо нього. Це може відбутися, якщо читач засвоїть той урок унікальної художньої мови, що, за словами Ю. Лотмана, містить кожний по-справжньому оригінальний літературний твір. Тільки з позиції іманентного читача можна відкрити іманентного автора, уявити собі масштаби виконаної ним творчої роботи, досягнути горизонти його своєрідного бачення взаємодії людини і світу.

Формування творчої особистості реального автора – процес і результат творення літературного твору – наслідок надзвичайно посутніх особистісних зрушень на всіх рівнях екзистенції. Є цікаві й навіть задокументовані приклади того, як конкретні люди долали ці етапи, кардинально змінюючи своє життя і залишаючи помітний слід у культурі. Можна згадати, скажімо, діалог між Й. П. Еккерманом та В. І. Гете, зафіксований у листах та розмовах між ними, творах читача, якому допоміг стати творцем діалог з геніальним автором.

Означена проблема набуває особливого звучання у літературі ХХ століття на тлі соціально-історичних потрясінь доби, зокрема, в контексті мета-літературної рефлексії, характерної для цього часу. Яскравий приклад – образ Івана Бездомного в романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита» (1928–1940). У першій главі це відомий поет, чий вірші друкуються у газетах, автор замовленої редакцією офіційного видання поеми про Ісуса Христа. Іван вважає себе автором, хоча не відбувся як читач. Але і зустріч зі справжнім автором-майстром, що вимагає від персонажа болючих особистісних змін, перегляду основ власного внутрішнього буття, не стає запорукою перетворення читача на автора. Тим більше, що в умовах відсутності тексту написаного майстром роману, елементарне читання твору, що міг би стати орієнтиром в процесі становлення читача як автора, не відбувається. Так Булгаков підкреслює значущість свободи творчості і співтворчості для нормальної пролонгації в майбутнє засадничих для культури традицій. Руйнація такої свободи в умовах наростання державного тоталітаризму блокує природний розвиток культури і запускає механізми катастроф, масштаб яких катастрофічно ж збільшується.

Яскравою ілюстрацією щодо металітературного дослідження проблеми «автор і читач» може слугувати образ лікаря Ричарда Симпсона з Ноттінгемширу у п'єсі Г. Горіна «Дім, який збудував Свіфт» (1986). Драматична дія твору підпорядкована не лише завданню створити впізнаваний і водночас несподіваний образ славетного автора-сатирика доби Просвітництва, розкрити його з погляду сучасного автора, теж не позбавленого сатиричних інтенцій. Поряд з образом «декана Свіфта» поставлений рівнозначний йому персонаж, який має,

відповідно до металітературного задуму драматурга, докладаючи надмірних особистісних зусиль, усвідомити себе спочатку читачем, потім героєм, нарешті у фіналі – автором творів Свіфта. Одна з центральних сюжетних ліній п'єси, отже, – перетворення пересічної людини, байдужої, як і людський загаль в цілому, до художньої літератури, на свідомого продовжувача традиції літературно-художньої творчості, готового за власним вибором перейняти цю традицію з рук великого майстра після його смерті. Метаморфоза, що відбувається з Симпсоном, тим більш значуща, що лікар ніколи не читав творів свого пацієнта, навіть не збирався цього робити. Оточенню Свіфта доводиться довго вмовляти нового лікаря взятися за читання «Мандрів Гуллівера», починаючи хоча б з адаптованої для дітей версії книги. І лише у кульмінаційний момент розгортання драматичної дії декан Свіфт перериває своє мовчання, щоб вступити у діалог з читачем, врешті-решт готовим зрозуміти автора. Мовчання, що від початку п'єси характеризує її головного героя, переносить акцент з побутового вивловлювання, що здійснюється людиною у її біографічних обставинах і може тлумачитися іншими як завгодно, зазвичай, викривлено, на висловлювання художнє, що розгортається завжди неначе перед обличчям смерті – з усією можливою для конкретної людини відповідальністю за те, що промовляється, зі створенням такого контексту, що уможливило адекватність розуміння.

Показове для металітературної рефлексії художньої практики ХХ століття перетворення імпліцитних автора та читача літературного твору на експліцитних, персонажно та сюжетно оприявнених, сприймається як суголосьне настановам школи рецептивної естетики. Згідно з

концепцією представників цієї школи, у творі може бути виокремлений художній полюс, що окреслює обрії читацької діяльності, програмує та провокує її особливостями організації самого художнього тексту, і полюс естетичний, що зумовлює реалізацію цієї діяльності конкретним реципієнтом у конкретних обставинах читання [61]. Отже, школою рецептивної естетики на основі феноменологічної філософії літератури Р. Інгардена [62] було розроблене методологічне підґрунтя для наукового пізнання особливостей сприйняття реципієнтом художнього тексту, входження у процес конкретизації літературного твору як інтенціонального об'єкту. Та щоб забезпечити взаємонаближення горизонту текста та горизонту інтерпретатора, про неможливість повного збігу яких писав Р. Г. Яусс, автору та реципієнту тексту потрібно спиратися на певні художньо-літературні та пов'язані з ними традиції – читацькі, письменницькі, перекладацькі, літературно-критичні, теоретико-літературні, філософські, мистецько-естетичні тощо, а також враховувати загальнокультурний контекст їх функціонування, що не передбачається школою рецептивної естетики.

Визнаючи питання про численні фактори, що мають вплив на літературно-художню творчість, відкритим, а самі процеси авторського творення та читацького відтворення такими, що не піддаються однозначній алгоритмізації, літературознавство певною мірою провокує металітературну рефлексію сучасної літератури, спрямовану на художнє дослідження взаємин автора і читача, їх ставлення до літературного твору й письменницької творчості, роль книги у епоху стрімкого розвитку інформаційних технологій, значення художньої

літератури для визначення шляхів історії й розгортання духовного буття окремої людини і людства в цілому.

Для письменників-постмодерністів окреслені металітературні проблеми є і актуальними, і характерними. Вони по-різному художньо тлумачаться авторами літератури постмодернізму протягом значного відрізка часу, починаючи від новел Х. Л. Борхеса й різножанрових творів В. Набокова, набувають особливого звучання у романах І. Кальвіно («Якщо подорожній одної зимової ночі», 1979), М. Павича («Унікальний роман», 2006) та інших численних творах. У цьому стосунку є певна суперечність між металітературним та метакритичним дискурсами. В контексті першого автор як суб'єкт привертає посилену увагу, тоді як постструктуралістська філософсько-естетична думка, форматуючи метакритичний дискурс, намагається нівелювати суб'єкта, заперечити його. Оголошена постструктуралізмом «смерть автора» позбавляє традицію літературно-художньої творчості особистісного начала, залишаючи «Текст» як певний об'єкт, «письмо» як певний процес без особистісної присутності конкретної людини.

У п'єсі Г. Горіна, про яку йшлося вище, смерть автора названа «останньою і остаточною». Якщо екстраполювати таке визначення на автора як суб'єкта мистецької літературної традиції в цілому, виникають сумніви щодо омріяного сучасним літературознавством «народження читача», адже воно неможливе без зустрічі з автором – особистісної діалогічної взаємодії з суб'єктом творчої літературно-художньої діяльності. «Смерть автора» в такому випадку виявляється невинуватою жертвою, надто великою ціною за акцентацию «ролі читача». Якщо особлива позиція автора, його функція тексто-

породження заперечені, автору залишається тільки перетворитися на читача або героя (персонажа) літературного твору, що ми і спостерігаємо: авторське прочитання (інтерпретація) твору має не більшу легітимність, ніж усі інші прочитання; автор стає об'єктом «персонажного мислення» (поняття М. Епштейна) читача. При цьому форма репрезентації читачької інтерпретації літературного твору або контексту, у якому розгортається «персонажне мислення», не сягає рівня художності, не веде до створення нового літературного твору, для чого, власне, потрібен автор.

«Постпостструктуралістське» літературознавство заговорило про необхідність «воскресіння автора», усвідомило потребу відкриття нових аспектів та загальної зміни ракурсу й масштабу бачення цієї «ролі». Саме автор, рухаючись від різноманітних біографічних залежностей до позиції «перебування поза» й зумовленої нею свободи, опиняється на перехресті дійсної та художньої реальності, відкриває разом з буттєво-онтологічною площиною екзистенції перспективу переходу від дійсного до належного не лише в особистісному, але й загальнолюдському вимірі. Р. Барт пропонував писати з великої літери слово «Текст», щоб закріпити за цим поняттям усвідомлену постструктуралізмом діахронічну глибину явища, позбавлений будь-яких часових обмежень зв'язок кожного конкретного тексту з усіма іншими текстами. Подібне «звеличення» тексту і дозволяло перекреслити позицію автора, неначе збільшення ваги одного поняття з необхідністю передбачає зменшення ваги іншого. Натомість нове бачення природи художнього тексту, усвідомлення доступної для нього безмежності не лише означуваного, але й означника, мало б відкрити і

новий масштаб бачення позиції автора. Як і «Текст», це поняття варто писати з великої літери.

Автор – це творець конкретного художнього тексту, що започатковує відкрите до минулого і майбутнього буття літературного твору – сукупну діалогічну взаємодію творчої особистості з іншими творчими особистостями. Маються на увазі автори-попередники, чиї твори виявляються важливими в процесі авторського творення та читачького відтворення певного літературного твору, а також усі читачі, для котрих читання твору стало особистісно значущою подією. Концептуалізована у окресленій перспективі роль Автора розширюється. Автор усвідомлюється як ініціатор створення актуального формату культурного простору, відповідальний учасник визначення напрямів та обривів його подальшої розбудови. У Авторі літературного твору маємо побачити інтегратора людської спільноти, яка починає усвідомлювати себе у загальнолюдському масштабі. Його творча особистість починає функціонувати як знак, за яким вбачається гарантія людяності історичного поступу, його доброякісного характеру. Особистість Автора, діалогічно розгорнута до всіх людей, які потенційно можуть стати читачами літературного твору, – своєрідний маркер «нормальності» людського світу – переваги сил творення над силами руйнування, домінування процесів розвитку та гармонізації над процесами регресу та самозаперечення. Поки людська спільнота читає Гомера, В. Шекспіра, Й. В. Гете, Ф. Достоєвського, М. Пруста, Г. Гарсія Маркеса, розділяючи емоції з авторами й відкриваючи важливі для авторів смисли, можна не сумніватися у доброякісному характері об'єднання людей у цю спільноту, мати надії щодо її майбутнього.

Окреслене розуміння значення позиції «Автор» близьке до художнього потрактування образів великих авторів минулого у романі Г. Гессе «Степовий вовк» (1927). Письменнику вдається поєднати перевірене часом, класичне бачення буттєвих цінностей та смислів з сучасним розумінням природи людини, запропонованим фрейдизмом та глибинною психологією К. Г. Юнга. Усміхнені обличчя авторів класичних творів попередніх епох несуть порятунок захопленому руйнівними інстинктами герою, що ледве не потонув у суміжних безоднях індивідуального та колективного несвідомого. Вони відкривають для нього можливість контролю над самозапереченням та саморуйнуванням, надію на віднайдення втраченої цілісності особистості, відродження та набуття гармонії.

На гармонізуючі можливості феномену авторства натякає така формальна особливість п'єси Г. Горіна «Дім, який збудував Свіфт», про яку йшлося вище, як п'ятистопний ямб, що застосовується на початку та у фіналі твору. Метрична організація художньої мови, характерне для розгортання поетичного мовлення у трагедіях В. Шекспіра та О. Пушкіна, – не лише ознака уважного ставлення автора до попередніх традицій в плані генези та історії драми, але й запорука перемоги над скадним матеріалом, досягнення художньої гармонії.

«Воскресіння Автора» у теоретико-літературному плані має на меті відновлення необхідності відчитувати літературний твір з погляду смислового центру, актуального для автора. Або, принаймні, враховувати акумульовані у його просторі авторські інтенції. Легітимність такого відчитання була поставлена під сумнів постструктуралістським літературознавством, зокрема, Ж. Дерріда, котрий вбачав у наявності смислової

домінанти небезпеку диктату, ознаки дискурсу влади, що намагається підпорядкувати собі читача. Стверджуючи безмежну свободу читача у визначенні векторів інтерпретації тексту, Дерріда спростовував традиційні смисли, вдавався до деконструктивістської смислової перверзії – тобто віддавав перевагу грі, що не накладає на суб'єкта творчості/співтворчості жодних зобов'язань, не вимагає відповідальності у жодному випадку.

Смисловий центр класичного літературного твору, затребуваного не одним поколінням читачів, корелює із істинними цінностями, за якими стоять загальнолюдські смисли, що пройшли випробовування часом, не втратили актуальності з рухом історії. У заданій класичними літературними традиціями перспективі кожний сучасний літературний твір опиняється під сумнівом: наскільки він співвідносний з означеними традиціями? якою мірою, власне, він відбувся як літературний твір? Звісно, постструктуралістське літературознавство таких сумнівів не передбачало, з ігровою легкістю перекреслюючи кордони між високою та масовою, художньою та науковою літературою. Для нього літературний твір як феномен, що має певні атрибутивні характеристики, не уявляв цінності, як і мистецтво в цілому. Якщо ознаки художнього твору і мистецтва можна змінити кардинальним чином, вивести їх взагалі за межі аксіології, то у мистецькій сфері все виявляється можливим, крім будь-якої ієрархії, несумісної з тоталізацією гри.

Повернення до Автора і відновлення легітимності смислового центру в процесі розуміння твору є особливо значущим в ситуації «конфлікту інтерпретацій», окресленого П. Рікером [96]. Постструктуралістська децентрація та похідний від неї релятивізм деконструкції

надають право на існування будь-якій інтерпретації, навіть такій, яку автор міг би назвати химерною або абсурдною. Довільна або надмірна інтерпретація («надінтерпретація» – поняття У. Еко), жодним чином не узгоджена з особливостями конкретного літературного твору, своєрідністю організації його художнього тексту, в цій системі естетично-філософських координат нічим не поступається авторській або визнаній автором чи літературознавчою спільнотою інтерпретації науковій.

Небезпека читацької сваволі, що неусвідомлено чи свідомо підміняє літературний твір химерним конструктом, незначуща для доби постмодерну. Несумісність свавільної інтерпретації зі збереженням класичної традиції авторського творення та читацького відтворення не відлякує теоретиків та практиків постмодернізму, які нічого загрозливого не вбачають у поширенні симулякризації на феномен літературного твору і мистецтво в цілому. Навпаки, вітають ці процеси як досі відповідні запитам сьогодення, незважаючи на тверезі голоси таких науковців та письменників, як У. Еко.

Приклад з У. Еко, дійсно, надзвичайно показовий, адже зміна засадничих теоретичних концептів, що висувалися ним від середини XX століття до перших років століття XXI, відображає розвиток літературознавства: від «відкритого твору» і «відсутньої структури» до «читача у грі» й «ролі читача», а потім «меж інтерпретації».

У «Нобелівській лекції» (1987) Й. Бродський зауважив, що людиною у повному розумінні цього слова стати неможливо, не успадкувавши через читання книжок того додаткового культурного гену, що несе у собі художня література. Якщо погодитись із цією думкою, а також із судженням поета про поезію як видову мету людства, яке відрізняється від усіх інших біологічних видів на землі

саме володінням мовою, творення і читання літературних творів постане у іншому масштабі. З такого погляду, будь-які викривлення й підміни у сфері художньої літератури, симулякрізація літературного твору й літературно-художньої творчості стають посутньою загрозою для людства. Загрозою тим небезпечнішою, що люди у переважній більшості її не усвідомлюють. Якщо художня література перестає функціонувати як відкритий для всіх без виключення людей діалогічний простір пізнання, артикуляції та розуміння загальнолюдських буттєвих смислів, ці смисли починають руйнуватися разом із єдністю загальнолюдської культурної спільноти.

Надзвичайно небезпечними є фальсифікація та підміна цінностей і викривлення смислів, що відбуваються внаслідок відсутності повноцінної естетичної перевірки цінностей на кореляцію зі смислами, а смислів на актуальність для загальнолюдської спільноти. Здійснюється така перевірка на шляху творення та відтворення художньої цілісності, і це дає ще один варіант відповіді на питання, «навіщо література».

Складність полягає у тому, що смисли неможливо транслювати прямо, поза витворами мистецтва. Вони не вкладаються без викривлення або принципового спотворення у ідеологічні гасла або політичні декларації, тому що те й інше використовується в інтересах обмежених груп, які можуть лицемірно ототожнювати себе з певними національно-культурними спільнотами, але завжди залишаються закритими, стверджуючись в якості керівних щодо означених спільнот. Ідеологія обслуговує ці керівні групи, спрямовуючи політику на забезпечення їх матеріальних потреб, далеко не завжди переконливо обґрунтованих. А мистецтво, з погляду цих

груп, сприймається як небезпека, загроза щодо їх домінування, адже шукає істину, втілюючи її у вражаючі художні образи, і звертається до будь-якої людини, до всіх людей, визнаючи їх рівнозначність.

З позиції мистецтва, ніхто не має права на домінування, на привілейоване володіння істиною й безсумнівну причетність до загальнозначущих смислів. Тому будь-яка політична влада намагається контролювати мистецтво, аби редукувати його до політичної або комерційної реклами – в залежності від тяжіння до авторитарних чи демократичних механізмів збереження та відтворення політичного домінування. Про це переконливо свідчить страхітливий досвід тоталітарних держав минулого, як і тенденції до розмивання кордонів між мистецтвом і немистецтвом, що набувають неабиякого поширення сьогодні. Закономірно, що модерністська художня традиція, формуючись та розгортаючись в епоху становлення новітнього тоталітаризму та «повстання мас» (поняття Х. Ортегі-і-Гассета), започаткувала жанр антиутопії, де загибель особистості під впливом тоталітарної держави або її нівеляція в умовах споживацького суспільства відбувається, зокрема, і у зв'язку із припиненням нормального розвитку громадянського суспільства, його заборонаю або деградацією.

Без опори на досвід мистецтва можна навіть не помітити, як аксіологічні симулякри посядуть місце дійсних буттєвих смислів та відповідних їм цінностей. Така підміна супроводжується спотворенням картини світу й сумнівною концептуалізацією феномену людини. При цьому виправити викривлене бачення й похибки розуміння сутності та призначення людини виявляється неможливим внаслідок того, що губиться сама традиція

мистецького пошуку, втілення та інтерсуб'єктивної перевірки істини, звужується простір здійснення необхідної для корекції рефлексії. Без досвіду мистецького творення та відтворення і окрема людина, і людство в цілому приречені на сповзання у пасивне самоусвідомлення, основою якого виступає ідеологічно або споживацьки мотивоване самовдоволення. За таких обставин життя зводиться до реалізації нав'язаних перспектив, зумовлених ідеологією чи рекламою, різниця між якими не така суттєва, як іноді може здаватися.

Окреслені явища закономірно викликають тривогу у письменників, стають предметом занепокоєної художньої рефлексії сучасних авторів. Так, М. Павич в «Унікальному романі» (2004) показує персонажів, які дуже легко погоджуються на здійснення злочину, але виявляються неспроможними пояснити, «що таке людина». Оперний співак Матеус Дістелі та любителька читання Маркезіна Лемпіцькі – люди, не позбавлені мистецького досвіду, але не здатні доброякісно засвоїти та застосувати його у житті.

Павич показує, як неможливість виявити похибки на рівні сприйняття й розуміння класичних художніх творів, розгортання діалогічної взаємодії з великими авторами минулого, обертається катастрофічними помилками у просторі реального життя. Підпадаючи під вплив реклами, персонажі не сумніваються у можливості залучитися до вічності через купівлю й завантаження у підсвідомість сну про післясмертне майбутнє. Так само не викликає у них сумнівів необхідність заплатити за химерну вічність злочинними діями, що можуть обернутися руйнівними наслідками для їх духовного буття. Неусвідомлення помилок, їх нагромадження перетворюють персонажів на маріонеток в руках

демонічних сил, стають передумовою самознищення людей внаслідок злочинних маніпуляцій.

При цьому для Павича цілком очевидним є зв'язок між великими капіталами, для оволодіння якими потрібно, щоб одні люди буквально вбили інших, й кримінальними структурами, що стоять за представниками влади. В контексті «Унікального роману» економічні війни, кримінальні розбірки й метафізика боротьби між добром і злом за свободу чи поневолення людських душ показані як взаємопов'язані процеси – різні рівні однієї битви, у якій на сьогодні письменнику доводиться констатувати повну капітуляцію людини як вільної істоти з відкритою перспективою вічного життя.

Проте, незважаючи на поразку персонажів, автор покладає надії на читачів, сподіваючись на їх здатність, врахувавши репрезентований літературним твором негативний досвід, віднайти справжню реальність. Характерний для Павича акцент на читача передбачає і перенесення цілісності твору у сферу читацької відповідальності. Звісно, автор позначає вектори співтворчості для реципієнта художнього тексту, але залишає роман без фіналу, збільшуючи свободу читача тією ж мірою, якою у фабульному просторі твору демонічні сили зменшують свободу персонажів.

Якщо літературний твір дійсно відбувся, репрезентована ним художня картина світу так співвідноситься із світобаченням читача, що будь-які неузгодженості провокують особистісний розвиток. Справжній літературний твір дозволяє усвідомити те, що раніше не входило у сферу свідомості, розширити горизонти бачення та поглибити розуміння навколишнього світу. Якщо порушення художньої цілісності твору запрограмоване автором, воно має на меті

збільшити естетичну активність читача, зробити більш інтенсивною його пізнавальну діяльність, спрямовану на зовнішній та внутрішній світ. Отже, авторська проблематизація художньої цілісності твору ставить під сумнів і читача, спонукаючи його до художньо-естетичного та життєво-екзистенційного самоусвідомлення.

Культурна традиція читання неначе запрошує до напруженої внутрішньої роботи, показуючи взірці шляхетно-безкорисливого авторського служіння істині, добру й красі, але залишаючи за читачем право ухилитися від цього. Визріваючи у просторі літературного твору, ця традиція виходить за його межі, відкриваючи людині й людству нескінченну перспективу гармонізації життя через різноманітні форми особистісно-творчої діалогічної взаємодії, що досягає свого максимум у цілісності літературно-художнього висловлювання.

1.3. Гносеологічний та онтологічний аспекти літературно-художнього діалогу

Словосполучення «простір літературного твору», звісно, містить метафору. Література – часовий вид мистецтва, отже, орієнтована на подолання простору, вихід за його межі. Без розсування кордонів реального простору, у якому перебуває автор, неможливо реалізувати позицію «перебування поза», невід’ємну від авторської творчої діяльності. Така позиція визволяє від простору та його конкретних обставин і водночас надає нової якості часу. Літературний твір як витвір часового мистецтва акцентує часову природу людини – живої й смертної істоти, для якої рух у часі завжди важливіший за

переміщення у просторі. Часове мистецтво у парадоксальний спосіб відкриває перспективу подолання залежності від часу.

Авторські відкриття як наслідок особистісного зусилля формотворення можуть набути актуальності й для читача/реципієнта, якщо він виявляється здатним перейти від читацької до авторської точки зору на оповідану подію, тобто включитися у діалог з автором. Читачу потрібно балансувати між обома точками зору, змінюючи свій погляд на зображуване, подібно до того, як це робить автор, тільки у дзеркальному відображенні. Включитися у діалог неможливо без готовності подивитися на світ очима Іншого, засвоївши його унікальну особистісну мову, тобто свідомо зайнявши позицію адресата цілісного художнього висловлювання, розділивши з автором подію оповіді. Результатом діалогічного контакту автора та читача стає уточнення художньої моделі взаємодії людини та світу, значущої для обох учасників естетичної комунікації не лише у її межах, але й у реальному житті.

М. Бахтін вважав, що авторське художнє висловлювання (слово про світ) є особистісно важливим вчинком, сутність якого не вичерпується суто естетичними цілями, хоча у своїй самодостатності не має на меті нічого, крім них [123]. Художнє висловлювання стає відповідальною участю у дійсному бутті, що незворотнім чином змінює ситуацію спікування та комунікантів, яким необхідно усвідомити глибинний смисл події діалогічного спів-буття [124]. Оскільки читач не виступає в якості ініціатора художньо-естетичного діалогу, йому потрібно, як уже зазначалось, докладати зусиль, аби побачити дійсний масштаб цілісного художнього висловлювання у авторській

перспективі – дорости до автора, пройти прокладеним ним шляхом пізнання та самопізнання.

Подія художньо-естетичної комунікації автора та читача, їх спів-буття у просторі літературного твору вимагає, як зазначав М. Бубер, від кожного учасника діалогу замінити настанову «Я – Воно» настановою «Я – Ти» [28]. Тобто здійснити перехід з просторового виміру життя/існування у часовий вимір буття/спілкування (поняття М. Гіршмана). Буття/спілкування вбирає у себе нескінченну множинність різнопланових процесів з різноманітними просторовими координатами та часовими характеристиками, що синхронізуються завдяки особистісним зусиллям учасників. Воно є принципово багатовимірними і водночас цілісним, вимірним людською особистістю, онтологічно відкритою щодо Іншого. Домінування художньо перетвореного часу над простором відображається у загальновідомому понятті «хронотоп» («часопростір»), обґрунтованому М. Бахтінім. Художній час має властивість підпорядковувати собі простір, трансформувати його у відповідності до надзавдань, які вирішує автор. Натомість у реальній дійсності, принаймні на поверховий погляд, ситуація виглядає протилежним чином: простір «керує» часом.

Дійсно, людина повсякчас ув'язнена власною вільною чи невільною локацією, виявляється заручником місця свого перебування. Розширення простору сприймається як зростання свободи, помноження можливостей, а звуження – навпаки. В залежності від просторових координат нашого існування змінюється переживання часу. Так, поряд з коханою людиною час летить, а далеко від неї – ледве рухається. Навіть концептуалізація людською свідомістю життя і смерті здійснюється за

допомогою яскраво емоційно забарвлених просторових метафор: «народитися на світ»; «заганяти у труну» тощо.

Визначення літературного твору як «простору діалогу» у контексті наведених вище міркувань означає, що простір життя/існування перестав бути обмеженим, тому що трансформувався у час уможливленого цілісним художнім висловлюванням діалогу – буття/спілкування. Воно розгортається у такому теперішньому часі, що виявляється суміжним із вічністю, відкритим у нескінченність, завдяки можливості приєднання до нього необмеженої кількості учасників, як загодно локалізованих у просторі та часі. Отже, діалог надає простору свого розгортання максимальної відкритості, робить будь-яку просторову точку досяжною внаслідок перемикання у особливий часовий режим, де швидкість перебігу процесів створює передумови для нерозрізнення лінійної та циклічної концепції часу [6, с. 368].

Побудована на підґрунті теорії відносності А. Ейнштейна, сучасна фізична картина світу, констатує залежність часу від гравітаційних властивостей макрооб'єктів, відводить йому принципово другорядне місце у просторово-часовому континуумі Всесвіту. Час сприймається лише як певна абстракція, конвенційна система вимірювання, завжди приречена залишатись відносною [101]. На думку М. Бубера, ми перебуваємо у світі «абсолютного простору й абстрактного часу» [28].

Виходячи з такого бачення світу, феномен людини можна тлумачити лише як випадковість – її перебування у світі виявляється факультативним, позбавленим значущості. Людині не залишається нічого іншого, як пристосовуватися до об'єктивних умов свого існування на землі. Її пізнавальна діяльність, позбавлена будь-якої

цінності за межами суто людських інтересів, зводиться до функції вимірювання. Оскільки сутність людини проступає передусім у тому, що вона є істотою часовою, це функція вимірювання часу – суб'єктивно-умовної категорії з вочевидь другорядним значенням. І хоча М. Гайдеггер та Г.-Г. Гадамер намагалися обґрунтувати позитивне значення часової обмеженості людського існування, що стає фактором перемикавання цього існування у реєстр істинного буття, здійснюваного як розуміння, суб'єктивність людського сприйняття світу ставить під сумнів можливості пізнання, відкриті для свідомості людини.

Відмінність людини від будь-якої іншої живої істоти на землі, з погляду фізичної картини світу, є не такою суттєвою: будь-який біологічний організм функціонує як високоточний вимірювач часу – хронометр, що синхронізує мікро- та макрорівневі процеси у життєвій цілісності відтворюваної структури. Кожний біологічний організм у цьому стосунку витворює унікальну систему відліку часу, здатну коригувати власне функціонування у взаємодії з іншими аналогічними й відмінними системами.

Людське пізнання уможлиблюється, завдяки перетворенню означених складних кореляцій та взаємодій у образи, що формуються психікою і постають як результат сприйняття, роботи уяви, пам'яті або фантазії. Оскільки образи, породжувані психічною діяльністю людини, мають просторову орієнтацію, вони дозволяють суб'єкту свідомості мислити себе у системі координат усередненої реальності, картина якої виникає на основі узгодження максимальних та мінімальних величин. Напевно, саме у такий спосіб відбувається усвідомлення

людиною свого зв'язку із матеріальним світом, що відкривається через чуттєве сприйняття, здійснюється перехід від часової послідовності відчуттів до просторового бачення себе та інших матеріальних об'єктів поряд із собою, що створює передумови для ефективної взаємодії з ними.

У цьому стосунку мистецтво, звертаючись до чуттєвого сприйняття, створюючи цілісні образи, зорієнтовані саме на досвід чуттєвої взаємодії зі світом, працює із першоосновами свідомості, первніми психічної діяльності, відкриваючи перед ними вражаючі перспективи художньо-естетичного перетворення вихідних форм, що виникають на кордоні сприйняття та усвідомлення. З погляду художньої цілісності літературного твору, здатної відображати взаємоузгоджену цілісність людини й світу, час постає як домінуючий фактор буття у його людському вимірі.

Художня цілісність літературного твору висуває на авансцену буття людину як носія суб'єктивної точки зору на світ і час як визначальний фактор людського існування. Текст літературного твору, складаючись з окремих речень і слів, характеризується дискретністю, а поетичний світ, що стає результатом суб'єктивного відтворення тексту у співтворчій діяльності читача-реципієнта, є континуальним. Але і матеріальний текст, й ідеальний поетичний світ, що, як стверджував М. Гіршман, навзаєм перетворюються одне в одне у процесуальній єдності художнього світу твору [цит. за 14, с. 100-101], передбачають домінування часу над простором. Ланцюг слів, що утворюють текст, є незначущим у просторовому відношенні. Це фіксація певної часової послідовності, що відтворює ритм розгортання художнього мовлення, співвідносний зі значущими для існування людини

тривалостями. Поетичний світ постає перед внутрішнім поглядом автора та читача (суб'єктів творення і співтворення) на основі постійного перекодування часових феноменів у просторові і навпаки: часові послідовності (звуків, слів, речень) трансформуються у образи, що мають просторові координати, водночас знову втілюючись у часові послідовності (відчуттів, вражень, переживань, думок). Напевно, саме ці коливання, постійні повернення до живих процесів, що розгортаються у режимі реального часу, мав на увазі М. Бахтін, коли наполягав на активному характері художнього часу, його домінуванні над художнім простором у межах хронотопу [124].

Отже, своєрідність репрезентованої літературним твором моделі світу акцентує саме художній часопростір. Ця модель художньо відтворює світ не як просторово-часовий – об'єктивний, але часопросторовий – суб'єктивний – континуум. Вона будується навколо просторових образів, що стають результатом перетворення швидкості звуку на швидкість світла на основі переходу від мовлення, що звучить, послідовності звукових оболонок слів, до певної картини, бачення якої внутрішнім зором людини забезпечується світлом, його рухом. Й. Бродський зауважив у «Нобелівській лекції», що поетичне мовлення дає людині можливість пересуватися у просторі загальнолюдського досвіду зі швидкістю звуку, виводить думку на рівень саме такої швидкості, відкриваючи перед нею неймовірні перспективи. Закономірно виникає питання про те, з якою швидкістю має рухатись думка, адже, як вважав О. Потебня, засобом просування її уперед є порівняння. Воно рухає вперед пізнання, зіштовхуючи картину, яка сприймається зараз, із сприйнятою раніше. Наскільки швидко постає перед

нашим внутрішнім поглядом певна картина, сформована у межах попереднього досвіду? Наскільки вона запізнюється стосовно побудови ментальної картини явищ, що спостерігаються в дійсній реальності прямо зараз?

М. Мамардашвілі, розмірковуючи про нескінченно продовжуваний текст М. Пруста як інструмент прояснення життєвого досвіду, звертається до образу блискавки. Так він позначає миттєве осягнення істини, що стає результатом асоціативного співвіднесення теперішнього з минулим. Поряд з образом блискавки-істини філософ, спираючись на листи письменника, апелює до підказаного євангелічними оповідями образу світла [цит. за 11, с. 152]. Можна припустити, що думка, отримуючи, завдяки розгортанню поетичного мовлення, швидкість звуку, набуває швидкості світла в процесі власного просування вперед. Швидкість світла як своєрідний новий абсолют у теорії Ейнштейна, як можна здогадатися, на макрорівні суттєво не буде відрізнятися від швидкості поширення світлових хвиль (часток) у мікросвіті. Можливо, на відповідності цьому світловому абсолюту побудоване внутрішнє життя людини. Вірогідно, внутрішнє, суб'єктивне буття, зумовлене часом і спрямоване на подолання залежності від нього, організоване за тими ж законами, що і Всесвіт.

Якщо досліджувати літературний твір в якості простору діалогу, необхідно акцентувати процесуальність діалогічної взаємодії. Динамічний характер діалогу відбиває якісні зміни не лише на рівні стану свідомості його учасників, але й, що важливо, на рівні самого світу. Текст і поетичний світ літературного твору покликані проявити цю динаміку, зробити її предметно наочною,

об'єктивувати внутрішньо діалогічний процес, суб'єктом якого виступає автор.

З ким вступає у діалог автор літературного твору? Раніше вже йшлося про героя, читача, автора-попередника як варіанти діалогічного Іншого, відкриття якого перетворює біографічну особистість на автора літературного твору. Якщо звернутися до історії становлення і розвитку художньої творчості, свідчень її суб'єктів-творців, обов'язково доведеться врахувати традиційне уявлення про натхнення – особливий внутрішній стан, у якому має перебувати творець, щоб творення стало можливим. Феномен натхнення порізноmu тлумачиться у різних історико-культурних та художньо-естетичних епохах, може набувати несподіваного забарвлення, прив'язуватися до тих або тих міфологічних постатей (Аполлон і Діоніс, музи, «геній чистої краси», любов простору, ерос і танатос тощо) або наукових концепцій (наслідування, відображення, перетворення, моделювання, індивідуальне несвідоме, колективне несвідоме, естетична комунікація, структура, реконструкція тощо). В усіх випадках маються на увазі зміни у роботі органів сприйняття: вони стають більш чутливими, налаштовуючись на взаємодію з цілим світом, прислухання до його поліфонії, що опосередковується у кожний конкретний момент діалогом з іншою людиною.

Йдеться про «Ти», якого потребує «Я», щоб уможливити відкриття себе через діалогічну зустріч з Іншим. У цьому стосунку ідеї М. Бахтіна не суперечать поглядам М. Бубера. Обидва автори, тяжіючи до художнього типу мислення й вільної, часто метафоричної мови його здійснення, вбачали у літературному творі

невід'ємну складову істинного буття, спосіб реалізації діалогу як онтологічної структури [77].

Літературознавці переконані, що художнє мовлення спирається на здобутки повсякденної мовленнєвої практики, що мова художньої літератури не може містити нічого такого, чого б не знало звичайне природне мовлення. Так, О. Потебня стверджував, що кожне слово мови від початку було образним, закладений у природу слова потенціал образотворення використовує поетична творчість. Формалісти вважали, що прийоми побудови усної оповіді (сказу) приходять в літературу з побутового мовлення, розмовної мови, як і зміна точки зору в процесі розгортання наративу, про що писав Б. Успенський. Можна припустити, що це стосується і найбільш загальних закономірностей здійснення літературно-художньої творчості, що виявляються спільними із законами діяльності людини і за межами мистецтва, в широкому контексті її взаємодії з навколишнім світом.

Вже Арістотель застосував щодо мистецтва категорію «наслідування», актуальну, як він вважав, для будь-яких видів діяльності людини, що ґрунтуються на пізнанні світу через відтворення найбільш характерних та впізнаваних рис реальних явищ і процесів [5]. Шляхом Арістотеля рухались автори різноманітних літературознавчих теорій, обумовлюючи особливості оприявлення у предметно-об'єктній сфері літературознавства загальних закономірностей історичного процесу, культурного розвитку, соціального життя, функціонування психіки, пізнання, комунікування, дискурсивної практики, перебігу енергетичних процесів тощо.

Подібну стратегію, як здається, реалізує розгляд актуальних літературознавчих проблем з позиції

філософії діалогу. Важливо, що категорія «діалог» має рівень універсальності, відповідний «проблемі людини», цілісному баченню людської особистості, яка проявляє себе в максимальній повноті у любові до Іншого. Отже, філософія діалогу виявляється особистісно-центричною: для неї епіцентром зацікавленості стає особистість людини й повнота особистісного буття, що здійснюється як розуміння.

Для філософії діалогу теорія та практика, мислення й дія невід'ємні, висловлювання дорівнює вчинку [16]. Істина, до якої спрямовується вчинок-висловлювання, у межах науки про літературу стає легітимною, якщо корелює з добром (тією мірою ставлення до Іншого, що визначається любов'ю) та красою (художньою формою, що провокує естетичне переживання).

Можна визначити кохання як неперервний внутрішній діалог суб'єкта почуття з коханою людиною. Уявімо собі, що це внутрішнє звернення закоханого отримує часткову або повну відповідність у внутрішньому житті адресата почуття-висловлювання. Дійсно, люди, що кохають один одного, часто думають про одні й ті самі речі або, не змовляючись, рухаються назустріч один одному. Щасливі пари ретроспективно віднаходять численні приклади дивовижних збігів та чудесних випадковостей на фабульному, тобто подієвому, рівні життя. Можна припустити, що інтенсивне переживання почуття створює внутрішній канал зв'язку між учасниками любовного діалогу, надзвяданням роботи якого є послідовне скорочення дистанції між закоханими з перспективою повного співпадіння їх локалізації у часі та просторі, щоб «прожити разом багато років і померти в один день», як Філемон і Бавкіда.

Зауважимо, що кохання є одним з топосів світової літератури, який поступово виростає з суб'єктивної любовної пісні. Окремий варіант цього топосу – любов, що її можна розділити з усіма людьми, адже всі прагнуть гармонії, разом випрацьовуючи уявлення про неї у межах об'єктивованого загальнозначущим наративом колективного ідеалу. У сфері художньої творчості кохання/любов, набуваючи особливого значення, виходить за межі приватного почуття. Власне, подібне можна сказати про усвідомлену особистісну історію: почуття до однієї людини й любов до всього, що існує, взаємозамінні та взаємодоповнювані у різні періоди особистісної екзистенції. Завдяки цьому, різні варіанти почуття збагачуються новими відтінками, набувають більшої широти та глибини.

Рухливий процес сповненого любові діалогу автора літературного твору з іншою людиною та світом набуває просторової сталості, завдяки художньому тексту та поетичному світу твору. Текст і створюваний на його основі поетичний світ дають змогу зафіксувати феномен духовного підйому, що уможливорює любовне ставлення до Іншого, перебіг у його річищі особливої духовно-інтелектуальної діяльності, результатом якої стає породження художньої форми, що естетично переживається Іншим, художньої цілісності літературного твору, що провокує співтворчу діяльність читача. Часова послідовність знаків отримує у художньому тексті просторову конфігурацію, внаслідок чого постає матеріальний об'єкт – книга, що має свої просторово-часові координати. Поетичний світ твору розгортається перед внутрішнім поглядом читача протягом певного часу, але залишає тривалі сліди у свідомості реципієнта, інтегрується у його духовний досвід, починає

функціонувати як інструмент об'єктивації внутрішнього життя. Картини, що утворюють поетичний світ літературного твору (кадри внутрішнього бачення), як і окремі слова і фрази, з яких складається текст, надалі посідають своє місце у особистісній пам'яті читача поряд з картинами реального минулого, висловлюваннями реальних людей.

Притаманна мистецтву умовність, на яку зважають автор і читач, водночас актуалізується й долається в процесі діалогічної взаємодії між суб'єктом творчості та суб'єктом спів-творчості, які зустрічаються у просторі літературного твору. Цей простір, як видається, вибудовується саме для того, щоб означений діалог міг відбутися, щоб можливість діалогу, закладена у феномен літературного твору, була реалізована. Здійснюється цей діалог – «метафізичне єднання свідомостей» (вираз Т. Ліфінцевої) на такому глибинному духовному рівні, де час і простір втрачають свою значущість, як і бар'єр між життям і смертю. Художній текст повертає голос тому, хто вже позбавлений голосу, але лише за наявності слухача-читача, налаштованого на хвилю любові й розуміння, готового відгукнутися живими сльозами на голос безсмертної душі автора, що воскресає у просторі твору.

Мотив безсмертя, що його набуває автор у своїх творах, теж є одним із топосів світової літератури. Цікаві його варіації містить лірика О. Пушкіна, який вказав на ознаки, умови та значення творчого та спів-творчого глибинного діалогу. Йдеться про здатність ліричного героя «облитися сльозами» над вигадкою («Елегія»), про картину незримої присутності померлого поета у колі люблячих друзів, які читають його вірші («Андре Шеньє»), про віру у здатність

душі поета, уникаючи тілі, жити у заповітній лірі, висловлену у знаменитій поезії «Пам'ятник».

Твердження М. Бахтіна, що визначення душі можливе суто у естетичних категоріях [124], отримує в контексті наведених вище міркувань особливої переконливості. Як відзначав М. Гіршман, «естетична реальність художнього твору доповнює життєве існування людини, долаючи розрив між життям і смертю й здійснюючи неможливу у дійсності, але безсумнівну в поезії їх взаємозверненість одне до одного в єдності буття» [87, с. 17].

Автор і читач літературного твору, в реальності відокремлені часом і простором, утворюють неперервну лінію любові-діалогу, що є значущою не лише для буття літературного твору як часопросторового континууму, але й для буття світу як континууму просторово-часового. Подібні «світлоносні» канали, можливо, забезпечують цілісність «великого часу», зв'язуючи окремих представників людства єдністю завдань культурогенезу як неперервного діалогу з Богом – абсолютним співрозмовником, гуманістичним максимумом, що досягається у любові. І водночас ці канали узгоджені зі світлом як швидкісним максимумом, що окреслює межі інертності фізичного світу і вказує на можливість дивовижних метаморфоз, наділених гармонізуючим потенціалом змін у житті людини і світу.

Метафора світло – любов (істина), що проймає всю будівлю людської культури й знаходить своє заломлення у сфері філології, релігії, мистецтва, акцентує глибинну відповідність між законами внутрішнього, суб'єктивного, та зовнішнього, об'єктивного, світу, мікрокосму і макрокосму. В. Вернадський називав життя на землі витвором сонячного променя [56], переосмислюючи на сучасному етапі розвитку наукової думки уявлення

античних мислителів про природу-художницю. Можливо, на макрокосмічному рівні, у такому вимірі, що перевищує людське розуміння, працює своєрідний колообіг світла, подібно до того, як у кордонах земної атмосфери здійснюється колообіг води, узгоджений з усіма природними циклами планетарного масштабу. І якщо існує колообіг світла, кожна людська думка приймає в ньому необхідну участь, повертаючи сонцю його світло, збагачене інформацією про унікальний особистісний досвід екзистенції і розуміння, життя і любові. Ліричний герой в одній з найвідоміших поезій В. Маяковського приходить до висновку про те, що нова зірка з'являється внаслідок людського прохання, мотивованого переживанням кохання.

Можна припустити, що, діалогічно спрямовуючи потоки внутрішньої світлоносної енергії різних суб'єктів у одне смислове річище, поетичний твір, справді, володіє можливістю впливати на загальний стан світу. Літературний твір у цьому сенсі, накопичуючи запаси світла й розуміння, прокладаючи поверх просторових та часових бар'єрів шляхи до осяяння й просвітлення, до об'єднання у просторі художнього осмислення людського буття, працює як надзвичайно потужний інструмент перетворювальної взаємодії духовного та фізичного начал, здатної гармонізувати світ.

* * *

Феномен літературного твору в системі культури забезпечує збереження й відтворення не лише традиції читання, засадничої для процесів культурогенезу, але й традиції літературно-художньої творчості, побудови

цілісного художнього висловлювання, що відкриває максимальну перспективу особистісної самореалізації для творчого «Я». Автор і читач, включаючись у буття літературного твору, стають учасниками любовного діалогу між «Я» та «Іншим», у ході якого здійснюється розуміння, індивідуальне існування перемикається у реєстр справжнього буття (спів-буття). У процесі діалогічного творення і відтворення літературного твору артикулюються й уточнюються буттєві смисли, здатні об'єднати всіх учасників культурогенезу, незалежно від їх часової та просторової локалізації, у цілісну спільноту, що стає передумовою гармонізації індивідуального й загального буття.

Розділ II. ДІАЛОГІЧНА ПРИРОДА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: ПЕРСПЕКТИВИ ПІЗНАННЯ ТА ГАРМОНІЗАЦІЇ БУТТЯ

Філософія діалогу, становлення якої відбулося у XX столітті [20; 28], залишається актуальною сьогодні, її роль зростає у ситуації переходу від постмодернізму до постпостмодернізму. Філософська концепція діалогу містить значний потенціал для наукового усвідомлення діалогічної природи творчості, мистецтва, художньої літератури, отже, літературного твору як загальнокультурного і мистецького феномену.

Діалогічна концепція французького філософа Е. Левінаса формується у другій половині сорокових років XX століття, що великою мірою зумовлює основні вектори розгортання її положень та визначає смислові акценти, найбільш важливі для автора. В цей момент історії не лише окремі люди опинились перед обличчям таємничої події смерті. Ціле людство зіткнулося із загрозою самознищення. Отже, змушене було, зважаючи на смертельну небезпеку, заново себе усвідомлювати, враховувати знання про потворні й загрозливі трансформації, що їм можуть піддатися люди, погоджуючись відмовитись від своєї людської сутності.

«Філософське продумування» Левінасом трагедії В. Шекспіра «Гамлет» може стати основою не лише діалогічного прочитання твору, але й розуміння діалогічної сутності спів-буття суб'єктів мислення у просторі культури, що набуває особливого значення з огляду на усвідомлену сучасною гуманітаристикою потребу міждисциплінарного діалогу та загально-культурного синтезу .

Теоретичні погляди О. Потебні на пізнавальні можливості мови і літературно-художньої творчості, що відіграли визначальну роль у процесі становлення теорії літературного твору, залишаються актуальними в контексті його сучасної діалогічної концептуалізації. Сьогодні вони містять значний потенціал, що може бути реалізований у зв'язку із антропологічною та онтологічною зацікавленістю гуманітарних дисциплін у ситуації методологічного взаємодоповнення та тенденції синтезу наукового та художнього пізнання.

2.1. Літературний твір в контексті філософії діалогу Е. Левінаса

Філософське мислення Емманюеля Левінаса (1906–1995) розгорталось на перетині різних культурних традицій. Його дитинство і юність проходили у Литві й на Україні у період розпаду Російської імперії. Суттєвими факторами впливу на становлення філософа були такі різні речі, як вивчення івриту, освоєння іудаїстичних традицій тлумачення біблійних оповідей, читання класичної російської літератури XIX століття та захоплення працями давніх і сучасних філософів. Він навчався у Стразбурзі, де поєднувались німецькі й французькі культурні традиції, та у Фрайбурзі, де водночас лекції читали Е. Гуссерль та М. Гайдеггер, потім викладав у різних французьких університетах, зокрема, і Сорбонні.

Самостійній філософській творчості Левінаса передувала робота перекладача праць та інтерпретатора ідей Е. Гуссерля: пізнавальна діяльність мислителя виросла на ґрунті діалогу з іншим мислителем. Гуссерль вважав, що переклади Левінаса стали скоріше джерелом взаємного непорозуміння – він залишився незадоволеним

перекладацькими спробами Левінаса. Можливо, негативний досвід діалогічної взаємодії мав позитивні наслідки в плані філософського самовизначення Левінаса, його подальших роздумів щодо значення діалогу з Іншим для пізнавальної свідомості. Ще один діалог відігравав посутню роль у контексті розвитку засадничих філософських ідей Левінаса – з онтологічною філософією М. Гайдеггера. Усвідомлюючи значущість гайдеггерівської філософії буття, її потужний вплив на філософську думку XX століття, Левінас намагався протиставити досліджуваній німецьким філософом тотальній залежності людини від буттєвої необхідності етику діалогічної взаємодії, гуманістичну спрямованість діалогу, притаманну його месіанській сутності апологію Іншого. Гуманістичний пафос, що супроводжує філософський дискурс Левінаса, отже, виростає на ґрунті діалогічного мислення. Зокрема, це відбувається також завдяки діалогу між різними культурними традиціями – біблійно-релігійною, метафізично-філософською, літературно-художньою, що синтетично взаємодоповнюються й взаємно перекладаються у сфері філософської рефлексії.

У системі філософського мислення Левінаса формується нова концепція людини. Левінасівська філософська антропологія заснована на необхідності для «Я» діалогічної взаємодії з іншою людиною. Для будь-якого суб'єкта діалог з Іншим стає атрибутивним, тобто самопізнання й самореалізація виявляються неможливими без відкриття Іншого. У випадку, коли діалог, спрямований на відкриття й пізнання Іншого, не потрапляє в епіцентр особистісних зацікавлень суб'єкта, він приречений на глухоту щодо світу, на безплідність самотнього існування. Суб'єкт, не спроможний подолати власний егоїзм, заряджений готовим вибухнути у будь-яку мить насильством стосовно Іншого, стає заручником

власного теперішнього. Універсальність діалогу вбирає у себе всі сфери особистісного оприявнення – екзистенційну, етичну, гносеологічну, релігійну, онтологічну, спростовуючи кордони між ними. З погляду Левінаса, досвід існування як перебування в часі, відповідальність вчинку, пізнання (віднайдення істини/любові), служіння та одкровення, ціле буття відкриваються лише у свідомому русі назустріч Іншому.

Інше, проглядаючи за Іншим, не тотожне «Я». Воно відкриває перед суб'єктом обрії нескінченного, трансцендентного. Подібні міркування філософа укорінені у працях Платона. Так, у творі «Софіст» античний мислитель виводить образ Чужинця – «божественної людини», через мовленнєву взаємодію з якою оприявнює себе істина, відкривається трансцендентне [117, с. 11].

Левінас посутньо вплинув на становлення постструктуралістської філософської парадигми [129] своїм відходом від класичної метафізики суб'єкта. Його ідеї відповідали запитам актуального розвитку цілої низки гуманітарних дисциплін, позначились на якісних змінах, що їх зазнала сучасна гуманітаристика в цілому. Філософська картина світу будується Левінасом на основі критики дискурсу влади, тобто на основі гуманізму, любовного ставлення до Іншого. Такі засади філософського бачення світу заперечують насильство стосовно особистості з боку суспільства, спростовують усі можливі практики й форми реалізації насильницького підпорядкування людини владним структурам, будь-які форми тоталітарного тиску на особистість.

Непримиренне заперечення тоталітаризму, неприйняття насильницького впливу на людину були зумовлені обставинами, у яких опинився Левінас.

Перебуваючи разом із французькими солдатами у таборі для полонених, філософ змушений був приховувати своє єврейське походження. Час, проведений у фашистському полоні, став періодом зародження левінасівської версії філософії діалогу. На думку мислителя, політичне насилля виростає на ґрунті світоглядної неспроможності розуміти значення полілогу як моделі світоустрою, усвідомлювати значущість особистісного висловлювання кожної людини в розгортанні цього полілогу, здійсненні універсальної діалогічної взаємодії між рівноправними особистостями. Отже, несправедливість нерівноправності (нерівнозначності) людей, що є атрибутом тоталітарної організації суспільства, унеможливорює нормальні діалогічні стосунки, нормальний розвиток окремої особистості й суспільства в цілому. Справедливість органічно утверджується у спільноті, що складається з людей, комунікація між якими підпорядкована пошукам істини, важливої для кожного. За таких обставин етика перемагає політику з нав'язаним нею дискурсом влади як своєрідним анти-діалогом.

Левінас вбачав ознаки наявності тоталітарного потенціалу навіть у онтології: на його думку, цей стиль теоретизування, розгортаючись від Арістотеля до М. Гайдеггера серед інших традицій філософствування в межах європейської культури, ігнорував необхідність зустрічі з іншою людиною. Левінас був переконаний, що лише особистісна подія такої зустрічі з Ішнім – обличчям до обличчя – відкриває перед людиною обрії істинного буття на тлі перспективи нескінченності, що стає доступною внаслідок визволення з полону егоїстичного теперішнього.

Постпостструктуралізм з притаманним йому новим гуманізмом та утопізмом актуалізував філософський здобуток Левінаса в сучасних умовах, з погляду

сьогодення акцентував його значущість. Окреслений Левінасом рух назустріч Іншому сприймається як спосіб подолання кризи суб'єкта, шлях виходу з глухого кута, у якому опинилась індивідуальна свідомість доби постмодерну після тотального розриву усіх зв'язків з іншими суб'єктами свідомості. Постмодерністський лабіринт – це цілковита самота теперішнього, у якому загубилась егоцентрична особистість, занурена у переживання постмодерністської чутливості й фактично позбавлена здатності до співчуття, тому що не здатна побачити будь-кого, крім себе, у штучному просторі світу-тексту.

Зосереджність на індивідуумі та індивідуальному прирікає постструктуралістську філософську думку й породжувану нею постмодерністську художню практику на конструювання такої картини світу, яка в принципі не спроможна розрізнити реальну й фікційно-мистецьку дійсність. Якщо реальна дійсність й текст ототожнені, а водночас із цим спростована відмінність між високим та масовим мистецтвом, під сумнівом опиняються також буттєві смисли, що їх не здатне вловити й омовити симулякризоване мистецтво. Піддавшись спокусі ігрової свободи й втягнувшись у деконструкційну дискредитацію й демонтаж буттєвих смислів, «сучасне мистецтво», оголосивши про власну смерть [18, с. 129], поставило на кордон між життям і смертю особистість.

Ініційована добою постмодерну тотальна симулякризація охопила буття мистецтва, скасувавши класичні традиції мистецької практики та принципи естетики, а разом з ними й історичне буття, оголосивши про припинення історії. Розмивання класичних уявлень про мистецтво сприймається як симптом стрімких загальнокультурних змін доволі сумнівного характеру:

«...традиційні для мистецтва образність й символізм змінилися на симуляцію й симулякри, змішалися „елементи“ високої й масової культури, відбулися трансформації ціннісних критеріїв, панівними стали кітч і кемп. Епоха постмодернізму... дала можливість працювати з будь-якими явищами поза будь-якими межами» [18, с. 130].

Якщо маркувати стрімке поширення й домінування постмодерної свідомості як кризу, її подолання неможливе без повернення до втраченого минулого. Щоб здійснити вихід з глухого кута, потрібно переглянути невірні кроки й рішення, спираючись на випробувані часом традиції. Дискусія між Ж. Дерріда й Е. Левінасом, у ході якої формувалися позиції одного з найвпливовіших теоретиків постструктуралістського світобачення, несподівано набула нового звучання [129]. Заперечуючи політичний тоталітаризм, Дерріда, як і Левінас, ставив під сумнів онтологічно зорієнтований філософський дискурс, вбачаючи у ньому певні владні претензії. Пізній Дерріда повертається до ідей Левінаса, вбачаючи актуальний потенціал у його філософії діалогу. Для обох мислителів будь-яке суспільство вимагає критичного ставлення до власних інституціоналізованих практик, адже вони майже ніяк не корелюють із діалогічним пошуком істини, умовою розгортання якого є свобода. Перші десятиліття ХХІ століття наочно продемонстрували, що постструктуралістська деконструкція та постмодерністська гра можуть бути перетворені на ідеологію, що з легкістю обґрунтує загибель особистості разом зі смертю автора і читача, розчинених у процесі письма та безмежному просторі інтертексту. В контексті пізньої філософії Дерріда деконструктивізм перетворюється на інструмент реалізації культурної поліфонії. Повсякчас залишаючись вільною й відкритою, вона не залишає

жодних можливостей для легітимізації домінування будь-якої інституції.

Акуталізація філософських і мистецьких класичних традицій стає підґрунтям для осмислення сучасності, її реальної складності. Отже, відсуває небезпеку капітуляції перед новими буттєвими тенденціями, одним із виявів якої є дискредитація й руйнування попередніх традицій, відмова від їх продовження у майбутньому. Стверджуючи, що сучасність не потребує мистецтва, яке, начебто, вже виконало свою функцію, відмовляючись від метафізичної насаженості художньої творчості на користь спокусам сьогодення – актуальності, популярності, швидкості розгортання й монетизації так званих арт-практик, постмодерністська свідомість втрачає здатність бачити реальні обрії цієї сучасності, позбавляє себе можливості правдивого самоусвідомлення. І об'єкт (світ), і суб'єкт (особистість) виявляються фальшованими або, в теж сумнівному кращому випадку, химерними – свавільно сконструйованими на перетині реального й вигаданого у такий спосіб, щоб бути максимально зручними для продовження споживацького зависання у штучному просторі постісторії.

Маючи на меті пізнання сучасності у всій повноті її реальності, філософська думка знаходить опору у класичних традиціях – не лише власне філософських, але й мистецьких. Збереження зв'язку із реальністю й самої реальності як простору розгортання життя і культурної діяльності людства вимагає пролонгування у прийдешність попередніх традицій – передусім мистецьких, адже саме з ними пов'язані актуальні для всіх людей можливості пізнання світу й власного «Я».

Негативний максимум, до якого деградувала антилюдяна історична практика ХХ століття, потягнувши

за собою страхотливу кількість людських жертв, спровокував логіку філософського осмислення Левінасом проблеми Іншого. Таким максимумом стала смерть – те, що протистойть «Я» і його онтологічній сутності, відкритий актом-існування, – тобто «інше» (*l'autre*), невідворотне майбутнє, що його суб'єкту доводиться приймати на себе. Історична епоха надала трагічного забарвлення філософській проблемі подолання смерті, навколо якої Левінасом вибудовується розуміння часу. У праці «Час та інший» (1947) розгортання авторських міркувань не випадково постійно супроводжується зверненням до трагедії В. Шекспіра «Гамлет».

Шекспірівська трагедія стає визначальним орієнтиром для осмислення Левінасом взаємодії особистісного та історичного часу. Тяжючи до розривів, час викликає у суб'єкта інтенцію «не бути», спрямовує особисте існування у річище «буття-до-смерті». Трагічна сучасність диктує вимогу абсолютизації Шекспіра, шекспірівські трагедії визначають систему координат для філософської рефлексії: «...вся філософія – це лише поглиблене продумування Шекспіра. Чи є вірним те, що трагічний герой бере на себе свою смерть?» [143, с. 75]. Виникає враження, що філософія самого Левінаса, дійсно, виростає на ґрунті «поглибленого продумування» геніально сформульованої Шекспіром гамлетівської антитези: «бути чи не бути». Вона породжує протиставлення філософом категорій «акт-існування» та «буття-до-смерті», за яким відкривається перспектива події діалогу як новий обрій буття.

Левінасівська філософія з характерними для неї мотивами самотності й «в'язниці» («могили») почала складатися під час перебування мислителя у

концентраційному таборі. Існування обертається самотністю для суб'єкта, замкненого у власне тіло, неначе у в'язницю, заживо похованого у ньому. Суб'єкту свідомості ніде дітися від власного Я, яке робить його тотально залежним від теперішнього. Відкрити майбутнє, як вважає Левінас, можна лише через набуття Іншого. Без нього неможливий час, адже час виникає перед обличчям Іншого, завдяки події зустрічі з ним. «...зв'язок з майбутнім, присутність майбутнього у теперішньому здійснюється обличчям до обличчя з іншим. Тоді ситуація „обличчям до обличчя“ є самим зверненням часу. Захоплення теперішнім майбутнього – це не акт життя самотнього суб'єкта, а міжсуб'єктний (intersubjective) зв'язок. Ситуація буття у часі – у стосунках між людьми, тобто в історії» [144, с. 77-78], – розмірковує Левінас.

Глибину часу відкриває не лише оновлення, що його переживає суб'єкт у творчості, отримуючи джерело нових якостей та можливостей щодо вимірювання себе, але й нове народження. На думку мислителя, Інший не перешкода, але інструмент для усвідомлення багатства власної особистості: «Стосунки з Іншим проблематизують мене, вилучають і продовжують вилучати мене з мене самого, розкриваючи у мені все нові обдарування. Я і не знав, наскільки багатий, хоча й не маю права відтепер залишити щось для себе» [144, с. 162].

У підтексті міркувань Левінаса проглядає туга за нормальним життям, його звичайним плином, відчувається, що все у житті для нього стало цінним і важливим. Особливо – чудове його продовження, у котрому вищий сенс буття проявляє себе коханням й народженням дитини, особистісним ставленням суб'єкта до протилежної статі (жінки) як синхронічного Іншого та дитини (сина) як діяхронічного Іншого. Філософ

сприймає й мислить означений буттєвий смисл як світло, що заповнює собою Всесвіт, визначає часові та просторові координати буття, у яких людині відкривається світ.

Світло у контексті міркувань Левінаса постає на перехресті суперечностей: воно позначає відстань у просторі і миттєво її долає, об'єднує об'єктивне і суб'єктивне, розкриваючи трансцендентність у «обгортці іманентності» [144, с. 55]. Здатність сприймати світло зіставна зі здатністю ясно мислити. Але з усіх поглядів, світло не забезпечує подолання самотності, тому що не є зовнішнім стосовно «Я». Скоріше, воно підкреслює самотність суб'єкта свідомості, приховуючи від нього таємницю смерті, що не звершується, коли присутнє світло. У системі філософського мислення Левінаса істина визначається як досяжне для розуму сонце [144, с. 100]. Індивідуальна свідомість, спираючись на відкриту для людини можливість ясно бачити та мислити, конструює картину світу, що розгортається на перетині об'єктивного та суб'єктивного і відкривається для Іншого в процесі омовлення. За таких обставин побудова картини світу перетворюється на чинник подолання самотності як трагічної долі, на яку приречений суб'єкт.

Подібні міркування наближають філософію Левінаса до проблемної сфери, що окреслює художньо-естетичне ставлення людини до світу. Вони можуть бути сприйняті як філософське обґрунтування діалогічного розуміння феномену художнього, зокрема, літературного, твору. М. Гіршман, спираючись на ідеї Левінаса, визначає літературний твір як «подію здійснення людської суб'єктивності у її зверненості до Іншого» [87].

Як цілісне художнє висловлювання, літературний твір неможливий поза адресованістю, що з необхідністю

вимагає конструювання позиції не лише іманентного автора, але й іманентного читача. Автор як ініціатор естетичної комунікації потребує Іншого, яким виявляється читач. Важливо, що позиція читача відкрита для будь-якої людини, яка потенційно може стати для автора гендерним, історичним, віковим, соціальним, ідеологічним, релігійним, етно-національним Іншим. Заручник свого теперішнього, біографічний читач, як і біографічний автор, потребує Іншого, хоча, можливо, і не усвідомлює цього.

Розгортаючись у просторі літературного твору і долаючи дистанцію у часі між теперішнім автора і теперішнім читача, естетична комунікація прокладає для обох учасників цього діалогу дорогу у майбутнє. Читач вводить автора літературного твору у своє теперішнє і у такий спосіб не лише для автора відкриває майбутнє, але й для себе, оскільки це невідоме читачу майбутнє змінюється внаслідок здобуття ним художньо-естетичного досвіду. Це також і таке майбутнє, для якого біографічні «Я» автора і читача вже не існують – «майбутнє без себе».

Естетична комунікація вимагає для своєї реалізації творчості та спів-творчості – тобто найвищого виявлення духовного спів-буття, найповнішого саморозкриття особистості у діалогічній взаємодії з іншою особистістю. Отже, естетична комунікація, долаючи егоцентричну замкненість «Я» у собі, відкриває перспективи подолання смерті. Досягаючи діалогічної повноти, вона виходить за кордони естетичного і відкриває перспективу набуття безсмертя, завдяки входженню у духовне буття іншої людини: «Перемога над смертю – це не проблема вічного життя. Перемогти смерть – означає зберегти з іншістю події відношення, яке має залишитися особистісним» [144, с. 85]. Художній твір власною подієвістю відкриває

можливість набуття Іншого (а разом з тим часу й історії) не через ігнорування події смерті, але завдяки переходу на принципово новий рівень розуміння цієї події.

Відома думка М. Бахтіна щодо авторського «перебування поза» стосовно зображуваної події, отже, має не так просторове, як часове (і внаслідок цього особистісне) значення. Така позиція автора передбачає зняття обмежень теперішнього, визволення з «в'язниці» («могили») буттєвої самоти, позначеної займенником «Я», набуття майбутнього й вічного «прийдешнього» через діалогічність, наповненість та справжність естетичної події, що теж з необхідністю виходить за власні межі, за кордони суто естетичного.

Не можна стверджувати, що мистецький, і, зокрема, літературний, твір у цьому стосунку протиставлений безпосередній діалогічній взаємодії людей, які перебувають поряд у часопросторі реальної дійсності. Твір можна розглядати як спосіб (шлях) подолання якісних та кількісних обмежень, що повсякчас заважають субстанційній повноті здійснення такої взаємодії. Наприклад, неточні, неправдиві, прив'язані до злоякісної емоції чи хибної інтенції слово, інтонація або погляд (вербальні, паравербальні чи невербальні засоби комунікації) назавжди маркують реальну ситуацію спілкування як невдалу, таку, що не досягла діалогічної повноти, висвітлюють недоліки та недоопрацювання в плані руху особистості до саморозкриття на шляху віднайдення Іншого. Фіксуючи невдалу ситуацію спілкування у межах художнього часу/простору або моделюючи подібну ситуацію, автор може добитися її повної смислової адекватності діалогічному максимуму

особистісного саморозкриття учасників комунікації на рівні зображеної події чи події зображення.

Водночас естетична комунікація здатна забезпечити «зустріч» у просторі художнього твору людей, розділених епохами та відстанями, відкрити можливість входження у діалог з автором для суб'єкта практично з будь-якою просторовою та часовою локалізацією. Звісно, є нюанси. Скажімо, означений суб'єкт має належати майбутньому автора, а не його минулому. Хоча, зазначимо, що у творі, що перечитується неодноразово, перехід від лінійної моделі часу до циклічної надає вектору майбутнього універсальності. За таких обставин, минуле може виявитись майбутнім: задана автором планка унікального особистісного прогресу з рухом часу може стати орієнтиром для багатьох людей.

Підкреслимо, що художні твори і створюваний ними світ не є чимось зовнішньо-чужим стосовно буття. Навпаки: вони організують та структурують події діалогічної взаємодії особистостей у такий спосіб, що різниця між тим, що розуміється, і тим, що сприймається, знімається. Тобто не лише сприйняття передуює розумінню, але й розуміння (смислу) веде до сприйняття, робить це сприйняття можливим. Подібне нерозрізнення того, що сприймається (у світі реальності), і того, що розуміється (у мистецькому просторі значень, цінностей та смислів), як вважає Левінас, є характерним для божественного погляду. Твір мистецтва, що неначе згущує, концентрує цілісність буття навколо конкретного висловлювання, відкриває для суб'єкта свідомості позицію, з погляду якої є можливим щасливе нерозрізнення зовнішнього і внутрішнього, того, що бачиться, і того, що мислиться. Концентрація цілого буття навколо мовця чи реципієнта як частини цього «згущеного буття» [144, с. 129] зумовлюється специфікою

функціонування мови. У мовленнєвій діяльності, на думку філософа, перебуває все, тому що світоустрій є подібним до неї.

Хоча Левінас дискутував з М. Гайдеггером, але, відповідно до запропонованого німецьким філософом уявлення про мову як «дім буття», зіставляв переживання буттєвого досвіду з прочитанням, схопленням смислу. Тобто визнавав домінування гегемонії щодо споглядання. Подібні міркування передбачають онтологічну синонімію культури, мови і мистецтва. «...вираження визначає культуру, культура є мистецтвом, мистецтво ж, або уславлення буття, складає первісну сутність втілення. Мова як вираження є передусім творчою мовою поезії, так що мистецтво – це не блаженне блукання людини, що замислила створити прекрасне. Культура і художня творчість є частиною онтологічного ладу. Вони переважно онтологічні, завдяки їм можливе осягнення буття» [144, с. 137], – вважав Левінас.

Вагомістю слова у буттєвій сфері, значущістю мови у світі людської культури зумовлене особливе місце літературного твору серед інших художніх творів, особливий статус літератури серед інших видів мистецтва. Метафора, перенесення значення відкриває етимологічну глибину слова [95]. Левінас вважає, що метафора, зв'язуючи помислене з тим, що сприймалось у минулому чи майбутньому або навпаки, утворює міст між даністю і значенням, звиваючи у цілість пережите, що «густішає і світитись», відкриваючи «усю цілісність буття».

У просторі літературного твору цілісність буття втілюється у феномен художньої цілісності, що передбачає взаємозв'язок всіх елементів форми і змісту в єдності художнього світу. Форма – тобто сукупність

факторів естетичного враження – провадить від сприйнятого художнього мовлення до мисленнєвого поетичного світу, а зображувана картина розгортає назад – повертає читача до минулого чи майбутнього сприйняття реальності, невинно напружуючи й перекреслюючи кордони між умовним і дійсним, послідовно уточнюючи й поглиблюючи розуміння одного й іншого.

У такий спосіб художня цілісність, відтворюючи цілісність буттєву, отримує водночас естетичне та позаестетичне значення. В умовному світі мистецького витвору артикулюються буттєві смисли, невід'ємні від зображуваної картини, що сприймається (споглядається) й водночас створюється, так що одне виявляється неможливим без іншого. Смисли внаслідок цього можуть бути усвідомлені як спільні для реальної дійсності й мистецтва, тобто одні й ті самі смисли. Створюючи або читаючи літературний твір, ми створюємо або ж прочитуємо світ і себе, спрямовуючи свої дії до автора/читача як необхідного нам Іншого. У займенник «ми», необхідний в контексті подібних міркувань, вже закладене естетичне подолання самотності, єдність, що досягається спільною працею автора й читача, творця й спів-творця. Єдність, втілена у твір як діалогічну співпрацю.

Справа у філософських розмислах Левінаса навантажується особливим смислом. Вона спрямовується до Іншого, у його теперішнє, яке для суб'єкта свідомості є «майбутнім без себе», «майбутнім-після-смерті-я». Це справа без будь-якої прагматики, зорієнтованої на власне майбутнє. Вона не має на увазі навіть вдячності, яка повернула б суб'єкта до себе, замикаючи подорож назустріч Іншому в коло, перетворюючи її на одісею.

У Левінаса викликають захоплення люди, які у неймовірно тяжких умовах гітлеризму не втрачають віри у майбутнє, продовжують служити йому попри власну приреченість. Прикладом такої людини для філософа слугує Леон Блюм: «Неважливо, якою філософією обґрунтовує Леон Блюм свою дивовижну силу духу, що дозволяє йому працювати не для сучасності. Потужність його впевненості не вимірюється його філософією. Адже це 1941 рік! – дірка в історії, рік, коли нас залишили усі зримі боги, бог воістину помер або заховався у відсутності одкровення. А в'язень все вірить у майбутнє, про яке немає одкровення, й закликає працювати у теперішньому заради найвіддаленіших речей, що так переконливо спростовуються сучасністю» [цит. за 87. с. 82].

Як і твір будь-якого іншого мистецтва, літературний твір не має іншої мети, крім свого існування. Його самодостатність позбавлена прагматики. Сама безкорислива шляхетність автора, який створює культурно значущий продукт, не розраховуючи на винагороду, вдячність або навіть розуміння, адресовуючи свій витвір Іншому з його невідомим теперішнім і майбутнім, виводить твір за межі естетичного. Така інтенція перетворює слово на справу, що закликає до життя – тобто до співучасті у бутті, до спів-буття цього невідомого Іншого з його часом. Спрямована до Іншого справа, що про неї говорить Левінас, видається присутньо близькою до бахтінського діалогічно зорієнтованого особистісно-відповідального висловлювання-вчинка. Для визначення справи, що розуміється як служіння Іншому, який наділений в очах суб'єкта більшим за «Я» значенням, Левінас використовує поняття «диво». Для Г. В. Ф. Гегеля філософія – це неперервне богослужіння, а для Левінаса

справа – це «літургія», служіння із витрачанням власних коштів, із втратами, а не прибутком [144, с. 92]. Справа у сприйнятті Левінаса – це «епіфанія Іншого».

Філософ далекий від того, аби протиставляти подієвість мистецтва історії з притаманною їй конкретикою неквапливого розгортання. Справа відповідального культурного жесту є результатом особистісного рішення, що вимагає часу, «усієї товщини історії». Подібний культурний жест має на увазі власну ієрархію, що постає у градації «тілесного, словесного, художнього» і ґрунтується на досвіді індивідуальної екзистенції, подолання якого супроводжується віднайденням Іншого.

Еволюція мистецтва з його стихійною, спонтанною, органічною самоорганізацією, ігноруючи усі можливі заборони і кордони, вбудовується в історію, зумовлює вектори її ретроспективного та прогностичного бачення. Наша загальнолюдська здатність до осмислення історії засновується на особистісних відгуках на подієву насиченість персоналістичних жестів, ґрунтується на інтерсуб'єктивній значущості подібних відгуків, що входять у колективну пам'ять людства, форматуючи простір історичного минулого за допомогою іконічних знаків-портретів.

Портрет проявляє істинне призначення іконічного знака, адже він документує факт зустрічі з Іншим на перетині подієвих ланцюгів історичного та естетичного буття. У просторі культури цілісна конфігурація будь-яких знаків має на меті врешті-решт створення іконічного знака, що вказує на обличчя людини, особистість, яка звертається до співрозмовника й відповідає на його звернення. Без цього функціонування знаків і знакових систем позбавляється сенсу, утворюючи лабіринт нездоланої самотності, здатний лише помножувати

нісенітницю. Неначе у всесвітній бібліотеці Х. Л. Борхеса, такий лабіринт відтворює безглуздя нескінченного теперішнього, перетворюючись на глухий кут для ув'язненого «Я».

Відповідно до міркувань Левінаса, людське обличчя – це першоджерело осмисленості, чисте значення, абстракція, владна проблематизувати свідомість, припинивши її блукання замкненим колом оберненої на себе прагматичної рефлексії. Обличчя Іншого, що промовляє, закликає й молить з «висоти свого приниження», оголює істину свого буття, у ширості звернення актуалізуючи етику відповідальності суб'єкта свідомості.

«Відтепер бути Я означає неможливість відсторонитися від відповідальності, – стверджує Левінас. – На моїх раменах немовби тримається вся будівля тварного світу. Але відповідальність, позбавляючи Я його імперіалістичності й егоїзму, навіть якщо йдеться про егоїзм особистісного порятунку, не перетворює Я на момент всесвітнього світоустрою, але підтверджує його неповторність. Неповторність Я полягає у тому, що ніхто не може відповісти замість мене» [143, с. 83].

Отже, унікальність особистості проступає у відмові від будь-якої самозакоханості й самотиражування на шляху «прямолінійного руху Справи у нескінченність Іншого» [143, с. 83]. «Відповідальна відповідь» унеможливорює приховування – ані у просторі, навіть у просторі внутрішньому, де можна було б жадібно притримати нереалізоване, залишаючи його для себе, ані у часі, адже час, що переживається з максимальною подієвою самовіддачею, стає запорукою чистого сумління внаслідок повної відповідності собі.

У слові літературного твору, що стає Справою, приховується і водночас відкривається обличчя автора, який рухається назустріч Іншому. За зображуванним, що утворює цілісну картину світу, й складною системою запису зображення, репрезентованою художнім текстом, – впізнається особистість, її надія на зустріч з іншою особистістю. У стилі літературного твору зашифрований автор, який зробив усе задля забезпечення можливості означеної зустрічі. Такий погляд дає підстави для визначення стилю в якості системи трансформації різнотипних знаків, що функціонують в межах художнього цілого, але корелюють з позатекстовими знаковими системами задля художнього означення особистості, уможливлення її художньої репрезентації.

У такому розумінні портретом виявляється будь-яка картина, створювана автором у літературному творі. У М. Гумільова є думка, що у стилі поет показується зі свого творіння, дозволяє вгадати колір своїх очей, форму своїх рук. Очі й руки – осердя портрета, яскраве свідчення про індивідуальність людини, оприявлення особистості. Парадоксальним чином портретом автора, який спромігся зректись себе у русі до віднайдення Іншого – героя на рівні зображуваної події й читача на рівні події зображення, – виявляється стиль художньо цілісного літературного твору, що відбувся.

Обличчя Іншого у розумінні Левінаса – це вікно у вічність, тобто незворотно далеко минуле, проявлення трансцендентного у іманентному, божественного у людському. Творча іпостась біографічної особистості, слід якої лишається як стиль літературного твору, походить від першопричини та витоку буття, Третьої особи, спроможної явити собою «нескінченність абсолютно Іншого, який вислизає від онтології» [143, с. 83]. Слід

творчої особистості, що лишається у створеному, стає складовою частиною якогось іншого сліду: натяк на нього міститься у «мовленнєвому диві» метафори, у ньому проступає «незнищенність буття, його всемогутність стосовно будь-якого заперечення» [143, с. 83]. Це стиль творення у масштабі макрокосму, когерентний взаємозв'язок усього з усім, що містить поклик Іншого, для відповіді якому потрібен перехід від великого до дуже великого часу – «абсолютного, минулого, що з'єднує всі часи» [143, с. 83].

Левінас свідомо намічає вектор означеного переходу, без остраху відкриваючи свою свідомість до діалогу з філософами усіх часів і народів – сучасниками й попередниками. Самозречена проблематизація свідомості й процесу мислення стає передумовою діалогічного звернення не лише до художньої практики у загальнокультурному масштабі, але й до релігійного досвіду, втіленого в поняттях «епіфанія», «діафонія», «змирення», «літургія», що осмислюються на перехресті традицій іудаїзму та християнства. У такий спосіб мислитель наближує штучно розведені європейською раціоналістичною свідомістю шляхи пошуку людством свого абсолютного Іншого, рухом до якого витворюється цілісність загальнолюдської культури.

2.2. Людинотворча метафізика діалогу з «несподіваним Іншим» у трагедії В. Шекспіра «Гамлет»

В межах філософії діалогу визріває нова концепція людини, зорієнтована водночас на наукову (філософську) та художню (літературну) традиції, важливі для

становлення так званого «західного канону»¹. Вже зазначалось, що Левінас, будучи одним із засновників «філософії Іншого», ставився до мистецтва з підозрою. На його думку, сформовану вочевидь під впливом платонівського розуміння мистецтва, подвоєння світу, що ним обертається художня репрезентація, втягує суб'єкта у небезпечну гру зі справжністю буття, дезорієнтує його [117, с. 10]. Але, незважаючи на окреслене бачення мистецтва, Левінас залишався вдумливим читачем класичної художньої літератури, зокрема, творів В. Шекспіра, О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя, Ф. Достоевського, Л. Толстого.

Шедеври класичної літератури давали поштовх розгортанню філософської думки, ставали підставою для міркувань, постачали численні ілюстрації до тих або інших філософських суджень і висновків. Незмінна увага до власного читацького досвіду суперечила позиції Левінаса щодо мистецтва, але об'єктивно відповідала діалогічності художньої літератури, для якої атрибутивною є зверненість до читача як необхідного Іншого. Сам характер процесів творчості та спів-творчості, спосіб існування літературного твору як інтенційного об'єкту відповідають філософській апології діалогу, розробленій Левінасом, як було показано вище.

Висловлюючи сумніви щодо діалогічної природи літературного твору, що заперечується його завершеністю, а також розчиненням позбавленого реальності

¹ На думку Г. Блума, його центром стали Данте і Шекспір, оскільки вони незрівнянні з іншими авторами «силою пізнавальної гостроти, лінгвістичної енергії та новаторською потужністю» – основами онтологічної пристрасті, на якій ґрунтується «здатність радіти» [24, с. 52].

зображуваного у художньому контексті, Левінас не припиняв читацької рефлексії, насичуючи свої праці літературними ремінісценціями, цитатами, образними ілюстраціями. Критикою мистецтва Левінас полемізував і з панівними для його часу філософськими концепціями (наприклад, піднесенням поетичного твору, здійсненим у межах онтології М. Гайдеггера), і з актуальною художньою практикою (зокрема, мистецьким авангардом, що спотворював і суб'єкта, ніяк не обмежуючи стихію суб'єктивності, й живу реальність, трансформуючи її в процесі свавільно-революційного експериментаторства).

Мислення не може собі дозволити бути закритим, якщо хоче залишатись продуктивним, проривним. Левінас у своїх міркуваннях постійно звертається не лише до інших мислителів (Сократа, Парменіда, Платона, Плотіна, Декарта, І. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, М. Бубера, Е. Гуссерля, М. Гайдеггера, Ж. Дерріда, М. Мерло-Понті, Г. Марселя, Ж.-П. Сартра, З. Фрейда та багатьох інших), але й до релігійних пророків, уважно перечитуючи Біблію, а також до художнього досвіду – досвіду мистецтва, як сказав би Г.-Г. Гадамер. Правда, досвід мистецтва враховується Левінасом, як уже зазначалось, у формі «негативної діалектики» (поняття І. Духана). Полівекторність діалогічного мислення стає основою побудови філософського розуміння цілої культури, підставою універсального осмислення «цілої людини» у єдності її онтологічних, когнітивно-гносеологічних, екзистенційних, етичних виявів.

Левінас, як уже відзначалося, із сумнівом ставився до мистецького пізнання, про що свідчать його численні висловлювання. Але всупереч свідомим інтенціям

мислителя, літературно-художній спосіб синтетичного пізнання і репрезентації людського буття ставав орієнтиром для філософського синтезу, якого він прагнув. В цьому стосунку класичні літературні твори, до яких Левінас постійно звертався у своїх міркуваннях, можливо, не вповні усвідомлено, виявлялись для нього взірцями цілісної мовленнєво-образної рефлексії, спрямованої на осягнення буттєвої повноти та інтерсуб'єктивну перевірку результатів здійснюваного пізнання.

Літературні твори викликали у філософа значно більшу довіру, ніж артефакти візуальних видів мистецтва з квазічасовою застиглістю та діалогічною безперсективністю створюваних ними просторових образів. Літературні образи сприймалися філософом як одухотворені, відкриті, діалогічно звернені до іншої свідомості, отже, корисні для суб'єкта пізнання в плані реалізації його шляху до істини, наділені потенціалом наближення художнього висловлювання до філософського.

«Концептуальним» у цьому стосунку автором для Левінаса був, як зазначалось вище, Шекспір. Його незрівнянні взірцеві твори, об'єднуючи середньовічне минуле і новочасне майбутнє, вибудовували на перетині історичного та індивідуально-особистісного буття передумови для «винайдення людини». Власне, «винахідником людини» [127], як її розуміє сучасна гуманітаристика, став саме Шекспір, окресливши такі параметри художньої довершеності та координати філософської глибини гуманістичного мислення, які залишаються актуальними дотепер у межах як художнього, так і філософського дискурсу. Тому, напевно, діалог Левінаса з Шекспіром, намічені мислителем вектори філософського прочитання творів геніального

ренесансного автора, привертають увагу сучасних філософів. Цей діалог породжує смисловий простір, у якому відкриваються шляхи вирішення складних філософських проблем сьогодення [142].

Відповідно до пройнятої етичними інтенціями логіки філософського мислення Левінаса, самопізнання ґрунтується на відкритті Іншого. Вибудоване ним у процесі прочитання творів Шекспіра уявлення про значущість діалогічних взаємин з Іншим, дозволяє по-новому усвідомити і творчість загадкового ренесансного автора, що її Г. Блум вважав осердям «західного канону», і природу художньої творчості в цілому, водночас намічаючи вектори вирішення одвічних (метафізичних) буттєвих питань.

Серед творів Шекспіра найважливішими для Левінаса були трагедії «Гамлет», «Макбет», «Король Лір» [117, с. 12]. «Гамлет», за свідченням мислителя, став художнім претекстом однієї із засадничих праць Левінаса «Час та інший» (1947), що вперше репрезентувала обрії його філософської етики. На переконання Левінаса (повторимо ще раз цю думку), з поглибленого продумування Шекспіра виростає вся філософія [144, с. 72]. При цьому він мав на увазі не лише власне філософствування, але й колосальний вплив шекспірівського художнього мислення на розвиток філософської думки Нового часу і наступних періодів. У контексті філософської концепції Левінаса «Гамлет» виявляється художньою матрицею для осягнення буття «Я» у світі.

Буття визначається Левінасом як трагедія. На перший погляд, внаслідок того, що доля героя перемагає свободу, примушуючи його прийняти смерть. Подібне осмислення було надто очевидним, зважаючи на досвід Левінаса і тих

його сучасників, для яких буття в обставинах жорстокого абсурду історії обернулося загибеллю у 40-их роках ХХ століття. Про торжество долі, як вважає Левінас, у випадку Гамлета не йдеться. Її перемога над героєм уявна, адже він вислизає від смерті. «Не бути», за логікою Левінаса, неможливо: буття осмислюється як невідворотне й безвихідне, його зло зумовлене не кінцевістю, а безмежністю буття. «Гамлет» – це трагедія трагедії, герой якої перевищує трагізм як такий [144, с. 35].

Усвідомлення невідворотності буття примушує свідомість людини маркувати його як зло, породжуючи міркування, що їх яскраво репрезентує славнозвісний монолог Гамлета «Бути чи не бути...». Альтернатива, окреслена першою фразою знаменитого монологу, надихається парадоксальною інтенцією, знайомою абсолютно всім людям – прагненням водночас «і померти, і бути...» [144, с. 79]. Розмірковуючи над монологом Гамлета, Левінас визначає свідомість через здатність її суб'єкта заснути, тобто на певний час припинити роботу свідомості, не усвідомлювати [144, с. 36]. «Не бути» для Гамлета – це визволити себе від реальності, тобто вимкнути мислення, припинити рефлексію і поринути у омріяну несвідомість – у сон.

Крізь міркування Левінаса про метафору небуття – сон, що у контексті трагедії Шекспіра виявляється наділеною потужним гносеологічним потенціалом, проглядає паралель із аналогією Декарта: мислю – існую. Отже, можемо побачити художньо-філософські корені вихідної левінасівської антиномії, полюси якої задаються протилежними, за логікою мислителя, поняттями «акт-існування» та «буття-до-смерті». Усвідомлення цих протилежностей, як вважає філософ, неможливе без «граничної ясності розуму й тим самим граничної

мужності» [144, с. 69]. Подібна «граничність» дає можливість подолати смерть, виводячи трагізм на новий буттєвий рівень. Тому, власне, у випадку шекспірівського героя можна говорити про трагедію у квадраті – трагедію трагедії.

З погляду Левінаса, Гамлет – це символ суб'єкта існування/свідомості, атрибутивною ознакою якого є самотність. Герой шекспірівської трагедії не відчуває себе самотнім, поки не дізнається про злочин Клавдія. Необхідність перевірити на відповідність істині слова Привида, побудувати повну й правдиву картину обставин, що склалися, усвідомити всі аспекти власної ситуації, підпорядковують існування героя пошукам розгадки таємниці буття. Отже, його екзистенція стає субстанційно значущою, відповідальною, оскільки передбачає виконання певної необхідної функції. Оповідана Привидом правда про вбивство змінює для Гамлета сприйняття світу: природний рух часу виявляється розірваним – минуле не може відійти, а прийдешнє початися, поки злочин залишається таємним і непокараним; простір максимально звужується – Данія перетворюється на в'язницю, могилу, у якій панує смерть – гнилизна, тлін. Разом з цим розриваються нормальні зв'язки між людьми, прирікаючи героя на самотність у теперішньому.

Сумнів щодо справедливості світу ставить героя у сумнівну – слабку з погляду інших – позицію, тоді як владне домінування Клавдія, легітимність якого очевидна для всіх, крім законного спадкоємця престолу, сприймається підданими як позиція сильна. Намагаючись повністю контролювати ситуацію, король-злочинець примушує оточення Гамлета зраджувати людським

стосункам заради соціальних ролей: мати стає передусім королевою – дружиною нового короля, кохана дівчина – слухняною дочкою, яку Полоній використовує як шпигунський інструмент у придворній інтризі, друзі швидко перетворюються на знаряддя вбивства принца в руках його ворогів.

За художньою логікою Шекспіра, викривлення нормальних людських стосунків – наслідок злочинної несправедливості, що запанувала у світі, заплямовуючи і руйнуючи все, нав'язуючи всім катастрофічний спосіб існування – буття до смерті. Рідна по крові людина, яка мала би бути гарантом справедливості й закону в державі, батьком для підданих і, перш за все, для Гамлета, стає в очах принца уособленням зла, що спотворює світ, винуватцем злочину. Вбивши брата заради корони, Клавдій переступив не лише через соціально-суспільні й родинні, але й «божественні» (загальнолюдські) закони, що для Гамлета як ренесансної людини набуває особливого значення.

Герой Шекспіра зтикається із розривом найбільш дорогоцінних для кожного зв'язків: родинних, дружніх, любовних – у вузькому й широкому сенсі цього слова. Любовний діалог з іншою людиною тут і зараз стає неможливим для принца. Це означає, що життя перестає бути щасливим, оголюючи вбивчу дисгармонійність світу. Г. Блум підкреслював, що Гамлет чи не найбільше з усіх шекспірівських персонажів «прагне вслухатись у своє внутрішнє „я“», а література, завдяки новаторству Шекспіра, отримує додаткову «меланхолійну» функцію, яка стає домінантною – «вчить нас, як промовляти до самих себе» [24, с. 56].

Неможливість любовної взаємодії з Іншим означає ув'язнення у полоні теперішнього, що стає об'єктивним

свідченням злочинності влади, яка спотворює суспільне середовище, робить недоброякісно-фальшивими людські стосунки, запускає катастрофічно-руйнівні тенденції на рівні спів-буття людей. Коронований злочинець отруює всіх навколо себе, купуючи засобами влади лояльність щодо злочину, готовність до співучасті у злочинних діях, зраду стосовно себе та інших, виродження людяності. Дискурс влади, що транслює окреслені інтенції, діаметрально протилежний діалогу – його брехлива лицемірність спрямована на підкуп або знищення і не містить навіть натяку на любовну взаємодію, що має на меті пошук необхідної всім істини. Влада, керуючись логікою злочину, вимагає приховування правди. А тому унеможливорює діалог між людьми, розриває доброякісні людські зв'язки, спричиняє руйнацію фундаментальних основ спів-буття, підриває законну організацію суспільного існування. Натомість запускає насильницькі стратегії маніпуляції, позбавляє людей можливості відчувати, думати, діяти аутентично, виштовхує їх у простір смерті – духовної та/або фізичної.

Страшним симптомом суспільної хвороби, що підточує данський королівський двір, стає загибель Офелії – смерть чистої свідомості, яка, не в змозі прийняти страхітливі наслідки владних маніпуляцій, засинає, обираючи владу стихії – безумства, течії, води. Гамлет, який зберігає свідомість, переборовши спокусу сну-небуття, виявляється єдиною людиною, здатною усвідомити злочинність влади, отже, прийняти на себе функцію встановлення істини, викриття злочинця, відновлення знехтуваної справедливості, а разом з цим повернення часу, буття, людської спільноти до нормального стану.

На думку Левінаса, самотність, на яку приречена особистість у подібних обставинах, потрібно мислити як продуктивну. Без такої самотності суб'єкт не існує, вона позначає «свободу начала» особистості й несе у собі не тільки «відчай та залишеність, але також і мужність, гордість та незалежність» [144, с. 39]. Самотнє існування Гамлета розгортається у психологічних координатах, що їх Левінас визначає як гордість, аристократизм, геніальність [144, с. 40], виводячи свої міркування за межі «термінів відчаю», у яких самотність була інтерпретована екзистенціалістами. Гамлет діє цілком безкорисливо – шляхетність відкриває перед ним перспективу майбутнього, у якому він відсутній і особисто, і особистісно. Це майбутнє постає у фіналі як можливе внаслідок трагічних зусиль, спрямованих на гармонізацію світу. Зусилля, що докладаються, перебільшують можливості героя і тому стають причиною його смерті, але водночас виводять з-під її влади.

Акцентована самотність Гамлета спонукає його до пошуків діалогічного контакту з іншими за межами узвичаєного існування, суспільного теперішнього, переобтяженого нормами, але не позбавленого певних можливостей. Можна було залишитися в Ельсінорі у ролі наслідного принца або поїхати за межі Данії у пошуках кращої долі, віддавши королівство на поталу Клавдію. Зустріч із Привидом знаменує для героя початок нового способу існування, що буде супроводжуватися розширенням буттєвих кордонів. Привид неначе знімає для Гамлета межу між життям і смертю, виводячи його існування й мислення на інший рівень. Подібне розширення парадоксально узгоджується із екзистенційним звуженням, на яке прирікає героя роль месника, нав'язана долею разом з усіма обставинами

перебування і загибелі у королівстві й добровільно прийнята принцом після тривалих сумнівів. Власне, вагання Гамлета, як можна зрозуміти, мають подвійний характер: вони стосуються не лише невпевненості стосовно правдивості слів Привида, але й онтологічної невпевненості, що пробуджується разом з потребою відкриття істинної картини реальності.

Перспективними в плані діалогічної взаємодії, спрямованої на пошук істини, для Гамлета стають Гораціо, актори, яких принц винаймає для того, щоб поставити «Мишоловку», а також славнозвісний «бідний Йорик», «діалог» з яким відбувається на цвинтарі біля свіжої могильної ями. Названі персонажі репрезентують особливі «світи», розмикаючи існування центрального персонажа у часовому та просторовому відношеннях. Подібне хронотопічне ускладнення, зумовлене співвіднесенням різних часо-просторових вимірів, поглиблює та у естетичному і смисловому планах відкриває п'єсу відповідно до буттєвої багатовимірності, яку виявляється здатною охопити й осмислити художня свідомість Шекспіра.

Приятель Гамлета Гораціо є представником втраченої середньовіччям античної давнини, актори належать світу мистецтва, а «бідний Йорик» репрезентує вічність, локалізовану за кордоном, що розділяє життя і смерть, потойбічне буття/небуття, цілком реальне для сучасників персонажів шекспірівської трагедії. У вирі трагічних переживань і подій Гамлет втрачає зв'язки з близькими людьми, які дистанціюються під впливом вбивчої влади, проте віднаходить співрозмовників у таких буттєвих площинах, що раніше здавалися незначущими або недоступними. Відкриття «несподіваних» інших та діалог

з ними виводить героя на новий рівень особистісної взаємодії, що несе у собі можливість осягнення істини. Це діалог саме у такому розумінні, про яке писав Левінас.

Філософ розмірковував про тягар залежності суб'єкта свідомості від власного «Я», захаращеності матеріальністю, що спонукає навіть тіло сприймати в якості в'язниці-могили. Гамлет приречений займатися собою, спиратися лише на себе у пошуках істини. Перебуваючи у полоні теперішнього й нав'язаної ним ролі, він сприймає як в'язницю не тільки Данію, але й світ в цілому. За Левінасом, звільнитися з такого полону можливо лише у майбутнє, в якому «Я» відсутнє, – майбутнє без себе. За логікою праці «Час та інший», визволення забезпечує віднайдення діахронічного Іншого, який належить цьому майбутньому. У період створення філософії діалогу Левінас вважав, що таким діахронічним Іншим може стати син для батька, тому особливого значення для нього набуває трагедія «Гамлет».

Одна з головних сюжетних ліній трагедії, а саме син – батько, тлумачиться філософом полемічно щодо того розуміння стосунків між поколіннями, яке знаходимо у психоаналітичному прочитанні п'єси, реалізованому З. Фройдом. На думку засновника психоаналізу, Гамлет не вірить словам Привида, вагається, не наважується одразу на рішучі дії через «комплекс Едіпа». Несвідоме впізнавання у злочині Клавдія віддзеркалення власних інтенцій, вважає Фройд, примушує героя тривалий час утримуватись від помсти. Психоаналітична та левінасівська інтерпретації поведінки Гамлета вступають у конфлікт відповідно до концепції П. Рікера, як і протилежні за вектором версії концептуалізації суб'єкта. Гамлет Левінаса не має нічого спільного з «архаїчним суб'єктом» Фройда. Його дії, спрямовані на виправлення

трагічних помилок нещодавнього минулого, розгорнуті у майбутнє. На майбутнє орієнтовані непрагматичність рефлексії, чесність та шляхетність думок і вчинків. Це персонаж саме такого рівня етичної й гносеологічної висоти, який відповідає обрямам майбутнього, що їх уможлиблює гуманістична наснаженість левінасівської філософії діалогу.

Людиною майбутнього Гамлета роблять надзвичайні зусилля, докладені для подолання власного теперішнього. Прорив у майбутнє здійснюється з опорою на діалогічні взаємини з трьома Іншими – представниками різних культурних традицій минулого, що продуктивно оживають у сприйнятті головного героя. Одна з них – антична культурна традиція, яку уособлює Горацій. Вона набуває особливого значення для Гамлета, оскільки його особистісне існування й самоусвідомлення розгортається у парадигмі доби Відродження. Якщо Гамлет належить сучасності з усіма її гострими суперечностями, Горацій заявляє про свою любов до минулого, вважає себе більше причетним до Давнього Риму, ніж до сьогодення, щодо якого виступає скоріше в ролі свідка. Обираючи античну систему цінностей в якості орієнтира, що пройшов перевірку часом – забуттям і відродженням, Горацій з його внутрішнім спокоєм і виваженістю суджень, на думку Гамлета, може бути дійсно неупередженим у оцінці сучасних подій з їх надскладним емоційним підтекстом.

Другу традицію репрезентують актори мандрівного театру з їх емпатичною здатністю з'єднувати епохи, долаючи співпереживанням розриви у просторі й часі, будуючи мости співчуття між далекими жертвами падіння Трої й сучасними глядачами. Монолог Гамлета «Що йому Гекуба?» акцентує увагу саме на витворюваній внаслідок

талановитої акторської гри емоційній єдності людей, розділених великими масивами часу, різними історичними обставинами. Звісно, знову йдеться про актуалізацію античності – трагедія загибелі Трої повертає до контексту античної культури, її зміст підказаний міфологічно-легендарними подіями Троянської війни. З іншого боку, ситуацію падіння королівського роду, підступної й жорстокої руйнації цілого світу принц приймає як суголосну власній.

Третя традиція актуалізується через своєрідну «зустріч» з блазнем Йориком, що відбувається на тілесному (Гамлет тримає в руках череп) й емоційному (сміх і дитячі спогади) рівні. Блазень символізує карнавальну традицію, теж укорінену в культурі античності. Контакт з ним відбувається за законами карнавалу – фамільярність, тілесність, амбівалентність (сміх на цвинтарі), рівність і свобода позначають входження у блюзнірську традицію. Братаючись із блазнем, завданням якого є «відчувати та розігрувати хисткість підвалин світу й абсурдність ситуацій» [144, с. 50], Гамлет окреслює свої пріоритети – шукати істину всупереч усталеним формулам та застиглим образам, у яких вона вмирає, винаходячи відповідні способи репрезентації результатів пізнання.

Зауважимо, що традиції, які оживають для Гамлета, завдяки діалогу з Гораціо, акторами й «бідним Йориком», були важливі для художніх пошуків Шекспіра як ренесансного автора. Це саме ті традиції, які пов'язували драматурга з «живою» античністю, водночас піддаючись оновленню у складній ситуації кризового сьогодення. Зрозуміло, що й звернення до античних творів, праць, жанрів, діалог з акторами, уважне прислухання до того середньовічного художнього досвіду, що опинився за межами офіційної культури, але був затребуваний в

умовах ренесансного змішування сюжетів, жанрів, впливів, тенденцій, виявились продуктивними чинниками нової естетичної парадигми, що її активно створював Шекспір.

У контексті трагедії найбільш суттєво, що всі означені «інші» ведуть данського принца до вбитого короля Гамлета, дозволяючи йому вповні реалізувати відповідальність стати діяхронічним Іншим щодо нього – тобто дійсно стати сином власного батька. Фактичний діалог з Привидом на початку трагедії закінчується вимогою пам'ятати. Слова, звернені від мертвого до живого, від батька до сина мають започаткувати справжній діалог, для якого кордону між життям і смертю не існує. Звісно, у релігійній системі координат істинний діалог має божественну природу – для його розгортання розподіл на живих та мертвих не є суттєвим. Всі «співрозмовники» Гамлета метонімічно вказують на короля – в історичній, абстрактній або цілком конкретній перспективі: ім'я Гораціо асоціюється з історією Риму та його правителями; актор стає королем в умовному часопросторі сцени; блазень – трікстер короля у побуті королівського замку (Йорика, що у спогадах принца бавиться із ним у дитинстві, уявляємо буквально поряд з королем Гамлетом у попередній чи наступний момент часу). Всі ці персонажі перетворюють діалог Гамлета з батьком на смислове осердя трагедії.

Без Привида, як вважає А. Анікст, «не було б трагедії», «від початку й до кінця він, точніше його образ, витає над нею». У такому ключі, напевно, розумів діалог між Гамлетом і королем-батьком Левінас, визначаючи засади своєї діалогічної філософської концепції. З погляду левінасівської філософії, діалог між батьком і сином заряджений перспективою незалежності від теперішнього,

звільнення з полону «Я» – відкриття Іншого, що уможливорює наближення до істини й нівеляцію смерті. Діалогічне прислухання до голосів минулого, за логікою Левінаса, у парадоксальний спосіб відкриває шлях до прийдешнього, вивільняючи суб'єкта свідомості з полону індивідуальної екзистенції, розмикаючи її у простір міжособистісного спів-буття.

Діалогічні «інші», у взаємодію з якими вступає Гамлет у шекспірівській трагедії, проявляють важливі аспекти діалогу. Так, ім'я «Гораціо», що асоціюється із Давнім Римом, об'єднує людей минулих епох і сьогодення, підкреслює той момент, що пролонгація традиції у майбутнє можлива, завдяки конкретним людям, які добровільно беруть на себе відповідальність за збереження цієї традиції. Ім'я виявляється знаком, за яким стоїть обличчя Іншого. Якщо одне ім'я мають люди різних епох, воно позначає своєрідну зустріч з Іншим – обличчям до обличчя (*le face-à-face*), подію «зустрічі з обличчям, яке водночас відкриває та приховує іншого» [144, с. 77]. У багатьох народів існує звичай називати новонароджену дитину іменем конкретної людини, неначе запрошуючи до продовження важливих традицій – не лише у межах роду, де буквально можуть бути успадковані певні особистісні риси, асоційовані з іменем, але й у культурній спільноті у зв'язку з духовною спадковістю, наслідуванням творчого досвіду, його передачею «з рук у руки». Ім'я «Гораціо» натякає на давньоримського поета доби правління Октавіана Августа, особистість якого проглядає крізь персонажа шекспірівської трагедії, тоді як сам приятель принца, відчуваючи свою неналежність теперішньому, неначе зникає у перспективі минулого.

Балансування на межі відкриття/приховування Іншого позначається іменем: дійсно, для діалогу, що

розгортається понад часопросторовими бар'єрами, необхідне обличчя, вихоплене з пільми небуття, відвойоване пам'яттю у смерті. Гораціо вступає у діалог з представниками античних традицій, зокрема, із Горацієм, подібно до того, як принц Гамлет стає співрозмовником (і тільки тому нащадком) короля Гамлета. Завдяки їх зусиллям, минуле вивільняється від свого теперішнього і входить у своє майбутнє. В якості «alter ego» головного героя Гораціо повідомляє йому про появу Привида, першим вступає у розмову з духом короля Гамлета, тобто приводить принца на зустріч, що стане визначальною для його долі.

Ще один аспект діалогічної взаємодії з Іншим акцентує образ актора, з яким Гамлет обговорює подробиці постанови «Мишоловки». Феномен акторської гри заснований на співчутті, здатності до емпатії, співпереживання, що їх В. Дільтей пояснював спільною укоріненістю всіх людей у житті. Дивуючись тому, як емоції актора перетинаються з переживаннями людей минулого, персонажним втіленням віднесеного у міфічні часи досвіду, принц підкреслює важливість об'єктивної відстороненості щодо суб'єкта переживання, до якого звернений емпатичний відгук, відсутність прагматики, зорієнтованої на теперішнє. «Що йому Гекуба?» – промовляє він, мимоволі піддаючись впливу акторського співпереживання жертвам падіння легендарної Трої. Не випадково герой просить актора прочитати саме той уривок з відомої трагедії, що розповідає про страждання царя і цариці Трої – Пріама і Гекуби, загибель яких стала результатом підступних військових хитрощів і початком падіння цілої держави, нещастя усіх її мешканців. Гамлет здатний на шляхетне співпереживання іншим й

безкорисливу боротьбу із злочинністю світу, отже, деякі з сучасних «нетрадиційних» інтерпретацій трагедії, що створюються як викривальні стосовно мотивів дій головного героя, нівелюють її глибинні смисли, узгоджені з філософією діалогу. Для актора персонаж, якого він представляє, у момент гри невід'ємний від власного «Я» Інший, свого роду «друге Я». Це вповні відповідає настановам Левінаса: «інший пізнається як моє інше я, як alter ego» [144, с. 88].

Співчуття Гамлета до жертв давньої трагедії підсилюється його власними емоціями, адже він дивиться вглиб історії крізь сьогодення, зумовлене злочином, свідком і жертвою якого він став, особистісної катастрофи, що ним переживається. Гамлетівська емпатія стосовно Гекуби яскраво контрастує з відсутністю солідарності щодо поведінки Гертруди: якщо одна королева розділила з королем-жертвою його загибель, друга опинилась поряд зі злочинцем. Отже, на Гертруді лежить тінь зради й провини; вона стала співучасницею злочину, закривши очі на страхітливую правду про себе, й не лише травмувала сина сумнівною власної ролі, але й поставила його перед необхідністю мститися рідній матері за смерть батька, боротися проти неї також заради відновлення справедливості.

Мистецтво виявляється тим простором, у якому можливе емоційне єднання людей, співчуття та співпереживання, що мають своїм підґрунтям історичне буття, в межах якого постійно проявляється активність безжального злочину, порушується рівновага між добром та злом, примушуючи людей страждати, поширюючи нещастя і смерть. Міфічний образ Гекуби стає мистецьким узагальненням, за яким впізнається трагічна доля всіх безневинних страждальців, жертв історії. Це ім'я

персоніфікує трагічний досвід переживання історичної катастрофи, замикаючи на одне «обличчя» наше співчуття.

Левінас стверджує, що «ситуація обличчям до обличчя є самим звершенням часу», буття у часі здійснюється як міжсуб'єктний зв'язок, формування стосунків між людьми, що розгортаються в історії [144, с. 78-79]. Актор, читаючи уривок про загибель Трої, наближає цю історичну подію до своїх сучасників, до данського сьогодення. Подібно до нього, Левінас, включаючи у свої філософські міркування образ Гамлета, зв'язує шекспірівську історичну реальність з сучасною історією, що теж має трагічний характер.

Зауважимо, що сцени з акторами з їх подвійною умовністю (трагедія у трагедії) звернені і до жертв злочину (Гекуба, монолог про яку зачитується під час репетиції), і до злочинців (картина підступного вбивства у «Мишоловці», що її не може додивитись до кінця Клавдій, названий Б. Шоу «злочинцем на театрі»). У такий спосіб художньо акцентується злаякісність історичного процесу, у межах якого люди неминуче розподіляються на злочинців та їх жертв, що завжди маскується історичним дискурсом. Останній повсякчас продукує ті або інші ідеологічні виправдання злочинів і злочинців, приховуючи той факт, що політична влада завжди злочинна й тому невідворотно лицемірна. У своїх працях Левінас прямо звертається до сучасності, говорить про жертв історичних злочинів середини ХХ століття та злочинців, які виправдовували свої дії людожерською нацистською ідеологією. Масштаби злочинів і спричинених ними людських жертв примушували мислителя напружено шукати вихід, можливість визволитися від страхітливого теперішнього, що

буквально обернулося в'язницею й загибеллю для мільйонів людей.

Порятунок у майбутньому вимагає актуалізації пам'яті про минуле, що живиться співчуттям до тих, хто потерпав від історії у попередні її періоди. Без співчуття, що прошиває різні історичні площини, неначе сторінки єдиної книги, історія людства розсипається, рветься зв'язок часів. Неспроможність співчувати, глухота щодо страждань жертв минулих злочинів, відповідно до художньої логіки Шекспіра й філософської логіки Левінаса, теж злочин – моральний злочин, на основі якого злочинність зберігається й відновлюється як негативна, загрозна для людської спільноти традиція.

У романі Дж. Джойса «Улісс» (відомо, що трагедія Шекспіра «Гамлет» – один з найважливіших – поряд з гомерівською «Одіссеею» – претекстів «Улісса») є епізод, коли на уроці історії Стівен Дедал розповідає учням про полководця Пірра. Його ім'я асоціюється з міфічним «кривавим Пірром», а отже, із монологом актора з трагедії «Гамлет» і болісною для персонажа Джойса згадкою про нещодавню смерть матері. Стівену боляче від байдужості учнів до історичних подій й цілковитої відсутності у них співчуття до людей, які жили у попередні епохи. Байдужість до трагедій минулого позбавляє сенсу урок історії, свідчить про розриви часової єдності історичного процесу – руху часу, що не може нормально здійснюватись із «вивихнутим суглобом», як сказав би Гамлет. Без співчуття тим, хто жив у попередні епохи, неможливо навчитися співпереживати людям, які поряд, зробити висновки з помилок минулих поколінь, взяти на озброєння їх досвід, аби зберігати пильність щодо небезпечних тенденцій сучасності. Порушення живого зв'язку між теперішнім і минулим, відповідальність за

який бере на себе мистецтво, загрожує новими трагедіями, небезпекою втрати майбутнього.

Діалогічна взаємодія Гамлета з «бідним Йориком» вбирає у себе не лише підкреслену епітетом емпатичну чуйність, але й рівність між учасниками діалогу, узгоджену в цьому випадку із карнавальним світосприйняттям. М. Бахтін, аналізуючи витoki лінії карнавалізації у ренесансній літературі, репрезентовану, зокрема, і творами Шекспіра, наголошував на здатності середньовічної карнавальної культури знімати різноманітні соціальні бар'єри й спростовувати жорстку соціальну ієрархію, витворювати спільний для всіх, без виключення, людей простір святкової карнавальної свободи. Крім цього, закони карнавального іншобуття виправдовують тіло, табуйоване середньовічним теоцентризмом з притаманним йому домінуванням духовного й вічного над тілесним і земним, відмінюють офіційні правила моралі й етикету, проте надають статус норми штовханині святкового натовпу з неминучим фамільярним контактом між людьми. Колись Йорик носив на спині принца, а зараз Гамлет тримає у руках череп колишнього приятеля своїх дитячих витівок. Фамільярний карнавальний – тілесний – контакт стає знаком особистісної рівності, що спростовує дистанцію у часі, дає можливість з'єднати «сьогодні» одного суб'єкта з минулим або майбутнім іншого.

На перший погляд, дивно, що Гамлет у сцені на кладовищі згадує про Александра Великого. Але хід його думки можна зрозуміти: тіло великого історичного діяча після смерті перетворилося на тлін – так само, як тіло будь-якої іншої людини. Всі люди рівні перед життям і смертю, всі з неминучістю смертні, але людський рід

продовжує існувати – саме завдяки відроджувальному потенціалу людського тіла, що гине з кожною смертю й відновлюється з кожним новим народженням, долаючи індивідуальну смерть безсмертям людства як біологічного виду. Ця життєствердна діалектика у межах карнавального світосприйняття виражається дурним блюзнірським сміхом, що водночас ховає й відроджує, тобто має амбівалентну (подвійну) природу. Карнавальний сміх Гамлета на цвинтарі актуалізує мотив тлінного й водночас безсмертного у відтворенні людського роду тіла. Естафета поколінь забезпечує потенційно нескінченну перспективу існування людства у майбутньому.

Звернімо увагу на те, що блазень у королівському замку виступав в якості репрезентанта карнавальної традиції, отже, був наділений можливістю створювати карнавальну атмосферу, ігнорувати етикетні норми, спростовувати жорстку суспільну ієрархію, навіть закони феодального світу, фамільярно звертаючись до сюзерена, вільно висловлюючи у розмові з ним свої думки. Не випадково, шукаючи істину, герой використовує маску божевільного. Божевільний і блазень грають синонімічні ролі при королівському дворі, адже у системі координат карнавалу дурнями є всі, тоді як офіційна культура середньовіччя ставить блазня у виключну позицію, його поведінка виправдовується лише тим, що він, на відміну від усіх інших, дурень.

Згідно з амбівалентною природою карнавального сміху маска божевільного/блазня поєднує трагічне і комічне. Божевільня, здатне значно розширити простір пошуку істини, стало одним з засадничих мотивів античної меніпшової сатири. Як відомо, цей жанр відіграв особливу роль у становленні традиції європейської

карнавальної культури. Трагедія Шекспіра демонструє цікаву й продуктивну трансформацію цього мотиву: образ Гамлета, відповідно до шекспірівської всеохопності характеру, вбирає у себе риси блазня й божевільного, поведінка персонажа ґрунтується на ретельно продуманому розрахунку й граничній відвертості, для якої будь-яка соціальна роль – несуттєва умовність. Трагічна місія Гамлета відтіняється карнавальним блюзнірством, збагачуючи діалог з батьком широким спектром яскравих переживань ренесансної людини. Тут взаємодіють свобода й відвертість з героїзмом та відповідальністю, проявляють себе співчуття та вдячність, широта та глибина мислення, шляхетна безкорисливість самопожертви. «Бідний Йорик», блазень вбитого короля – уможливлена карнавальною традицією антиномічна метонімія, що у сприйнятті центрального персонажа вказує на Гамлета-старшого.

Персонажі Лаерт і Фортінбрас можуть бути сприйняті як своєрідні «двійники» Гамлета, адже вони поставлені перед необхідністю мститися за своїх батьків: Фортінбрас-старший був переможений Гамлетом-старшим, а Полоній помилково загинув від удара принца, адресованого Клавдію. Подібне ускладнення художньої структури п'єси «віддзеркаленнями» центрального персонажа й додатковими сюжетними лініями А. Анікст розцінював як вплив поетики бароко, що активно завойовувало позиції у мистецтві початку XVII століття. На відміну від Гамлета, обидва «двійники» залишаються у тенетах теперішнього. Теперішнє Лаерта – це глухий кут родинних відносин, сьогодення Фортінбраса – політика, інтереси держави. На перший погляд, це різні сюжетні лінії. Лаерт, здається, зазнає поразки від зброї Гамлета, а Фортінбрас, з'явившись

у фіналі й віддаючи наказ винести трупи, отримує в якості переможного призу данський престол. Втім, обидва персонажі не є суб'єктами вільного вибору. Вони заручники власної екзистенції, залежать від обставин, мало впливаючи на їх нещасливе розгортання в одному випадку й щасливе у другому. Лаерт не є винуватцем власної загибелі, так само, як Фортінбрас нічого не зробив для завоювання Данського королівства. На тлі цих персонажів стає зрозумілим, як високо піднімає «планку» духовності Гамлет, прагнучи особистісного саморозкриття, демонструючи багатовекторність можливостей самореалізації, актуальних для людини доби Відродження.

Лінії Лаерта та Фортінбраса акцентують глибину філософської проблематики шекспірівської трагедії, що розробляється водночас на кількох рівнях, передбачають можливість профанації окреслених проблем. Левінас вважав, що профанація ніяк не відмінює таємницю особистості й буття, а втілює «одне з можливих ставлень до неї» [144, с. 92]. Діалог Полонія з Лаертом, вербалізований у тексті трагедії, як і подієвий діалог Фортінбраса з батьком, у річищі якого завойовницькі походи сина мають нівелювати поразки норвезького короля, не виходять за межі егоїзму та прагматики. Шекспірівська трагедія наочно показує, що лише істинний діалог з Іншим змінює масштаб особистості. Трагічного героя народжує здатність підпорядкувати своє існування літургії – високому служінню, смисл якого відкривається за межами сьогодення, у просторі великого часу, на тлі смислів цілої історії.

Єдність світу, відповідно до логіки філософських міркувань Левінаса, неможлива без присутності у світі Бога. У праці «Гуманізм іншої людини» йдеться про Бога,

присутність якого оприявнюється обличчям Іншого. На думку філософа, втрата єдності світу, іншої людини та Бога «освячені „навиворіт“» знаменитим висловом Ніцше про смерть Бога. Світ, у котрому «померли всі боги», не може не бути абсурдним, адже у ньому немає «смысла смислів, Риму, куди ведуть всі шляхи, симфонії, у якій зазвучали б всі смисли» [143]. Відкриття Іншого припиняє одіссею самозакоханого повернення до себе. Подолавши егоїзм, суб'єкт відкриває перспективу нескінченності на шляху безкорисливого служіння та герменевтичних зусиль, котрі мають на меті прочитати буття іншої людини як цілісність, започаткувати таку діяльність (та відповідальність), що узгоджуються з ідеєю вічності. Для цього суб'єкт має побачити за обличчям Іншого спрямований до нього особистісно наказ, що передбачає виконання певної справи. Її не можна ані відкласти, ані перекласти на когось. Ця справа відповідає безмірності та нескінченності «абсолютно Іншого», який «вислизає від онтології», висоті Абсолютної Істоти, свідченням про присутність якої у бутті є відбиток трансцендентного, що його Левінас називає слідом: «У своїй якості слід не просто відсилає до минулого, він і є прохід до цього минулого, яке є віддаленішим, ніж будь-яке минуле й будь-яке майбутнє, тому що вони все ще знаходять своє місце у моєму часі; це перехід до минулого Іншого, де бачиться вічність, – до абсолютного, такого, що з'єднує всі часи, минулого» [143].

Загальновідомо, що Шекспір брав на себе виконання ролі Привида під час постанови п'єси трупною театру «Глобус». Цей факт отримує особливе значення на тлі того моменту, що ім'я центрального персонажа співвідноситься з іменем малолітнього сина драматурга Гамнета, чия

смерть Шекспір тяжко переживав. Біографічні елементи додають посутні смислові нюанси, важливі для розуміння авторського задуму: Шекспір грає Привида померлого батька, натомість втрачений в реальності син показаний в умовному світі п'єси живим, активно діючим, вірним обов'язку перед батьківською пам'яттю й волею.

Стівен Дедал у романі Дж. Джойса «Улісс» проговорює «власну» теорію, що дозволяє інтерпретувати біографічну прив'язку трагедії: якщо Гамлет співвідноситься із Гамнетом, а Привид із самим Шекспіром, є підстави провести додаткові паралелі – між Гертрудою й невірною дружиною автора, яка зрадила його з братом драматурга – цій постаті у п'єсі відповідає король-злочинець Клавдій. Зрозуміло, що біографічним підґрунтям трагедії «Гамлет», за версією персонажа Джойса, був діалог між Шекспіром і його сином. У контексті філософських міркувань Левінаса син – це Інший щодо суб'єкта свідомості, він відкриває суб'єкту, бранцю теперішнього, майбутнє. Травматична втрата необхідного Іншого, а разом з ним жаданого майбутнього могла привести до своєрідної компенсаторної інверсії, що відбулася у просторі літературного твору: живий і мертвий (в реальності) учасники діалогу в трагедії помінялися ролями-статусами. Оскільки будь-який витвір мистецтва завжди неначе балансує на межі реального та умовного світу, обіймаючи водночас дійсне й можливе (вірогідне, бажане, належне), обидва учасники діалогу водночас постають як мертві й живі, набуваючи у процесі розгорнутого у творі діалогічного відкриття Іншого принципово нової якості. Вона зумовлена зняттям бар'єру між життям і смертю, живим і мертвим, відповідно до релігійного постулату, що для Бога мертвих немає. Левінас би сказав, що учасники істинного діалогу «вислизають від смерті», завдяки

досягненню єднання на рівні трансцендентного – у просторі абсолютного Іншого, непідвладного онтології.

Втілене у художню плоть трагедії «Гамлет» єднання з абсолютним Іншим стає предметом рефлексії у одноіменній поезії Б. Пастернака, що відкриває цикл віршів Юрія Живаго. Пастернак вводить у текст поезії євангельські мотиви – моління про чашу, сумніви щодо ролі, запропонованої ліричному герою абсолютною Істотою – Богом. Це призводить до кардинальної зміни масштабу особистості ліричного суб'єкта – діалогічні взаємини батька й сина, про які йдеться у п'єсі, переводяться у площину божественного. Діалог перетворюється на молитву, роль на сцені – на місію, що її потрібно реалізувати у просторі реального буття, йдучи назустріч волі Бога. Виникає ефект зустрічі/перетину різних особистостей у площині ліричного переживання й поетичного мовлення – це і актор, що грає роль Гамлета у шекспірівській трагедії; і Гамлет, на якого покладається завдання зробити все для відновлення порушеної справедливості, реалізації волі віроломно й підступно вбитого батька; і Христос, який, долаючи сумніви, віддає життя на волю Батька задля перемоги над смертю як реальної перспективи, відкритої для всіх, без виключення, людей.

Подібний ліричний перетин не суперечить особливостям організації персоносфери трагедії, адже один персонаж у її художньому світі може з'являтися у різних іпостасях. Так, вбитий король Гамлет, безпосередньо присутній на сцені у вигляді Привида-духа, постає як ідеальний образ реальної людини у спогадах Гамлета, віддзеркалюється у особистості самого героя, його тілесному та духовному єстві, що прямо

успадковані від батька фактом народження та називання-хрещення. Крім цього, король-жертва представлений у ініційованій Гамлетом постанові, що розіграє сцену вбивства. Зауважимо, що дух (Привид), батько (король Гамлет) і син (принц Гамлет) матеріалізуються художньою цілісністю шекспірівської п'єси, покликані через постанову на сцені увійти у реальне буття автора й кожного глядача. Те, що Шекспір, як прийнято вважати, грав у п'єсі роль Привида, сьогодні сприймається як метафора авторської післясмертної участі у духовному спів-бутті людей наступних поколінь, що розгортається на ґрунті буття твору – його прочитань, інтерпретацій, постанов, перекладів, інсценізацій тощо, які завжди є діалогічними. Це означає, що твір уявляє собою багатосуб'єктну, багатогранну, принципово відкриту мистецько-буттєву структуру, що дозволяє усвідомити, як реалізуються процеси творення у духовній культурі, завжди прив'язані до конкретної особистості й водночас звернені до людства як цілості.

Пастернак – один з тих авторів, хто усвідомлює сутність глибинних процесів духовного спів-буття людей, матеріалізованих художніми текстами мистецьких творів. Ліричний герой поезії «Гамлет» – це персонаж і водночас автор роману «Доктор Живаго», актор, який грає роль Гамлета або будь-яку іншу роль у будь-якій іншій виставі, кожна людина та її роль/місія, реалізована чи провалена у ході проживання неповторного й водночас спільного з усіма іншими людьми життя.

На думку Г. Блума, безпосередня естетична цінність творів Шекспіра проявляється у здатності показати персонажа «у такій кількості перспектив, що вони стають шкалою для вимірювання нас самих» [24, с. 74]. Контексти-перспективи створює автор, розкриваючи мінливий

характер персонажа, власне персонаж, реалізуючи передбачену автором дивовижну здатність свідомо творити себе, читач, включаючись у прочитання-інтерпретацію й починаючи в ситуації діалогічної взаємодії з творцями – автором і персонажем – свій творчий проєкт на перетині мистецтва й дійсності. В контексті поезії Пастернака межа між творенням у просторі мистецтва і життєтворчістю знімається, поряд з людським максимумом творця, позначеним іменами Гамлета і Шекспіра, з'являється божественний максимум, що його ми можемо собі уявити, розмірковуючи про Христа й Бога-отця. Герой трагедії геніального автора і Христос, названий К. Ясперсом осердям і смыслом історії, син короля Данії й Небесного Царя, завдяки ліричній інтерпретації Пастернака, задають таку систему буттєвих координат, у якій історія й вічність перетинаються у перспективі особистісного творчого діалогу з Іншим.

У контексті філософських міркувань Левінаса Гамлет-старший і Бог-батько постають як особистісний максимум відповідно конкретного та Абсолютного Іншого, що окреслює обрії нескінченної буттєвої перспективи. На її тлі людина може бути інтерпретована як учасник діалогу з Іншим, що уможливорює максимальне саморозкриття й досягнення подієвої повноти буття, і як результат діалогу різних буттєвих інстанцій, що робить людське інсування водночас трагічним і осмисленим, зарядженим потенціалом гармонізації й вдосконалення.

Рух Гамлета до батька як діалогічного Іншого, прагнення відшукати його слід у зовнішньому та внутрішньому світі зумовлює смислову глибину трагедії Шекспіра, її гуманістичну універсальність. Герой наважується вступити у розмову із потойбічним, долаючи

страх перед ним, і впізнає короля-батька у Привиді; віднаходить у Гамлеті-старшому ідеал людини у повному розумінні цього слова, вірець, який потребує наслідування; переживає відчай, що королівська традиція «бути людиною» у Данії під загрозою загибелі – передусім через сліпоту Гертруди до зла, що почувається у безпеці поряд з нею. Зусилля, спрямовані на наближення до батька як необхідного Іншого, стають передумовою дій, покликаних відновити порушену рівновагу між добром і злом, нормальний рух збоченого часу – тобто свідомої самопожертви заради минулого і майбутнього, у яких Гамлет не може бути особисто присутнім. Такі дії, за художньою логікою трагедії, є відповідними абсолютній справедливості, божественному задуму, який припиняє свавілля зла, віддаючи йому належне, завершує період його беззаконного домінування.

Трагедія Шекспіра з притаманним їй універсалізмом художнього мислення й «первинністю естетичної вартості» [24, с. 75] в цілому духовної культури відіграє роль узагальненого художнього сліду людської присутності у світі, адресовуючи її досвід кожному потенційному читачу або глядачу. Геній Шекспіра, що розмикає західний Канон, надаючи йому масштабу світового, перетворює Гамлета на необхідного Іншого для будь-яких реципієнтів, позбавляючи діалогічну взаємодію межі, спрямовуючи її у майбутнє, що обов'язково настане.

Уявляється закономірним, що Шекспірова трагедія постійно стає об'єктом сценічних та кіно-інтерпретацій, перетворюючись на серйозне випробування для акторів та режисерів, для яких за діалогом з Гамлетом відкривається можливість особистісного діалогічного контакту з Шекспіром. І для звичайного читача трагедії як драматичного літературного твору читання цього

класичного тексту з неминучістю стає перевіркою, що розкриває, попри всі ілюзії самоомани, справжній масштаб особистості реципієнта. Напевно, тому читачі всіх часів і народів водночас прагнуть цього діалогу, заінтриговані ореолом відомості й таємниці навколо імен автора та героя, хвилями піднесення й сумнівів, що змінюються від епохи до епохи, супроводжуючи рух трагедії через століття, й намагаються ухилитися від нього, побоюючись побачити своє справжнє обличчя віч-на-віч з Шекспіром, тікаючи від чесної внутрішньої роботи, що її філософська трагедія через відкриття Іншого спрямовує у річище самопізнання.

2.3. Художня література і проблема загальнокультурного синтезу: продуктивність діалогічної взаємодії традицій, дискурсів, сфер культури

На думку Г. Блума, В. Шекспір є центром західного канону, тому що своєрідним осердям європейської літератури стала трагедія «Гамлет» з її рефлексуючим центральним персонажем, чиє осмислення себе і буття перебільшує завдання тієї ролі, яку доводиться грати суб'єкту рефлексії у суспільстві. Для західноєвропейської культури з її культом рефлексуючої свідомості звернення до філософського дискурсу стає характерною ознакою художнього дискурсу і, зокрема, літературно-художнього. Антична культура, послідовно долаючи первісний синкретизм міфологічного мислення, водночас не зрікалася спільних коренів наукового та мистецького освоєння світу.

Про це свідчить, зокрема, сократичний діалог – жанр, що від початку поєднував можливості мистецького й

філософського способів пошуку істини, завжди взаємопов'язаних у європейській культурі. Сократичний діалог, традиція якого незмінно відновлюється у найважливіші періоди західноєвропейського культурогенезу, може слугувати своєрідною моделлю взаємодоповнюваності зазначених способів пізнання, їх постійної зверненості один до одного. Результати раціонально-поняттєвого мислення вимагають перевірки художнім світоконструюванням; натомість мистецькі образи чекають наукової інтерпретації, водночас розширюючи її можливості через візуалізацію гіпотетично-умоглядного, його перевірку очевидністю художньої моделі. Сократ як центральний герой платонівських діалогів мислить саме так – амбівалентно, поєднуючи наукове (філософське) й художнє бачення проблеми у цілості, що несе на собі відбиток міфологічного синкретизму.

Характерно, що у діалозі «Федон» Сократ намагається представити всю систему тогочасних міфологічних уявлень, на основі яких розвивається, рухається вперед думка, розсуваючи окреслені міфом межі. Очікуючи страти і розмірковуючи над перспективою безсмертя душі, філософ супроводжує свої міркування вражаючими метафоричними ілюстраціями, що справили особливе враження на присутніх учнів, які мали стати свідками страти вчителя. Страту, власну поведінку в ході очікування смерті й виконання вердикту афінського суду Сократ підпорядкував вражаюче переконливому доведенню думки про безсмертя душі, перетворюючи екзистенцію на ілюстрацію процесу мислення. Власне, це і породило сократичний діалог – свого роду матрицю літературного твору, звернену до майбутнього європейської літератури.

Літературна практика античності не передбачала тієї міри індивідуально-особистісного прориву в плані відповідального просування думки, яку містила діалогічна традиція сократівського мислення у її платонівській інтерпретації. Звісно, аутентична концепція сократичного діалогу, що не мала на меті письмової фіксації діалогічного наближення до істини й не відокремлювалась від живого життя, вбудовуючись у його форми, була ближчою до побутування античних літературних творів, які виконувались публічно, були прив'язані до святкових подій життя давньогрецького полісу. Сократ виявився парадоксальним чином і протиставлений афінській громаді, і нерозривно зв'язаний із нею подіями суду і страти. Усвідомлення нового типу зв'язку особистості із загалом вилилося у сократичні діалоги, що переформатували діалогічність сократівського методу філософського наближення до істини у діалогічну форму літературного твору.

На перетині філософського і художнього мислення відбувалося творення нової концепції особистості, позначеної виразними прикметами належності до «осьового часу» – здатністю осмислити себе в якості учасника трансцендентного діалогу, що перетворює екзистенційну основу буття на матеріал для формулювання метафізичних запитань і відповідей. У такій системі координат виплавлялася форма літературного твору такого рівня, до якого загалу ще потрібно було дорости. Закономірно, що Арістофан, відчуваючи руйнівний для тогочасних уявлень про людину й світ характер і масштаб особистості Сократа, відреагував на її присутність у афінському житті «Хмарами» (423 р. до н.е.). Комедія, нівелюючи різницю

між Сократом і софістами, тобто між спрямованим на пошук істини діалогом і спекулятивними судовими дебатами, абсолютно чітко вказав на початок нової літературної ери: не міфологія, а філософія стала світоглядним супутником художнього пізнання. Не боги-олімпійці, а «небо й хмари» почали зумовлювати специфіку світоглядного краєвиду європейського мистецтва після того, як у Афінах визначились всі подробиці трагедії, на яку перетворилася доля Сократа.

Подальший розвиток художньої літератури у Західній Європі відбувався з опорою на суттєві зрушення системи філософського мислення. Нова літературна епоха, а згодом, починаючи з доби Відродження з її переосмисленням неоплатонізму та натурфілософією, і кожний новий літературно-художній напрям усвідомлювали себе на тлі присутніх світоглядних змін, мали конкретну філософську основу. Класицизм орієнтувався на картезіанство; романтична література виросла на ґрунті німецької класичної ідеалістичної філософії, з опорою на філософські ідеї Й. Гердера, Ф. Шеллінга, І. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, Й. Г. Фіхте; література реалізму була щільно пов'язана із філософією позитивізму; модерністські світоглядні концепти та художні експерименти живилися напрацюваннями філософії життя Ф. Ніцше, інтуїтивістськими ідеями Б. Кроче та А. Бергсона, концепцією творчості З. Фрейда, спиралися на феноменологічні й екзистенціалістичні філософські студії; постмодернізм формувався під впливом постструктуралістських постулатів, пов'язаних із засадничими для Ж. Дерріда, М. Фуко, Ж. Лакана, Р. Барта та інших мислителів цього кола уявленнями про гру, деконструкцію, смерть автора, письмо тощо. Окреслені зв'язки між розвитком європейської

філософської думки та літературно-художньою практикою легітимізували літературознавчу зацікавленість філософією, орієнтацію науки про літературу на актуальні методи філософського пізнання, що активно переносилися на літературознавчий ґрунт, екстраполювалися у площину методологічних та теоретико-літературних студій.

Методологічні можливості сучасного літературознавства визначені феноменологією, філософією діалогу, екзистенціалізмом, структуралізмом та постструктуралізмом, онтологічною герменевтикою. І хоча постструктуралістська літературознавча парадигма наполягає на свободі від методу, не зупиняючись перед визнанням міфологічного характеру будь-якого знання, баченням будь-якої теорії як релятивістської, вона теж встановлює свої норми і правила. Вони регламентують літературознавчий дискурс, вимагають відповідності певним настановам, навіть стереотипам, на які перетворилися уявлення про неважливість аторського задуму та інтенцій в процесі літературознавчого осягнення літературного твору, «смерть автора», свободу і множинність інтерпретацій, сваволлю деконструкції і т.п.

Зусиллями представників онтологічної герменевтики зверненість художньої літератури і науки про неї до філософського пізнання доповнилася зацікавленою апеляцією філософського дискурсу до «досвіду мистецтва» (поняття Г.-Г. Гадамера). Досвід мистецького розуміння буття, у межах якого мистецтво слова отримало особливий статус, був затребуваний В. Дільтеєм, Г.-Г. Гадамером, М. Гайдеггером в контексті розгортання філософського періоду розвитку загальнокультурної герменевтичної традиції. Згадувана вище думка

Гайдеггера про те, що справжнє буття здійснюється як розуміння, а останнє досягає свого максимуму через омовлення-артикуляцію у просторі літературного твору, визначило високу міру цікавості до феномену художнього тексту з боку представників філософської герменевтики ХХ століття.

У ситуації окресленої взаємодії, напрацювання М. Бахтіна та С. Аверінцева, близькі до настанов філософської герменевтики, вийшли за межі літературознавства, отримали визнання у широкому контексті гуманітарної думки ХХ століття. Колосальні гносеологічні можливості об'єднання традицій філософського (передусім у естетичній та онтологічній площині) та класичного філологічного пізнання були реалізовані у працях О. Посева, без яких неможливо уявити ні філософію, ні філологію ХХ століття. На думку В. Дільтея та М. Бахтіна, саме текст є головним об'єктом дослідження всіх гуманітарних наук; саме у просторі мови, з погляду М. Гайдеггера, здійснюється культурне буття, що надає нових значень художній літературі й нових імпульсів розвитку літературознавчої думки. Реалії взаємодоповнюваності літературознавчого та філософського дискурсів у сфері загальнокультурного синтезу супроводжуються особливою увагою до проблем методології науки, методологічної рефлексії на актуальному етапі еволюції.

В цьому стосунку показовими є праці М. Мамардашвілі, зокрема ті, у яких він, розробляючи філософські проблеми, апелює до художніх текстів великих авторів класичної і сучасної літератури. Особливе місце у його філософських побудовах посідає цикл романів М. Пруста «У пошуках утраченого часу» (1913–1927), до якого філософ постійно повертався у своїх лекціях, аналізуючи

суб'єктивний роман класика французького модернізму як надзвичайно важливий досвід художнього освоєння феномену часу і пам'яті [15]. Досвід Пруста у сприйнятті Мамардашвілі не менш значущий, ніж «Картезіанські роздуми» й «Кантіанські варіації». Про це свідчить академічна діяльність мислителя, найбільш повторювані й улюблені теми його лекційних екскурсів.

Наближення філософствування до літературної критики не здавалося Мамардашвілі легковажним, адже здійснюване у її кордонах «розширення акту читання» є таким же необхідним, як і саме читання. Читаючи твори, вважає філософ, ми читаємо саме життя, й іншого способу піддати прочитанню його найважливіші смисли неможливо: «Врешті-решт і філософія й будь-який літературний текст, текст мистецтва, зводяться до життєвих питань, тобто до любові, смерті, до смисла та гідності існування, до того, що ми реально зустрічаємо у житті й очікуємо від нього; й, вочевидь, читаємо ми те, що є близьким нашому душевному досвіду. Те, що не западає нам в душу, не є для нас літературою» [цит. за 8, с. 53].

Отже, прочитанню й омовленню смислів буття підпорядковані й філософія, й література. Без цього перемикавання існування людини у реєстр буття, що у своїй справжності здійснюється як розуміння, не виявляється можливим. Розуміння буттєвих смислів є глибоко особистісним. Воно досягається за умови сформованості у суб'єкта емоційно забарвленого позитивного ставлення до предмета, що піддається пізнанню-розумінню, до пізнавального процесу, його результатів та їх словесно-інтерпретаційного оформлення. Уже стародавні греки усвідомлювали, що без означеного емоційно забарвленого позитивного ставлення

неможливі ні філософія, ні філологія, про що свідчать назви цих наукових дисциплін. Любов до слова і мудрості, з погляду Мамардашвілі, стають результатом воз'єднання особистості із коренем унікального особистісного бачення світу, який має невербальний характер і через який можливе проростання у справжнє буття і досягнення єдності з іншими людьми (стаття «Літературна критика як акт читання», 1984).

У колі подібних розмислів художня література як результат авторської творчості та читацької спів-творчості не є чимось факультативним у житті людини й людства, зовнішнім стосовно буття. Вона може бути осмислена як необхідна буттєва складова, спосіб розуміння, тобто шлях подолання тієї «впертої сліпоти», яка, на думку Мамардашвілі, характеризує онтологічну ситуацію людини, обмежуючи можливості її щасливої самореалізації. У художньо-естетичних законах творчості Пруста текст виступає способом розплутування досвіду, прояснення смислу подій, без чого людина приречена на постійне повторення тих самих помилок, ув'язнення у глухому куті нерозуміння.

Грандіозний потенціал художнього тексту як інструменту осмислення екзистенційного досвіду реалізується у читанні, що отримує водночас статус гносеологічного й онтологічного акту. Досвід читання літературних творів потужно впливає на результативність особистісного осмислення життєвих подій, що також мають бути «прочитані». Без читацької співучасті у побутуванні літературного твору, тобто без читацького засвоєння авторського досвіду творення художнього тексту, буденне осмислення життєвих подій приречене залишатися поверховим, отже – недостатнім, неточним, помилковим.

Буття неможливо звести лише до того, що безпосередньо існує, вимагаючи від суб'єкта існування пізнавальних зусиль. Його справжній масштаб оприявнюється осмисленням, що відбувається як творчість – самореалізація у діалозі, невідривна від відкриття Іншого. Художній текст, маючи матеріальну природу, наділений знаковим існуванням. Його існування – це функціонування означника складного okazіонального знака, означуваним щодо якого є цілість буття, його смислова повнота і нескінченність. На думку Мамардашвілі, літературний текст не в змозі вмістити буття у своє існування. На буття «натякає» «латентний голос», що неначе «втоплений» у великих творах, прихований у їх таємничій глибині. Цей голос покликана почути й інтерпретувати (відповісти на його промовляння) літературна критика як своєрідне розширення акту читання, що отримує онтологічний статус саме тоді, коли долучається не лише до змісту художнього тексту, а й до смислової повноти твору, у нескінченності якої віддзеркалюється таїна часу. Прихована сутність часу відкривається великим митцям: вони розуміють її, вважає Мамардашвілі, тому що їх справжньою спільною батьківщиною є творча повнота буття, про яку говорить латентний голос тексту.

Сам факт існування художнього тексту, що стає результатом особистісної творчої діяльності, є свідченням досягнення буттєвої повноти. Можливість долучитися до неї відкривається цим фактом для всіх реципієнтів тексту за умови його творчого прочитання. Літературознавець як професійний критик, маючи на меті наукове пізнання художнього тексту як певного об'єкту, діючи творчо, виходить за межі чітко регламентованого наукового

існування у негарантований простір буття: відповідь на прихований у авторському художньому висловлюванні латентний «голос» тексту передбачає співучасть у артикуляції буттєвих смислів, тобто у розгортанні буття.

У окресленій смисловій перспективі відмінності між літературознавчим і філософським пізнанням стають несуттєвими, знімаються суперечності між різними науковими проєкціями художнього тексту – простору оприявнення цілої людини, яким зацікавлені всі гуманітарні дисципліни. Виникає можливість подолання «розірваності» людини між напрацьованими сучасною гуманітаристикою варіантами концептуалізації антропологічного феномену. Художній текст стає свідченням про цілість буття цілої людини, створюючи передумови для об'єднання зусиль усього комплексу гуманітарних дисциплін, про що в контексті «філософського аналізу» феномену тексту розмірковував М. Бахтін [17]. З його погляду, текст в якості єдиного об'єкта різноманітних формальних досліджень у сфері гуманітарних наук виступає водночас платформою для реалізації онтологічно значущого діалогу навколо основних буттєвих питань, на вирішення яких завжди спрямоване унікальне індивідуальне висловлювання, метою якого є «істина, правда, добро, краса, історія» [17].

Розуміння та артикуляція буттєвих смислів об'єднують художнє висловлювання і наукове пізнання, що має своїм об'єктом художнє висловлювання. Останнє вимагає створення тексту-відповіді, своєрідного обрамлення, що, у свою чергу, запускає процес текстотворення, – і так далі до нескінченності. Нескінченний ланцюг текстів забезпечує поглиблення розуміння буття, що постійно розвивається, продовжується, потребуючи осмислення. Тобто через творення і відтворення художніх текстів, невпинну

актуалізацію «латентного голосу» кожного тексту і всіх текстів разом, здійснюється омовлення смислів, проростання і самопізнання буття.

На думку М. Бахтіна, текст може бути розглянутий як певна монада, що відображає у собі всі тексти певної смислової сфери [17]. Суголосними виявляються міркування Ж. Женетта щодо здатності дискретного світу окремих текстів, накопичуваних в ході культурного розвитку, формувати єдиний смисловий континуум, що його репрезентує кожен окремий літературний твір. Тому «для людини, що прочитала лише одну книгу, ця книга і є усією її „літературою“ у вихідному розумінні цього слова; коли вона прочитає другу, ці дві книги розділять для неї усе поле літератури, не залишаючи між собою жодної щілини, - і так далі»; це пояснюється тим, що «у культурі не буває лакун, які доводилось би заповнювати, вона і здатна до збагачення; вона стає глибшою й різноманітнішою, тому що не має необхідності поширюватися» [136]. Для справжнього буття, котре реалізується як розуміння, поширення призводить до поглиблення, а початок перебачає продовження.

М. Гайдеггер і Г.-Г. Гадамер пояснювали унікальну роль літературних творів у цілому культурі їх здатністю у ході побудови художнього тексту досягати можливого максимуму артикуляції (омовлення) смислів та їх розуміння (переживання), вповні реалізуючи потенціал мови як «дому буття». Літературні твори з їх діалогічною відкритістю, зверненістю до Іншого, потребують як відповіді створення нових творів, що, у свою чергу, включаються у спільну роботу розуміння глибинних буттєвих смислів. Отже, відіграють надзвичайно важливу роль. Наявні численні приклади, що ілюструють вплив

читання літературних творів на просування філософських розмислів. Так, з погляду Е. Левінаса, всю філософію можна вважати лише поглибленим продумуванням творів В. Шекспіра; романи Ф. Достоевського уважно читати, пропонуючи неочікувані наукові (філософсько-філологічні або культурологічно-психологічні) та художні інтерпретації З. Фройд, Т. Манн, представники релігійно-філософської думки «срібного століття», А. Камю, М. Бахтін. Взаємодія літературного та філософського дискурсів виявляється показовою у літературі європейського екзистенціалізму відповідно до знаменитої максими А. Камю, зафіксованої у його записниках, – «хочеш бути філософом, пиши романи».

Ж. Женетт стверджує, що спільна загальнокультурна робота надає статус літературних різноманітним текстам, адже «будь-який текст може за певних обставин бути або не бути літературним, в залежності від того, сприймається він (переважно) як видовище або ж (переважно) як повідомлення» [цит. за 8, с. 54]. Це означає, що потрібно говорити не про літературний об'єкт, а про певну «літературну функцію» письмового тексту, що може набути і знову втратити її у постійних флуктуаційних переходах, які, на думку дослідника, й утворюють історію літератури.

Неможливо ігнорувати побоювання, що взаємонаближення філософського й літературного дискурсів може призвести до втрати обох традицій, про що красномовно сигналізує їх «некласичне» зміщення, виведення за межі, відповідно, науки й мистецтва. Не випадково деякі письменники відмовляються розглядати інтелектуальну літературу, насичену філософськими ідеями, як художню: так, В. Набоков не вважав письменником Т. Манна як автора «літератури ідей»,

принципово відмінної від істинно художньої «літератури вражень» [148]. З іншого боку, філософія, тяжіючи до художніх форм пізнання, перестає бути класичною у працях Ф. Ніцше та А. Камю – класиків неklasичної філософії. За таких обставин літературознавчий дискурс розчиняється на перетині філософського та літературного дискурсів, губиться, приєднуючись до однієї або іншої традиції. Лекції В. Набокова читаються як художні твори, а тексти М. Бахтіна як філософські праці. Цю тенденцію засновник літературознавчої феноменології Р. Інгарден зафіксував у проєкті «філософії літератури», що має досліджувати феномен художньої літератури й загальну ідею літературного твору, залишаючи здійснення конкретизацій творів критиці, а історію конкретизацій – історії літератури.

На думку Ж. Женетта, «жива» література відрізняється від «мертвої» тим, що несе у собі повсякчас актуальні традиції зображення (омовлення) й пізнання. Вона вимагає, щоб смисл твору щоразу був сприйнятий і пережитий як певне послання – «і давнє, і щоразу оновлюване» [цит. за 8, с. 55]. Смисл творів «живої» літератури виявляється надмірним, таким, що виплескується через край, незмінно залишаючись значущим. Живими у вказаному сенсі виявляються визначальні для європейської культури тексти так званого «осьового часу» і суміжних з ним періодів, створені іудеями й еллінами. Тексти другого різновиду транслиють традиції, що, як здається, втратили актуальність. Вони не можуть піддаватися герменевтичному прочитанню, а потребують застосування спеціального методологічного інструментарію для здійснення певних аналітичних

операцій. Це може бути, скажімо, структуралістський аналіз із характерним для нього виокремленням і характеристикою рівнів та їх елементів, що визначають структуру тексту. Тобто «жива» література відповідає на запити свідомості, передбачає взаємодію з її актуальною роботою, спрямованою на пошук смислів, відповідей на головні проблемні питання буття. Її діалогічне тлумачення, на думку О. Домашенка, протистоїть формалізованій інтерпретації з її безособистісним вихолощенням раціоналізмом [6, с. 205-206]. Критерієм тлумачення-розуміння виступає його глибина (М. Бахтін), причетність до смислу, що переживається відповідно до символічної природи художньої літератури, як і мистецтва в цілому. Адже смисл символу не підлягає раціональному поясненню, у нього, як стверджував С. Аверінцев, потрібно «вжитися» [1].

Неформальна робота живої свідомості має на меті віднайдення смислу, необхідного для задоволення актуальних духовних потреб, без чого продовження існування неможливе. Вона здійснюється у об'єктно-предметних сферах усіх наукових дисциплін із застосуванням усього наявного методологічного ресурсу, ігноруючи будь-які обмеження й бар'єри. Визначальну роль у цьому процесі відіграють не регламент і правила, а скоріше ступінь особистісної задіяності, пізнавальної зацікавленості, масштаб самореалізації, що зумовлюють рівень духовно-інтелектуальної напруги, результативність просування пошуку. За таких обставин традиції певного наукового дискурсу слугують лише матеріалом для мистецького звершення, й тоді є підстави говорити про естетику пізнання – красу думки, елегантність теорії, цілісність концепції тощо. Естетичні виміри процесу пізнання-розуміння, «естетика мислення» (поняття

М. Мамардашвілі) оприявнюють глибину наукового одкровення, таємнича природа якого не піддається раціональному поясненню. Більше того, живий пошук істини, актуальних буттєвих смислів вимагає взаємодії у масштабі цілої епістеми не лише різних наукових дисциплін, але й окремих сфер духовної культури – науки, мистецтва і релігії. Така взаємодія наповнює актуальним значенням тріаду «істина, добро і краса», вперше усвідомлену античними мислителями, а згодом неодноразово затребувану – і в контексті німецької класичної ідеалістичної філософії, і в межах філософських концепцій доби декадансу (зокрема, у теоріях представників філософії «срібного століття»), і у міркуваннях сучасних митців і мислителів.

Живий процес осмислення буття вимагає взаємодії не лише між тими чи іншими науковими дисциплінами, але об'єднання зусиль цілої науки, мистецтва (зокрема, літератури як мистецтва слова) та релігії. Завдяки такій взаємодії та взаємодоповненню, будується актуальний міф про людину і світ, у якому вона перебуває. При цьому Г. В. Ф. Гегель називав філософію «неперервним богослужінням» і вважав, що релігія вища за мистецтво, а філософія – за релігію. Для М. Бердяєва філософська думка була підпорядкована релігійним переживанням – взаєминам між людиною і Богом. Художня свідомість О. Іванова чи М. Булгакова вбачає у майстерності безкорисливого митця запоруку наближення до істини. У триєдності «істини, добра і краси» міститься джерело нового загальнокультурного синтезу, основи спільного смислового підґрунтя та аксіологічного фундаменту цілісної духовної культури, моделлю якої виступає окремий мистецький твір.

Наука, релігія і мистецтво в межах кожної окремої сфери духовної культури передбачають реалізацію усіх трьох елементів означеної єдності, адже помислити той або інший елемент окремо неможливо. Відповідно до міркувань античних мислителів, чий ідеї були розвинуті І. Кантом і В. Соловйовим, краса є втіленням добра та істини, до пізнання істини веде споглядання прекрасного і співпереживання доброму, без доброти неможлива насолода прекрасним і відкриття істини. Втім, у межах дискурсу тієї або іншої духовної культури реалізація триєдності відбувається з опорою на відповідну домінанту: для науки це істина, для мистецтва – краса, для релігії – добро. Скажімо, визначаючи сукупність функцій художньої літератури як мистецтва слова, першою з необхідністю ми назвемо естетичну функцію, а вже за нею – пізнавальну, виховну, аксіологічну і т.п.

Принцип взаємодоповнення характеризує співіснування окремих мов в межах цілої духовної культури. М. Шапір протиставляв їх літературній мові, що є загальноживаною [14, с. 147-148]. Разом мови духовної культури утворюють парадигму омовлення духовних цінностей, створюваних у лоні певних культурних традицій. Двозначною мовою науки (мовою термінів), багатозначною мовою релігії (мовою символів), двозначною мовою мистецтва (мовою образів) омовлюються-виражаються цінності духовної культури, що їх потім тиражує літературна мова, ігноруючи іноді присутні смислові нюанси задля загальної доступності. Літературною мовою комунікують всі у суспільстві – це мова держави, школи, мас-медіа – тобто побуту, всіх і кожного. Володіння мовами духовної культури вимагає серйозних зусиль, навчання-опанування, через яке готові пройти далеко не всі носії літературної мови [14, с. 147-

148]. Адже далеко не для всіх спрощення, що його отримують духовні цінності у процесі «перекладу» літературною мовою, є посутньою проблемою, взагалі є проблемою.

Традиційні дискурси духовної культури настільки очевидно взаємодіють у взємодоповненні, що ми часто не помічаємо цього. Так, картини художників нового і новітнього часу не лише відтворюють білійні сюжети, але й втілюють вражаюче інтенсивні релігійні переживання (згадаймо картину художника О. Іванова «Явлення Месії народу»). Сучасні науковці пропонують визначення ключових релігійних концептів-символів (скажімо, К. Г. Юнг пояснює притаманні всім міфологічним та релігійним системам уявлення про Бога його зв'язком із універсальним загальнокультурним архетипом, що укорінений у колективному несвідомому) або вбачають у наукових поняттях релігійні смисли (М. Бахтін, розмірковуючи про діалогічність художнього слова, що завжди звернене до Іншого, говорить про відбиток «трійці», утворений пам'яттю про попередній контекст слововжитку та особистість, висловлення якої створило цей контекст, стверджує, що визначення душі можливе тільки в естетичній системі координат).

Специфіка мистецтва у цілісному сприйнятті та творенні відповідно дійсної та фікційної реальності; фундамент науки – абстрактність мислення, на основі якого здійснюється раціональне пізнання; для релігії найголовніше – це зв'язок людини і Бога як певного трансцендентального суб'єкта, переживання і пізнання такого взаємозв'язку, поза яким людина не усвідомлює себе, не вбачає смисла у своєму існуванні. Синтез як нагальна потреба сучасного культурного розвитку

потребує конвертації цінностей і перекодування смислів із однієї сфери духовної культури в іншу і тому напрацьовує шляхи об'єднання всіх суб'єктів культурогенезу, накопичує досвід різних варіантів інтерсеміотичного перекладу.

У такому контексті значення мистецтва слова і науки про літературу зростає. Слово в усіх варіантах його функціонування (мається на увазі однозначність, двозначність та багатозначність) реалізує себе в якості визначального фактора культурного поступу, постійно повертаючи суб'єктів відповідального мовлення до «логоса» у його античному розумінні – до слова, спроможного охопити все буття. Залишаючись відкритою до всіх наявних і можливих дискурсів, художня література вбирає у свою сферу їх досвід та напрацювання, спрямовуючи зусилля на забезпечення візуалізації буття, цілісного бачення людини і світу.

Створюючи образ, слово, вжите у переносному значенні, реалізує свій пізнавальний потенціал через порівняння, закладене у метафору, і водночас відкриває перспективу практично безмежної символізації. Завдяки художньому слову, досягається можливість ментального бачення, будується цілісна картина світу, ґрунтована на індивідуальному досвіді сприйняття реальної дійсності. Оскільки бачення цілісної картини реальної дійсності об'єднує всіх людей, у яких налаштування сприйняття та осмислення сприйнятого є адекватним реальності, цілісна ментальна картина, що виникає у просторі літературного твору, теж працює на об'єднання. Створювана літературним твором цілісна картина світу з необхідністю вимагає осмислення через омовлення у вторинних текстах – висловлюваннях, звернених до інших реципієнтів.

Письменник рухається від бачення реальності до її розуміння у текстуальному омовленні, а потім до уточнення вихідної візуалізації, її коригування, уможливленого процесом діалогічно наснаженого творення художнього тексту. Читачі йдуть у зворотньому напрямі: від репрезентованої твором художньої картини й оприявнених нею смислів до нового бачення й розуміння реальності, що забезпечується діяльністю суб'єкта сприйняття й осмислення художнього тексту. Художня література акцентує підкреслено особистісний характер бачення і розуміння, індивідуальний характер їх взаємозв'язку в процесі мистецького творення і відтворення. Одне й інше визначається точкою зору – позицією суб'єкта творчої і відтворювальної діяльності у просторі (бачення) і у часі (розуміння), а також метаморфозами (взаємопереходами) візуального і смислового планів пізнання.

Отже, рецептивна й когнітивна діяльність, спрямована на творення/відтворення тексту/твору, має бути осмислена як необхідна складова духовного буття особистості й загальнокультурного поступу людської спільноти. Здатність художньої літератури забезпечувати кореляцію і взаємні метаморфози просторового і часового, візуального і ментального повсякчас потребує інтерсуб'єктивної перевірки – зіставлення інтерпретаційного досвіду різних (у максимумі – всіх) суб'єктів. Оскільки художня література застосовує мову у найширшому розумінні цього слова та всій сукупності притаманних їй функцій, її досвід виявляється особливо важливим в процесі взаємодії між різними сферами духовної культури задля перекладу (перекодування) мови однієї сфери духовної культури мовами інших. На таку

потребу активно відповідає сучасне літературознавство, застосовуючи методологічні та термінологічні потенціали різних наукових дисциплін, звертаючись до напрацьованих різних мистецьких практик, мистецтвознавства і естетики, а також свідомо і несвідомо апелюючи у тих або тих формах до досвіду релігії. Подібні перекодування окреслюють вектори парадигмальних змін на теренах гуманітаристики, що вимагає ретельної наукової рефлексії.

Розвиток європейської культури від давніх часів до сучасності супроводжується пошуками універсальної мови. У. Еко присвятив окреме дослідження еволюції утопічного європейського проєкту, що його умовно можна було б назвати «Вавілонська вежа» [131]. Окремо дослідник згадує задум Данте, відповідно до якого основою універсальної мови має стати мова поетична, ґрунтована на живому народному мовленні. В ситуації омовлення та трансляції духовних цінностей, що творяться в межах науки, мистецтва та релігії, відмінності між національними мовами, можливо, не так важливі, як специфіка мови кожної зі сфер духовної культури, особливості дискурсів, традицій, що забезпечують їх розгортання.

Закладаючи фундамент філософії мови і разом з тим теорії художнього перекладу, В. Гумбольдт розмірковував про те, що діапазон універсальності/унікальності в процесі функціонування мови надзвичайно широкий і вузький водночас. Є підстави стверджувати, що всі національно-культурні спільноти об'єднані однією мовою (тому переклад фактично є можливим) і що при цьому кожна людина є творцем індивідуальної мови (тому теорія неперекладності переформулюється на кожному наступному етапі розвитку перекладознавства).

Мови духовної культури відокремлені одна від одної, культурні традиції, що розробляються у просторі науки, релігії і мистецтва вочевидь є посутньо відмінними. Але такі відмінності нівелюються, коли йдеться про геніальні духовно-інтелектуальні здобутки. Великі звершення неначе ігнорують бар'єри і кордони, вказуючи на можливості продуктивної діяльності людини, вектори зростання її творчого потенціалу, визначені геніальними особистостями. Наприклад, твори велетнів доби Ренесансу об'єднували напрацювання науки, мистецтва і релігії. Завдяки цьому синтезу, досягався рівень продукування шедеврів, сприйняття яких виявляється спільним для представників різних національно-культурних спільнот, стає передумовою формування загальнокультурної ідентичності.

Подібну ідентичність й універсальну мову духовної культури моделює Г. Гессе у романі «Гра в бісер» (1941–1946). На основі математики й музики формується проєкт мови гри в бісер, здатної програвати із застосуванням різноманітних культурних традицій духовний зміст усього універсуму. Мова гри у такий спосіб перетворює на цілість суперечливу єдність емоційно-сугестивного та раціонально-поняттєвого полюсів духовного буття.

Подолання розриву між продуктивною діяльністю в основних сферах духовної культури сьогодні є нагальною потребою, як і побудова єдиної картини світу, позбавленої гострих суперечностей. Зокрема, маються на увазі суперечності між релігійним та позитивістським (атеїстичним) світоглядом, відповідними візіями світу і концепціями людини. Водночас є ознаки того, що кожна окрема сфера духовної культури постійно апелює до

досвіду інших, випрацьовує механізми його засвоєння та застосування.

Осердям мови художньої культури є метафора, що виникає завдяки здатності внутрішньої форми слова, актуалізуючи життєвий досвід реципієнта, провокувати ментальне бачення. Метафора, як і художній образ в цілому, має на меті візуалізацію всього зображуваного і побудову в уяві читача цілісної картини світу. Метафора разом з метонімією, що розглядається як різновид метафори, щільно пов'язані з мисленням, ґрунтованим на порівнянні. Мислення розвивається через пошук подібного і відмінного, віднайдення відповідностей та аналогій. На нерозривний зв'язок мислення з мовленням вказував О. Потебня [95]. Поряд з метафорою, яка, з погляду Арістотеля, є своєрідним тестом на поетичну вправність для кожного автора, функціонували символ та алегорія [88], надбудовуючись відповідно над метафорою і метонімією. Символ, потребує екзегези, певним чином наближає дискурс художньої літератури до досвіду релігії. Породжувані символом смисли переживаються, потребують розуміння, основним критерієм якого виступає глибина. Якщо символ не підлягає раціональному поясненню, алегорія апелює саме до раціонального тлумачення: вона актуалізує практичний досвід суб'єкта, передбачає проведення аналогії між прямим і алегоричним значенням, обґрунтування підстав для зіставлення цих значень, дидактично забарвлює створюваний інакомовленням образ. Звісно, символ і алегорія слугують образотворенню в межах художнього дискурсу та водночас розширюють ці межі, підкреслюючи значення художньої літератури у системі культури, акцентуючи важливість духовно-інтелектуальної роботи,

що лежить в основі літературно-художнього образного світоконструювання.

Закономірним є застосування метафори і алегорії в контексті релігійного дискурсу, в ході розгортання релігійного переживання, символу та метафори – у науковому дискурсі задля результативного просування думки вперед.

В якості прикладу можна згадати Євангелічні тексти, у яких Христос іменується Світлом, Шляхом, жертвним Агнцем. Кожне з цих «імен» вочевидь ґрунтується на метафорі. Водночас «Новий Заповіт» містить притчі – алегоричні історії, укорінені у побуті. Притча виростає з раціонального пояснення людського досвіду – конкретних відносин між людьми, практичної діяльності, ефективна і вчасна організація якої співвідноситься з очікуваними результатами: притча про зерно, що має вмерти, аби прорости; сїятеля й різні види ґрунту; виноградаря і найманих робітників; наречених з масляними світильниками; блудного сина і т.п.). Потрапляючи у релігійні тексти, метафора і алегорія символізуються, набуваючи здатності виявляти глибинні смислові перспективи, спрямовані до божественного – трансцендентального – Суб'єкта. Після релігійної символізації означені метафори та алегорії, з'являючись у різнохарактерних контекстах, сприймаються як релігійно марковані. Втім, вони не втрачають можливостей, пов'язаних із образотворенням та світоконструюванням, натомість зберігають потенціал пізнавальної візуалізації та художнього моделювання.

Науковий дискурс підпорядковує гносеологічним завданням метафору з її можливістю образотворення і символ, структура якого передбачає наявність кон-

венціональної семіотичної зв'язки між означником та означуваним. Наукові метафори «струм», «поле», «хвиля», «червоточина», «чорна діра», «горизонт подій» тощо, першопочатково функціонуючи в якості образних ілюстрацій, позбавляються «образності» значно швидше, ніж всі звичайні слова в процесі їх поняттєвої концептуалізації, про яку писав Потебня. Чітка й однозначна термінологічна визначеність, що її отримують подібні метафори в ході побудови наукової теорії, стрімко «затирають» вихідну образність. Щодо наукових символів, то їх здатність вказувати на вимірювані значення у конкретному або необмеженому діапазонах апелюють до раціонального осмислення кінцевого та нескінченного, що переживається у релігійному символі.

Фактична функціональна взаємодоповнюваність метафори, алегорії і символу в межах літературно-художнього дискурсу засвідчує необхідність перекодування духовних цінностей, створюваних у межах однієї духовної культури, знаковими засобами інших. Породжувані метафорою образи, звертаючись до ментального бачення, потребують інтерпретації омовленої картини світу та концепції людини на перетині онтологічних, гносеологічних та естетичних аспектів зображуваного. Адресуючись до раціонального мислення реципієнта, алегорія вимагає пояснення аналогії, оприявнює закладене у її основу поняття, що вказує на важливі характеристики людини і світу. Символ через об'єднання у творі окремого образу з образом світу, уможливорює переживання кожним реципієнтом загальнолюдських смислів, котрі об'єднують всіх, створюючи спільноту, спроможну свідомо будувати культурний простір свого буття, зберігати пам'ять про минуле,

повсякчас здійснювати розуміння теперішнього й формувати телеологічний образ майбутнього.

Психолінгвістична теорія О. Потебні, створена наприкінці XIX століття, аналізуючи пізнавальні можливості мови, її зв'язок із мисленням, виявляється затребуваною у ситуації міждисциплінарного діалогу та загальнокультурного синтезу. Потебня розглядає художній твір в контексті його «самостійного буття», суб'єктами якого виступають автор і реципієнт. «Мистецтво – це мова художника, і подібно до того, як засобами слова неможливо передати іншому свої думки, а можна лише пробудити у ньому його власну, так неможливо її повідомити й у творі мистецтва; тому зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається вже не у митці, а в розуміючих... – зауважує науковець, акцентуючи діалогічну основу «самостійного буття» літературного твору. – Сутність, сила такого твору не в тому, що мав на увазі під ним автор, а в тому, як він діє на читача чи глядача, отже, у невичерпному можливому його змісті» [цит. за 13, с. 165].

У системі наукових координат дослідника, мистецтво – це особлива мова, надбудована над природною і здатна розкрити горизонт якісно нових можливостей перед її атрибутивними властивостями. Мова мистецтва відповідає його діалогічній природі – комунікативній сутності авторського творення та читацького відтворення; слугує спільній роботі авторів та реципієнтів над постійним розширенням значень та поглибленням смислів в ході мистецького мовлення. Теорія Потебні вказує на завдання художнього освоєння світу, розкриває мовленнєві механізми його здійснення, а також передумови розуміння як гносеологічного підґрунтя художніх та

естетичних складових літературної творчості. Наукові праці Потебні містять ідеї, що несуть у собі потенціал перетину із майбутніми теоріями літературного твору, зокрема, формальними, феноменологічними, рецептивними, структурально-семіотичними, герменевтичними, діалогічними – тобто такими, що будуть сформовані на основі найбільш впливових методологічних майданчиків літературознавства XX – початку XXI століття.

На думку Потебні, літературний твір не є вічним. Час його «життя» визначається «гнучкістю образу», «силою внутрішньої форми» породжувати нові смисли, забезпечувати приращення значень, що виходять за межі буквального. На зміну романтично-химерному уявленню про «вічність» твору приходить розуміння відносності часу його побутування. Звісно, феномен твору потребує осмислення в межах «великого часу», поряд з яким завжди можна намітити ще «більший» час, у масштабі якого культурогенез постає певною цілістю, а всі його суб'єкти виявляються об'єднаними діалогічними процесами у царині мистецтва.

Засаднича для психолігвістичної теорії аналогія між словом, з одного боку, та образом і літературним твором, з іншого, є похідною від зіставлення мови та мистецтва. На думку Потебні, роль останнього у культурному становленні людства є не факультативною, а визначальною, необхідною. Мова і мистецтво розвиваються у закономірних зв'язках із еволюцією абстрактного мислення. Свідомість у ході розуміння рухається від рецептивної фіксації цілісного чуттєвого образу до його осмислення. Відбуваючись щоразу на новому мисленнєвому рівні, осмислення не відміняє цілісного бачення образу, але поступово змінює його,

робить більш диференційованим та глибоким. Створювана образами літературного твору цілісна картина світу не замінює собою візію реальності. Вона, власне, формує її, засвідчуючи параметри роботи механізмів «бачення», що притаманні суб'єктам творення і відтворення. Творчість певного автора від твору до твору розгортається через перехід від менш до більш точної картини світу. Те саме можна сказати про «світоглядну» еволюцію в межах літературної епохи, художньої традиції, жанру.

Художні зрушення провокують зміни на рівні естетичних процесів, що лежать в основі рецептивної діяльності й можуть відстежуватися від однієї рецепції літературного твору до іншої. Інтерпретація літературного твору в контексті розгортання художньої еволюції виконує функцію своєрідного дзеркала, адже, маючи особистісний характер, встановлює зв'язок між картиною світу і буттєвими смислами, отже, відбиває обрії духовного світу суб'єкта, засвідчує його інтерпретаційні можливості. Оскільки інтерпретація завжди здійснюється конкретним суб'єктом з його унікальної точки зору, зумовленої локалізацією у часі й просторі, але, з іншого боку, зорієнтована на інтерсуб'єктивну перевірку у діалозі з іншим/іншими (потенційно – усіма можливими суб'єктами), вона відображає складну діалектику особного і загального, унікального й універсального, котрій підпорядковується спів-буття людей у світі.

Літературний твір, названий Т. Адорно «онтологічною нісенітницею», має значущість для конкретного суб'єкта внаслідок своєї референтності стосовно реальної дійсності. Репрезентована твором картина світу виявляється актуальною не лише для автора, але й для реципієнта,

численних – потенційно усіх – реципієнтів. Такою ж актуальністю наділені буттєві смисли, що артикулюються твором, проходячи естетичну перевірку в ході становлення, розгортання та завершення художньої цілісності. Якщо виникає «конфлікт інтерпретацій», проблематизований П. Рікером, акцентується зв'язок кожної конкретної інтерпретації не лише з особистісною історією суб'єкта, але також зі спільною історією, цілим культурогенезом.

На думку К. Сігова, Рікер «переносить рух від метафоричного „бачити як” за рамки лінгвістичного порядку до онтології „бути як”, кидаючи виклик „імперії знаків”, що ними маніпулювала структуралістська ідеологія, та наголошуючи на акті читання і світі читача – головного чинника в „переописуванні” реальності, її „перезображенні” (refiguration)» [98, с. 10]. Суперечності між ретроспективною чи перспективною спрямованістю інтерпретаційної стратегії, її націленістю на «археологію» або «телеологію» суб'єкта, окреслюють проблему єдності людської спільноти й цілісності культурного шляху у вимірі «великого часу», тобто проблему спільного бачення й усвідомлення минулого, теперішнього і майбутнього, всупереч усім можливим варіантам «терору історії» [98, с. 8].

Теорія Потебні розкривала щільний взаємозв'язок розвитку мислення з побутуванням окремого слова, художнього образу, літературного твору. Розмірковуючи про подібність структури цих трьох взаємопов'язаних феноменів, дослідник спрямовував думку водночас у минуле і майбутнє. Так, внутрішня форма визначалась через найближче етимологічне значення, тобто порівняння, на шляху якого реалізується пізнання, співвіднесення з результатами попереднього осмислення

явища, що називається (словом), зображується (образом), художньо досліджується (літературним твором). У протилежній перспективі – в просторі майбутнього – постає постійно зміщуване (уточнюване, узагальнюване, поглиблюване) значення, зміни на рівні якого неможливо точно спрогнозувати, але вони вже закладені у актуальному семантичному полі слова/образу/твору. Логіка дослідницької думки Потебні, як би ми сказали сьогодні, феноменологічно узгоджувалася з процесами омовлення/представлення/осмислення, з якими завжди нерозривно пов'язані у своєму розвитку слово (тобто мова), художній образ (тобто мистецтво в цілому і література зокрема) та літературний твір (тобто художня репрезентація динамічного внутрішнього світу митця). У контексті наведених міркувань теперішнє виявляється моментом постійних переходів від бачення до мислення, від відомого до невідомого і у звороньому напрямку.

Такого ж роду коливання супроводжують розвиток почуттів і думки, що крок за кроком піднімаються на новий щабель відчуттів та рефлексій. Слухання і говоріння, а разом з ними розуміння й узагальнення стають етапами невідомого процесу, що розгортається «без кінця і назад, і вперед» [цит. за 13, с. 166]. Теперішнє, отже, може бути охарактеризоване в якості моменту творчості, необхідного етапу продукування нового у кожному аспекті мислєдіяльності (поняття Г. Щєдровицького). Творчість дозволяє додати до своїх витоків у плані мовлення і в плані мислення «дещо таке, що у них не містилось» [цит. за 13, с. 166].

Психолінгвістична теорія Потебні дає підстави розглядати літературний твір як територію взаємозв'язку минулого, теперішнього і майбутнього, де перетинаються

особистісна і загальнокультурна історії творчого поступу, щодо якого мова виступає інструментом, а мистецтво – методом. Метою невинного творчого зростання виявляється людина, яка творить себе і світ навколо себе, й, завдяки такому творенню, досягає подієвої повноти буття та буттєвої гармонії. На думку В. Тюпи, будь-який літературний твір репрезентує ситуацію «я-у-світі», що об'єднує всіх людей без виключення. Повнота буття та буттєва гармонія на рівні літературного твору відбиває феномен художньої цілісності. Процеси творення та відтворення літературного твору призводять до сутнісної зміни «запасу думок», накопичених суб'єктом стосовно «кола споріднених явищ». Така зміна забезпечується об'єктивацією спрямованих на світ суб'єктивних процесів пізнання у художніх слові/образі/творі. Об'єктивація дає підстави розглядати літературний твір як певний «об'єкт», «предмет», вбачати у ньому художню модель, репрезентативну стосовно об'єктивного світу, на який спрямовується пізнання, і стосовно суб'єкта, який пізнання реалізує. Об'єктивно-предметна статика тексту динамізується творчими та відтворювальними художньо-естетичними процесами.

З погляду Потебні, літературний твір – це пізнавальний акт. Серед його складників досвід, певний запас знання, що потребує рефлексії (А), а також питання, висунуте автором (х). Є щось спільне між А та х, що проявляється у ході їх співвіднесення (порівняння). Спільне можна позначити як *a*, адже воно відкривається в А внаслідок реалізації художнього пізнання як його результат: «...всякий поетичний твір можна підвести під формулу рівняння не математичного, в якому обидві частини рівняння справді рівні поміж собою, а до порівняння. Те

спільне *a*², яке ми щоразу знаходимо між наново пізнаваним і пізнаним, називається *засобом порівняння*, або інакше – *знаком*. *Знак* є для нас тим, що вказує на *значення*. Те, що ми в слові називаємо *уявленням*, в поетичному творі *образом*, можна назвати *знаком значення*» [95, с. 105].

Окреслені міркування приводять до усвідомлення кореляції між знаковою природою літературного твору і його метафоричною сутністю, основою якої є порівняння. Художній та естетичний полюси твору (поняття В. Ізера) апелюють водночас до раціонально-аналітичного декодування знака (відчитання значення) та до емоційно-синтетичного, тобто цілісного, сприйняття зображення (споглядання). Визначаючи твір як пізнавальний акт, Потебня вбачає за процесом творчості онтологічно значуще для автора і читача запитування. Втім, читач рухається у зворотньому керунку стосовно авторського шляху: переходить від одного складника твору до іншого (від *a* до *x*), спираючись на власний досвід, що має бути актуалізований та переосмислений в ході відтворювальної естетичної діяльності.

Опора на ідеї В. Гумбольдта приводить Потебню до проблеми цілісності літературного твору: самозречена зосередженість автора на окремому предметі дає можливість відкрити цілий світ для читача. Світ, відзначений єдністю і цілісністю, стає результатом власної творчої діяльності читача [цит. за 13, с. 166]. Сучасний етап літературознавчого вирішення окреслених проблем пов'язаний передусім із теорією художньої цілісності, представленою у працях М. Гіршмана [87]. Дослідник визначає літературний твір як напружену єдність матеріального (художній текст) та ідеального (поетичний

² Курсив тут і далі у цитаті належить О. Потебні.

світ) полюсів, підкреслюючи, що діалектичне протиріччя між матеріальним та ідеальним в цій ситуації вирішується завдяки феномену стилю. Стиль як взаємозв'язок усіх формальних та змістовних елементів твору в єдності художнього світу стає формою авторської присутності у творі. Матеріальним носієм стилю виступає ритм, що регламентує динаміку становлення, розгортання і завершення художньої цілісності, актуальну як для процесу авторського творення, так і читацького відтворення.

Міркування Гіршмана щодо діалектики частини та цілого у феноменальній цілісності літературного твору пояснюють герменевтичний парадокс народження художнього цілого раніше за частину з урахуванням теорії Потебні, з огляду на потебніанську структурну аналогію між словом, образом та твором. Звертаючись до праць Потебні, Гіршман визначає літературний твір як нові слово про світ і образ світу. Кожні слово та образ натомість несуть у собі відбиток художнього цілого, цілісності твору, притаманної йому «естетичної сутності та своєрідності». «Семантичним центром слова як художньо значущого елементу є світ і смисл твору, а твір при цьому виявляється новим, індивідуально створюваним словом, що вперше називає те, що раніше не мало імені» [цит. за 13, с. 167]. Отже, цілий твір та пізнавальна робота, на основі якої він був створений, можуть бути репрезентовані окремим словом чи образом, що, виходячи за межі художнього цілого, набувають здатність входити у будь-який інший контекст. Усвідомлений у працях Потебні взаємозв'язок між словом, образом та твором відбиває перспективу і шляхи формування цілісності, що виявляє себе на всіх рівнях у синхронічному та діахронічному вимірах культурогенезу.

Психолінгвістична концепція Потебні розкриває передусім гносеологічний потенціал твору, його пізнавальні можливості, зумовлені збільшенням швидкості мисленнєвих процесів та ємності носіїв інформації, перспективами нарощування її обсягів, стиснення та концентрованого вираження. «...Поетична діяльність (думки) є одним з головних важелів ускладнення людської думки та збільшення швидкості її руху, – стверджує науковець. – Перед людиною перебуває світ, з одного боку, нескінченний в широчінь, у просторі, а з іншого – нескінченний у глибину, нескінченний за кількістю спостережень, які можна зробити на найбільш обмеженому просторі, вдивляючись в один і той самий предмет... Мистецтво взагалі, й зокрема поезія, намагається звести різноманітні явища до порівняно невеликої кількості знаків або образів й ним досягається збільшення значущості мисленнєвих комплексів, що входять у нашу свідомість» [цит. за 13, с. 167].

Процитоване свідчить, що ідеї Потебні вочевидь виходять за межі його часу, долучаючись до актуальної наукової проблематики сьогодення і майбутнього. Способи накопичення, обробки, осмислення, засвоєння і застосування, а також передачі інформації не лише у кордонах певного часопросторового континууму, але й понад часові, просторові та технологічні бар'єри – надважлива проблема сучасної і майбутньої комунікації. Вона набуває особливої гостроти в ситуації, коли важливо зберегти гуманістичний погляд, оцінку, ставлення – доброякісний людський досвід у вирішенні завдань загальнокультурної взаємодії представників людської спільноти, випрацьований і перевірений тисячами років існування мистецтва, здійснення мистецького

особистісного діалогу між суб'єктами, по-різному локалізованими у часі та просторі. Значення літературного твору та способу його побутування (буття) у часі в цьому важко переоцінити.

Дослідник не випадково порівнює роботу поетичної свідомості над прискоренням мисленнєвих процесів та концентрацією виразних можливостей із алгебраїчним узагальненням конкретних величин. Позначаючи художньо-естетичні процеси, що розгортаються у просторі літературного твору, Потебня використовує математичні символи та формули. Це відповідає сучасним уявленням про відносність кордонів між «точними» та «неточними» науковими дисциплінами, про що розмірковував Ю. Лотман. На думку теоретика Тартуської школи, теоретичні побудови «точних» та «неточних» дисциплін не лише виявляються «взаємоперекладними», але й потребують продуктивного перекодування іншою науковою мовою у «іншонауковій» системі координат.

У другій половині XIX століття Потебня вважав, що художнє пізнання повсякчас передує науковому, торуючи для нього шляхи: поетичний образ «виступає на сцену» тоді, коли відсутнє необхідне «точне поняття» [цит. за 13, с. 167]. Отже, про суперечність між науковим та художнім пізнанням, з погляду Потебні, говорити немає підстав, наукова та художня пізнавальна діяльність потребують рівномірного розгортання, оскільки порушення рівноваги між ними примушують людину страждати.

Потебня створює концепцію цілісного пізнання, для якого міфологічні оповіді й наукові дослідження, мистецькі форми й релігійні переживання співіснують у взаємоповненні, на кордонах між різними формами пізнавального досвіду досягаючи найбільш ефективних результатів. Відповідно до настанов філософії

позитивізму, вплив якої відчутно позначається на міркуваннях Потебні, психолінгвістична теорія певною мірою абсолютизує гносеологічні процеси. Втім, саме художнє (поетичне – у термінології дослідника) мислення може бути охарактеризоване як універсальна основа розгортання пізнавальних процесів: мова визначає закони мистецького розвитку, але водночас кожне окреме слово існує за законами мистецтва, виявляється навантаженим потенціальним або стертим образом.

Отже, однією із посутніх передумов сучасної теоретико-літературної концептуалізації феномену літературного твору в контексті проблеми загальнокультурного синтезу й міжкультурного діалогу залишається психолінгвістична концепція Потебні, висвітлена у знаменитій книзі «Думка та мова» (1862), лекціях по теорії словесности [95], працях, об'єднаних під назвою «Теоретична поетика». Значущість потебніанського осмислення «поетичного твору» для предметно-об'єктної сфери сучасного літературознавства зумовлена інтердисциплінарним характером дослідницьких інтенцій науковця. Його погляд на взаємозв'язок між розвитком мовлення і мислення, сформований у другій половині XIX століття, передбачав такий рівень філософсько-антропологічного та культурологічного узагальнення, що став притаманним гуманітаристиці лише у XX столітті на тлі розгортання інтердисциплінарних та метадисциплінарних досліджень [106]. Наукові розвідки Потебні залишаються акцентовано філологічними й водночас відкритими стосовно перспективних векторів розвитку інших гуманітарних дисциплін, що відповідає сучасним уявленням про філологію як внутрішню форму будь-якого знання, про

буття літературного твору як своєрідну модель діалогічного спів-буття людей у просторі культури.

Діалогічна концептуалізація літературного твору акцентує його пізнавальний потенціал, пов'язаний із рухом «Я» назустріч Іншому, без чого не уявляється можливим самопізнання та пізнання світу, наближення до істини, розуміння буттєвих смислів. Заглиблення Е. Левінаса у творчість В. Шекспіра, зокрема, здійснене ним прочитання трагедії «Гамлет», не лише стає фундаментом філософської концепції мислителя, але й вказує на діалогічну сутність трагедії, діалог як основу фабульної та сюжетної побудови твору. Діалогічна «зустріч» принца Гамлета із Привидом, а також «несподіваними іншими», які метонімічно вказують на загиблого короля, акцентуючи важливі чинники діалогічної взаємодії, створює передумови для точного розуміння ситуації, у якій перебуває герой. Отже, уможливорює його особистісне самотворення, а також відновлення порушеної рівноваги між добром і злом, нейтралізацію злякисного характеру перебігу подій у зовнішньому світі.

Особлива роль, що її відіграє шекспірівська трагедія у межах «західного канону», світовій літературі й культурі в цілому, розширює уявлення про міжособистісну діалогічну взаємодію, простором якої стають класичні літературні твори, надає феномену літературно-художньої творчості нового масштабу і значення.

Діалогічне потрактування літературного твору корелює із проблемою міждисциплінарного взаємодоповнення та назрілою потребою загальнокультурного синтезу. Діалогічні механізми, моделлю функціонування яких у

масштабі цілої культури може слугувати буття літературного твору, проявляють себе на рівні взаємодії між різними традиціями, дискурсами, сферами духовної культури. Загальнокультурна робота пізнання, заснована на взаємозв'язку між образотворчими й мисленнєвими можливостями мови, має бути усвідомлена як основа онтологічних змін, гармонізації буття у індивідуальному та загальному вимірі.

Розділ III. ДІАЛОГІЧНА СУТНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ. МИСТЕЦЬКІ ЗАВДАННЯ І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОБЛЕМИ

Інтерпретація фактів, що входять у об'єктну сферу наукового чи художнього пізнання, є першочерговим завданням у ході розгортання пізнавального процесу. Це надає проблемі методів здійснення інтерпретації статус загальнокультурної методологічної проблеми й дозволяє вбачати у герменевтиці одну з універсальних культурних традицій, актуальну не лише у межах гуманітарних дисциплін.

3.1. Інтерпретаційні стратегії літературознавства: між науковим і художнім дискурсами

Обґрунтоване В. Дільтеєм протиставлення «наук про природу» «наукам про дух», зумовлене суперечністю між поясненням і розумінням, сьогодні може бути потрактоване як один із поширених наукових міфів, що вимагає уточнення суб'єкт-об'єктної концепції. Описана К. Леві-Строссом «логіка бриколажу», що дозволяє, нанизуючи опозиції, вичерпувати вихідний пізнавальний імпульс, є характерною для міфу, міфологічного мислення [145]. Природничі та гуманітарні науки, пояснення і розуміння, об'єкт і суб'єкт, наукове й міфологічне пізнання стають своєрідними антиномічними опорами сучасного міфологічного мислення, що вважає себе науковим.

В контексті постструктуралістської наукової парадигми вказівка на наявність міфологічних елементів у

розгортанні наукового пізнання не означає повної релятивістської дискредитації останнього. Виникає можливість нового бачення й оцінки сукупної роботи суспільної свідомості над побудовою єдиної картини світу, про що розмірковував О. Лосєв у праці «Діалектика міфу» (1930). Факти, що визначають об'єктні вектори наукового пізнання, внаслідок застосування певних інтерпретаційних процедур, входять у цю картину. Вони зумовлюють логіку створення, вибору й реалізації інтерпретаційних систем і стратегій, покликаних узгодити об'єкт і предмет дослідження із основним теоретичним концептом, визначаючи логічно побудовану систему покрокових дій, алгоритм пізнання, що може бути застосований будь-яким суб'єктом у заданих часі й просторі. Об'єкт при цьому локалізований у реальній дійсності, предмет – у предметній, а концепт у теоретико-концептуальній сферах певної наукової дисципліни (наприклад, літературознавстві), тоді як картина світу має стосунок до семіосфери (поняття Ю. Лотмана) – актуального для всіх суб'єктів культурогенезу знакового еквіваленту ноосфери (поняття В. Вернадського). Трансгресії з однієї сфери до іншої створюють передумови для міждисциплінарного синтезу, оскільки реальне існування об'єкта дослідження та особливості його предметизації у кордонах однієї наукової дисципліни стимулюють предметне відкриття цього об'єкта у межах інших наукових дисциплін. Водночас активне формування наукової картини світу представниками однієї наукової спільноти провокує критичну рефлексію, спрямовану на результати цієї роботи, з боку представників іншої наукової спільноти, тобто здійснення свого роду інтер-колективної перевірки створеної колегами версії наукової інтерпретації значущих для розвитку науки фактів реального світу. Внаслідок

подібних активностей, картина світу невпинно зміщується, повсякчас приймається як неповна, така, що потребує уточнення або навіть виправлення, тобто ніколи не отримує оцінки остаточної, такої, що більше не має піддаватися перевірці.

В контексті викладених вище міркувань «досвід мистецтва» набуває особливої значущості, оскільки кожний художній твір репрезентує цілісну картину світу й відповідну їй концепцію людини. Художня картина світу постає перед внутрішнім поглядом реципієнта як результат сприйняття іконічних знаків, що цілісно представляють впізнавану усіма, всупереч неминучій індивідуально-авторській художній трансформації, реальну дійсність. Знаки, референтні стосовно тих або інших сфер буття, у мистецтві неминуче піддаються типізації – символічному розширенню задля репрезентації цілого буття. Художнє моделювання реальності спирається на досвід науки і досвід релігії, свідомо або несвідомо оперує їх найбільш значущими здобутками. Це стає очевидним у періоди зміни культурно-історичних епох: Античність і Середньовіччя, Ренесанс і Просвітництво, епохи романтизму і реалізму, модерну і постмодерну демонструють парадигмальні зсуви художнього мислення, щільно узгоджені із відповідними змінами наукового та релігійного модусів пізнання світу.

Художні картини світу вирізняються сталістю, фіксуючи досягнутий рівень розуміння людини і світу. Це дозволяє у ході наступної актуалізації в нових культурно-історичних умовах співвідносити різночасові варіанти розуміння зображуваного (горизонти тексту й інтерпретатора), встановлюючи вектори розвитку або деградації спільноти, яка здійснює актуалізацію. Інтерпретативні можливості представників цієї спільноти в якості предмета рефлексії засвідчують найбільш суттєві

тенденції культурної динаміки у масштабі «великого часу».

Як важливий складник літературознавчого пізнання твору, інтерпретація є значущою не лише у зв'язку із завданнями історії літератури та літературної критики. Її головним (але, зазначимо, завжди неостаточним в контексті просування твору крізь час у діяльності низки інтерпретаторів) результатом є характеристика картини світу й концепції людини. Вони виникають на перехресті естетичного й етичного ставлення до дійсності й утверджуються через становлення, розгортання і завершення художньої цілісності, окреслюючи спільну або відмінну для автора та інтерпретатора ієрархію цінностей. Остання співвідноситься у ході інтерпретації та її інтерсуб'єктивної перевірки з універсальними загальнолюдськими смислами. Зацікавленість науки про літературу загальнокультурними завданнями потребує осмислення в якості атрибутивної ознаки цієї наукової дисципліни, що набуває особливої ваги у ситуації, коли нагальною потребою усвідомлюється синтез гуманітарного знання, покликаний подолати «розтерзаність» цілої людини її аналітичною предметизацією у сфері сучасних гуманітарних наук.

Інтерпретаційні стратегії сучасного літературознавства численні. Своєрідні полюси у числі найбільш значущих методологічних настанов утворюють структурально-семіотичний та герменевтичний методи, між якими коливаються сцієнтичні та антисцієнтичні інтенції літературознавства. Увага до особливостей структури художнього тексту, мови художньої літератури як вторинної моделювальної системи, процесів кодування та

декодування значень у здійсненні естетичної комунікації (Ю. Лотман), підпорядковані завданню аналітичного пояснення тексту як мовного феномену, потребують доповнення. І знаходять його у онтологічно значущому синтетичному розумінні літературного твору як художньої моделі буття, частини, що за принципом герменевтичного кола відбиває невідоме ціле, проявляючи його смисл. Яскраво об'єктний характер першої стратегії визначає специфіка предметизації літературного твору, наукового бачення його передусім як художнього тексту, наділеного усіма ознаками матеріального об'єкта. Друга стратегія суб'єктно орієнтована, адже онтологічна герменевтика акцентує елементи самопізнання у інтерпретації тексту: ми ніколи наперед не знаємо, якими себе віднайдемо (Г.-Г. Гадамер). Вона виходить із особистісного розуміння «літературного тексту» у його глибинних зв'язках із мовою, онтологічними завданнями творчості. Для цієї стратегії відкриті інтерпретацією текстові значення невіддільні від особистісно вартісних буттєвих смислів. Постструктуралістська методологія, незважаючи на її багатокомпонентну парадигму, сприймається як похідна від структурально-семіотичної, надбудовується над нею, замінюючи структуру, комунікацію, верифіковану пізнавальну процедуру відповідно децентрацією, письмом, грою, замикаючи буття на Текст і хаотизуючи розпорошені смисли. Подібно до того, як художня практика постмодернізму вільно звертається до будь-яких художніх систем минулого, уникаючи однозначних прив'язок, постструктуралістське літературознавство, відповідно до оголошеної ним ігрової свободи, спирається на методологічні напрацювання різноманітних літературознавчих шкіл, змінюючи вектори й оцінки, зіштовхуючи доксу з парадоксом й породжуючи

антитопоси, що швидко перетворюються на нові «загальні місця» з протилежним знаком оцінки.

Продуктивними виявляються процесуально орієнтовані суб'єкт-об'єктні методологічні настанови, зумовлені рецептивною естетикою, – вони включають діяльність реципієнта у побудову теоретичної моделі досліджуваного предмета. Генетичний зв'язок рецептивної естетики з феноменологічним літературознавством Р. Інгардена вказує на динамічно-процесуальний та суб'єкт-об'єктний характер означеної методологічної орієнтації, що висуває на передній план сам процес пізнання, феноменологічного вглядання суб'єкта у об'єкт дослідження, покладене в основу його наступної предметизації.

Є суттєві ознаки кризової ситуації у сучасному літературознавстві. Це постійне наростання значущості методологічної рефлексії, прагнення методологічного синтезу, плюралізму, легітимізація методологічної анархії, що взагалі відмовляється від методу, оскільки він наперед визначає результат, знецінюючи дослідження як таке (Е. Касперський). У кризовій ситуації передусім опиняється суб'єкт пізнання, стаючи заручником формалізації науки, виключення особистісних смислів з пізнавальних процесів, приречених кружляти лабіринтами обмеженої методологічними настановами сфери пізнання. У цьому стосунку інтерпретація літературного твору, спираючись на загальнокультурну герменевтичну традицію та виходячи за її межі, стає випробувальним каменем для сучасного літературознавства, перевіркою і для дослідників, і для методологічно значущих літературознавчих традицій минулого і сьогодення. Інтерпретаційна стратегія залишається продуктивною у разі подолання

методологічної інерції, її постійного творчого оновлення, тобто у випадку, коли вона стає унікальною, впізнавано індивідуальною й водночас непередбачуваною, ґрунтованою на розширенні інтерпретаційного потенціалу того або іншого літературознавчого методу й методологічного арсеналу в цілому. Тобто веде до нового погляду на природу літературного твору й літературно-художньої творчості.

XX століття постійно проблематизувало феномен літературно-художньої творчості. Одну з найбільш провокативних проблематизацій запропонувало психоаналітичне літературознавство. З приводу публікації українського перекладу «Вступу до психоаналізу» З. Фрейда [108] С. Павличко зауважила, що «української інтелектуальної участі» [92, с. 565] не було ані у освоєнні психоаналітичної теорії, ані у полеміці із нею, що протягом XX століття здійснювали представники феноменологічного літературознавства, структуралізму, постструктуралізму. «Сто років без Фрейда» – так назвала українська дослідниця передмову до видання україномовної версії «Вступу до психоаналізу» у видавництві «Основи» [92].

Ситуація, у якій стосовно концепції Фрейда опинилась українська наука, зумовлює особливу увагу до праць віденського науковця. Вони мають бути прочитані й перечитані з погляду значущих сьогодні літературознавчих проблем, з урахуванням накопиченого досвіду прийняття, діалогу, сумнівів, дискусій, заперечень, актуалізацій засадничих положень психоаналізу. Питання про те, як психоаналітична концепція вплинула на теоретико-літературне бачення художньої літератури й метакритичну літературознавчу рефлексію, яке місце психоаналітичні студії посідають серед численних методів

і стратегій сучасної науки про літературу, залишається важливим в контексті розвитку української літературознавчої думки.

Феномен психоаналізу, дійсно, потребує осмислення. Зокрема, вражає його екстраполяційно-переможна хода, теоретико-методологічна ампліфікація, що підкорила собі різні сфери гуманітарного знання й пов'язані із ними наукові й мистецькі практики. Надзвичайно швидко один із новаторських способів психіатричної діагностики перетворився на загальний метод психологічного дослідження; версія інтерпретації прихованих причин розвитку невротичних і психотичних розладів переросла у провокативну концепцію особистості. Стрімко відбувся перехід від тлумачення оніричних та фантазійних проявів індивідуального несвідомого до оригінальної концептуалізації феномену художньої творчості, від висвітлення значення сексуальності у формуванні й розвитку індивідууму – до побудови своєрідної філософії культури. Вже у 20-их роках ХХ століття психоаналіз виступав в якості найпопулярнішої ідеологічної течії європейського модерну, найхарактернішої риси сучасного світосприйняття. Вже у той час він міг бути потрактований як симптоматичне свідчення про духовне обличчя новітньої Європи, її своєрідне самовикриття.

Психоаналіз виявився протилежною тенденцією стосовно піднесення суб'єкта, що спостерігалось у європейській культурі доби романтизму. Концепція Фрейда стала продовження декадентської недовіри до свідомості, поширившись на результати її роботи не лише у практичних і побутових сферах, але також і у науковій та художній. Психоаналітичне розвінчання особистості звужувало її до органічно-тваринної іпостасі, стверджуючи приреченість на поразку у боротьбі із

біологічними інстинктами і, зокрема, сексуальними імпульсами. Відповідно й історія у запропонованій Фройдом системі координат інтерпретувалась як перипетії біологічного народження, відтворення у новому поколінні та смерті, тобто як життя.

Такі погляди зумовили несподіване потрактування феномену художньої творчості. Вона перестала сприйматися як виявлення божественного походження людини, своєрідний аналог дії творчих сил самої природи, свідчення того, що людина є мікрокосмом, який відбиває у своєму існуванні великі таємниці буття макрокосму-Всесвіту. Художня творчість опинилася в одному ряду з проявами психотичних та невротичних відхилень, породжуваних дитячими травмами, комплексами, іншими проблемами розвитку сексуальності у онтогенезі. Фройд позбавив творчість ореолу загадковості, оголосивши, що відкрив її таємницю, розв'язав загадку цього культурного «Сфінкса». І людський загаль на хвилі декадентської зневіри й тотальних сумнівів прийняв вкрай неприємну «правду» про низькі джерела мистецького образотворення й «дійсні» рушійні сили культурних процесів.

Психоаналітичне зниження феномену художньої творчості вело до дискредитації митця, оголення сексуального підґрунтя творчої діяльності. У літературознавстві фройдизм посів чільне місце у межах так званої «герменевтики підозр» [32] поряд із ніцшеанською недовірою до мови й метафори та марксистським викриттям ідеології. Психоаналітичні студії заклопотані прагненням «вивести на чисту воду» автора, зняти звичну маску з його таємного обличчя, невідомого самому митцю. Тобто побачити у художніх образах відбиток інстинктів, виштовханих свідомістю у

підвалини індивідуального несвідомого, пояснити їх походження сублімацією – нецільовим застосуванням невитраченої сексуальної енергії.

За Фройдом, кожний образ укорінений у несвідомому, але покликаний обманути цензора, локалізованого на рівні свідомості, заспокоїти його. Це дає можливість вийти із глухого кута закомплексованості й водночас уникнути гострих суперечностей із усвідомленням. Отже, інтерпретаційна стратегія психоаналізу веде до отримання передбачуваного результату. Якщо основні комплекси відомі й встановлені їх кореляції із травматичними проблемами формування сексуальності, літературознавцю залишається тільки опрацювати матеріал за допомогою готових кліше.

Апологізація фройдизму супроводжувалась його критикою. Внаслідок суперечок і дискусій формувалися нові теорії, не менше, ніж психоаналіз, значущі в контексті літературознавчих студій. Це й аналітична теорія глибинної психології К.Г. Юнга із уявленням про колективне несвідоме, архетип і архетипний аналіз, і культурно-історично й гуманістично спрямована рефлексія Е. Фромма, і постструктуралістські побудови Р. Барта, Ж. Дельоза, Ю. Крістевой, Ж. Лакана, М. Фуко. Є підстави вважати, що стверджувальний або заперечувальний діалог літературознавства із психоаналізом ніколи не припинявся. Запропонований Фройдом вектор «архаїзації суб'єкта» (поняття П. Рікера) і сьогодні вимагає аналітичного пояснення у літературознавчому та загальнокультурному вимірі, в контексті актуальної епістемологічної парадигми.

Як уже зазначалось, психоаналіз генетично пов'язаний із «філософією життя» Ф. Ніцше, похідний від його антирелігійної спрямованості, затребуваної добою

декадансу. Ніцше, «простукуючи молотком» порожніх ідолів минулого, закликав відкинути всі перешкоди на шляху до тваринної радості життя – історичні обов'язки, моральні приписи, релігійні ідеали, трансцендентні поривання. Це означало архаїзацію – регрес, повернення до тваринно-безпосереднього насолодження життям у колі самотньо-біологічного існування. Філософія життя легітимізувала розкуту в усіх сенсах слова поведінку суб'єкта, сприймалася як нова правда, відповідна потребам емансипації людської свідомості у кризовій ситуації кінця XIX століття. Ця правда сформувалася в контексті домінування філософії позитивізму, на тлі колосальних успіхів природничих наук, що стверджували тваринне походження людини на основі відкриття еволюційного зв'язку людського організму з іншими біологічними видами землі.

Наукове пояснення біологічної природи людини корелювало зі сформованою в ситуації науково-технічної революції фізичною картиною світу. Релігія вочевидь капітулювала перед «приголомшливими успіхами» науки. Наукове пізнання стало новим «символом віри», істина, втративши божественний ореол, постала як наслідок грамотних пізнавальних дій, результат методологічно вивіреного наукового дослідження. Психоеаналіз, що зародився в добу декадансу, успадкував позитивістський пафос XIX століття й головні чесноти позитивістської наукової парадигми – аналітичну спрямованість, прагнення до системності, детермінізм.

Вже перші аналітики теорії Фрейда вважали його послідовним позитивістом, спадкоємцем позитивістського наукового мислення. Наштовхнувшись у процесі експериментів із застосуванням гіпнозу на феномен індивідуального несвідомого, засновник психоаналізу

інтерпретував його у системі координат позитивізму, виходячи із принципів системності й детермінізму. Всі прояви психічного життя людини розглядалися як елементи єдиної системи, взаємопов'язані і взаємоузгоджені. Потрібно було встановити причини різного роду невротичних і психотичних відхилень. Пояснення їх через укорінення у сексуальності людини, нерозривно пов'язаній із фізіологічними механізмами відтворення біологічного виду, узгоджувалось із законом детермінізму. Розуміння сексуальної енергії як засадничого джерела для реалізації всіх процесів у сфері психічного життя, уявлення про сублімацію як перенаправлення цієї енергії для використання у ході вирішення духовно-інтелектуальних, творчих завдань збігалось із тодішньою фізичною картиною світу. Йдеться про закон збереження енергії, ентропію тощо.

Револьюційною стала інтерпретація Фройдом символів, що утворюють мову сновидінь і фантазій. Традиційна екзегеза перевертається засновником психоаналізу. Для нього символ залишається знаком, але втрачає ореол таємничості, перетворюючись на спосіб шифрування виштовханих свідомістю у підвалини несвідомого проявів нереалізованої сексуальності. Символи не сприймаються більше в якості загадкової мови трансцендентного, не мають нічого спільного з божественним або космічним. Вони прочитуються як симптоми психічних розладів. Тобто мова тіла, інстинктів, сексуального потягу («Воно»), що намагається за допомогою роботи сновидіння або творчої уяви донести до суб'єкта правду про нього, обійти цензуру свідомості («Я»), подолати вузькі межі нав'язаної «Над-Я» ідеальності.

Звісно, факти, що ними оперував Фройд, вибудовуючи теорію психоаналізу, могли бути інтерпретовані по-

іншому, виходячи з іншої системи координат, не пов'язаної із позитивістським сцієнтизмом ХІХ століття. У «Лекціях із психоаналізу» дослідник розповів про експеримент, що привів його і Й. Бреєра до відкриття індивідуального несвідомого. Це був експеримент із гіпнозом: уведена у стан гіпнотичного сну жінка отримала від експериментатора наказ відкрити парасольку після пробудження. Прокинувшись і відкривши парасольку, піддослідна не усвідомлювала, що її дії є результатом настанови експериментатора. Вона пояснила їх прагненням переконатися, що це, дійсно, її парасолька.

Фройд інтерпретує експериментальні дані у такий спосіб, що у психіці людини є шари, що не усвідомлюються, й називає їх індивідуальним несвідомим. Але отримані внаслідок експеримента факти можна було б пояснити, виходячи із уявлення про глибинний діалог – фундаментальний механізм організації співбуття індивідуумів у культурі як специфічному просторі міжособистісної взаємодії. Звернімо увагу на те, що загіпнотизована жінка діяла певним чином внаслідок вербального впливу експериментатора, який звертався конкретно до неї. Дія народжується там, де інтенція однієї людини перетинається з інтенцією іншої, хоча мотиви можуть бути зовсім різними. З цього погляду, сфера індивідуального несвідомого – це частина системи зв'язку, завдяки якій взаємоузгоджуються дії різних суб'єктів у такий спосіб, що це не вимагає від них відмови від себе, дозволяє виконувати необхідне для інших, зберігаючи індивідуально-актуальну мотивацію.

Уявімо собі, що наш мозок функціонує як приймач, налаштований на фіксацію і декодування широкого діапазону сигналів, адресантами яких є різноманітні суб'єкти буття. Напевно, перевага у такій ситуації буде

віддаватися сигналам, зверненим до конкретної людини, таким, що починаються з імені адресата, репліки-звернення. Можна припустити, що лише частина таких сигналів усвідомлено розпізнається, тобто у звичний спосіб сприймається за допомогою слуху. Втім, ще частина, можливо, навіть значно більша, діє на глибинних поверхах психічного життя і стосується таких цілей, що виходять за межі усвідомленого існування конкретного індивідуума, але забезпечують реалізацію подій, які об'єднують всіх задля досягнення спільної мети.

Звісно, експеримент із гіпнозом і парасолькою важливий саме як експеримент, хоча у нього могли бути цілі, невідомі експериментаторам. Адже їх дії теж могли бути ініційовані якимись невідомими їм учасниками співбуття, зацікавленими у тому, щоб науковці Фройд і Бресер саме в цей час провели саме такий експеримент, перебуваючи «під гіпнозом» своїх ідей, наукових і екзистенційних завдань. В цьому плані вони мало чим відрізнялись би від піддослідної жінки, яка не роздумувала над природою гіпнотичного впливу й не мала жодного уявлення про структуру психічного життя особистості. Вона думала про свою парасольку, але ці дуже прості й конкретні думки і пов'язані із ними дії вбудовувалися у складну конфігурацію різноманітних проблем, побудов, цілей і завдань, на яку психологічні експерименти тільки натякають нам, привідкриваючи частину, що дуже неповно окреслює ціле, яке ми навіть уявити собі сьогодні не можемо.

Інтерпретація результатів експерименту з гіпнозом на основі гіпотези «глибинного діалогу» висуває низку нових проблем. Як охарактеризувати суб'єктів, які беруть участь у такому діалозі? Як пов'язані між собою діалог і буття, якщо обидва слова розуміються у широкому сенсі? Які

чинники впливають на звуження або розширення події діалогу? Що або хто має визначати право особистості на інформованість щодо сутності й мети подій, у яких вона бере участь? Як зрозуміти, розгортаються такого роду події в інтересах особистостей, задіяних у них, чи навпаки – всупереч інтересам, в річищі маніпулювання суб'єктами, які зовсім не усвідомлюють або не вповні усвідомлюють, що насправді відбувається? Подібні запитання висувають завдання формування принципово інших уявлень про людину й буття, означають необхідність кардинального редагування усталених поглядів на свідоме і неусвідомлюване, на творчу діяльність, її чинники й механізми. Тобто окреслюють обрії альтернативної філософії культури, нової концептуалізації художньої і загальнокультурної творчості. Отже, намітивши новий етап у потрактуванні найважливіших феноменів загальнолюдського буття, фрейдизм у своєму розвитку вичерпав можливості цього етапу, натякнувши на нові перспективи й обрії.

М. Бахтін у критичному нарисі «Фрейдизм» (1929) визначив психоаналітичне вчення як певну інтерпретаційну систему, засновану на самоспостереженні як центральному методі суб'єктивної психології. Остання ігнорує біологічні, хімічні, фізіологічні процеси, перебіг яких визначає функціонування психіки з погляду об'єктивної психології, зорієнтованої на верифіковані методи дослідження. На думку Бахтіна, психоаналіз – це система інтерпретації вербальних висловлювань людини. Вона має виразно суб'єктивний і пристрасний характер, віддаючи серед численних кореляцій і взаємодій у сфері психічного перевагу голосу лікаря у його діалогі із пацієнтом. Втім, між лікарем і пацієнтом вникають складні комплімен-

тарні відносини соціального характеру, їх діалогічна взаємодія ідеологічно й аксіологічно забарвлена. Важливо, як висловлювання лікаря інтеріоризується пацієнтом, впливає на його внутрішнє життя, як драматична напруженість діалогу між реальними людьми в ситуації психоаналітичної інтерпретації позначається на суб'єктивній сфері, переживається обома учасниками діалогу.

Бахтін дивиться на «Воно» («Id»), «Я» («Ego») і «над-Я» («super-Ego») як персоніфіковані мотиви-ідеологеми, між якими розгортається діалог-взаємодія у просторі внутрішнього життя людини. Очевидно, що бахтінська філософія діалогу формувалася через полеміку із психоаналітичною теорією. У критичному нарисі «Фройдизм» акцентується значення соціальної ситуації, що у ній розгортається будь-яка діалогічна взаємодія між людьми – від звичайної розмови і бесіди між пацієнтом і лікарем до літературного твору як найвищої форми діалогу між «Я» та Іншим.

Згодом персоналістичний діалог у системі наукових поглядів Бахтіна вийде за межі соціологічного підходу та марксистського перебільшення значущості соціальних груп і контекстів для мовленнєвої практики, для розвитку мови і слова. Діалог – не лише продукт соціальних відносин, але й можливість їх подолання/перебільшення у сфері мистецтва, що відкриває для творчої особистості перспективу «перебування поза» й зміни часового масштабу мислення, розуміння й висловлювання. Однак соціально-історична зумовленість культурних форм і мовленнєвих практик залишає багато простору для об'єктивного наукового пізнання, що повсякчас прагне усвідомлення характеру і меж своєї суб'єктивності.

Сьогодні теорія Фрейда сприймається як своєрідний науковий міф, породжений епістемою певної культурно-історичної епохи, невід'ємний від наукових, культурних, соціальних, художніх практик ХХ століття. Як будь-який міф, фрейдизм покликаний, відповідно до «логіки бриколажу», окреслити і подолати суперечності, актуальні для запитувальної свідомості цього часу. Це суперечності між біологічним (природним) і культурним (соціальним), несвідомим і усвідомлюваним, минулим досвідом і проєктом мабутнього, індивідуально-унікальним й узагальнено-запрограмованим.

Ідеї Фрейда репрезентують не стільки наукову теорію, скільки художню парадигму модернізму з притаманними їй експериментами, націленістю на ревізію усталених істин, відкриття нової правди, суб'єктивністю, натуралістичною відвертістю, відмовою від християнських традицій смислоутворення й реміфологізацією. Можливо, зв'язок із філософією, естетикою і художньою практикою декадансу і модерну пояснює колосальну популярність й поширеність засадничих ідей фрейдизму, перші критики яких відзначали сміливість, несподіваність, парадоксальність, оригінальність інтерпретації фактів, притаманні психоаналітичній теорії [109].

Як свідчать праці Фрейда, він був надзвичайно уважним читачем літературних творів минулого і сучасності. Серед авторів, чії тексти й образи знайшли відображення у міркуваннях творця психоаналізу, Софокл, В. Шекспір, Ф. Достоевський, Т. Манн тощо. Запропоновані Фрейдом інтерпретації класичних і сучасних літературних творів наближаються до художніх інтерпретацій – тобто близькі до того, щоб у свою чергу сприйматися в якості літературних творів. На це вказує не лише притаманна сміливим фрейдівським інтерпретаціям

оригінальність, але й цікавість, що вони викликають, тобто їх інтерсуб'єктивний потенціал, здатність впливати на велику кількість людей, викликаючи їх схвальний або заперечувальний відгук.

Психоаналіз не лише визначав особливості художньої практики модернізму на зразок творення приголомшливих образів на основі несподіваних асоціацій чи використання потоку свідомості, у якому переплітаються знаки різних поверхів «психічної топіки». Він породив чисельні фабульні та сюжетні мотиви у мистецтві ХХ – початку ХХІ століття, поширившись, звісно, і на художню літературу.

В художніх творах різних видів мистецтва в якості персонажів з'являються люди з психотичними, невротичними, психічними проблемами і їх лікарі-психоаналітики, зображаються сеанси психоаналізу й події, що їм передують або ними провокуються. Автори і персонажі згадують про Фрейда, апелюють до нього, полемізують з ним. Врешті-решт, сам творець психоаналітичної теорії безпосередньо або через натяки й алюзії виявляється другорядним або навіть центральним персонажем мистецьких творів. У кіно, як найбільш масовому і популярному мистецтві, фабульні мотиви, пов'язані із сеансами психоаналізу, стали чимось на зразок загального місця, охопивши широкий спектр жанрових варіацій – від детектива, трилера і комедії до фантастики, драми (психологічної, історичної, любовної) і філософської притчі.

Є підстави для проведення паралелі між психоаналізом та неklasичною філософією ХХ століття. Якщо А. Камю як «класик неklasичної філософії» пропонував філософам «писати романи», фрейдизм як свого роду неklasична психологія постійно апелював до досвіду мистецтва,

вдавався до мистецьких способів відкриття й вираження нового знання, дозволяючи собі суб'єктивність, особистісність, образність, парадоксальність. Показово, що психоаналітична теорія активно називається «фройдизмом», послідовно відтворюючи ім'я автора концепції на наступних етапах розвитку, відновлюючись і оновлюючись у «неофройдизмі», «постфройдизмі».

Характерно, що найбільш талановиті учні Фрейда, спираючись на його ідеї і полемізуючи з ними, у свою чергу ставали творцями сміливих «інтерпретаційних систем», пропонуючи новаторські тлумачення особистості, творчості, культури. Серед найяскравіших прикладів – К. Г. Юнг. Його версія «глибинної психології» – вчення про колективне несвідоме, архетип і символ, природу й функції міфології – несуть у собі майже релігійний пафос віднайдення втрачених на сучасному етапі розвитку цивілізації духовності, високих буттєвих смислів, заклик повернутися до загальнолюдоьської роботи над усвідомленням спільного для всіх епох і культур архетипу «Бог».

Постійне прагнення до виходу за межі верифікованої наукової об'єктивності робить психоаналіз привабливим для літературознавства, у межах якого психоаналітичні студії залишаються актуальними і сьогодні [84]. Для літературознавчого пізнання є характерним поєднання наукового і художнього, балансування між сцієнтичними та антисцієнтичними тенденціями, синтез практик, притаманних різним сферам культури.

«Лекції зі вступу до психоаналізу» («Vorlesungen zur Einfuhrung in die Psychoanalyse») деякими своїми формально-змістовними особливостями нагадують літературний твір, тобто поєднують ознаки наукового і художнього дискурсу відповідно до культурних тенденцій

сучасності, про які йшлося вище. Нагадаємо, що названа праця – одна з основних серед наукового здобутку Фрейда; він працював над нею тривалий час – у 1915-1917 рр., а потім у 30-х, після того, як припинив виступи із публічними лекціями.

Лекція – внутрішньо діалогічний академічний жанр, зорієнтований на звернення до аудиторії, врахування її реакції. Фрейдівський лекційний курс зі вступу до психоаналізу залишається діалогічним і тоді, коли взаємодії із аудиторією вже не відбувається, коли контакт зі слухачами, внаслідок різних обставин, стає уявленим – подібно до того, як із уявленої діалогічної взаємодії автора із читачем виростає літературний твір. Читаючи лекції, бачиш аудиторію Фрейда відповідно до образу, створюваного автором: це чоловіки й жінки; не тільки професійні психологи й психіатри, але й аматори; далеко не вся аудиторія налаштована схвально – серед тих, до кого звертається лектор, наявні також критики. Очевидно, що автор «Лекцій» піклується про відбір та прийоми подачі матеріалу, його структурування і омовлення – тобто оформлення лекційного викладу, його предметний світ, композицію, мову.

«Вступ до психоаналізу» розпочинають міркування про слово, його вихідну природу й чарівні можливості, алюзійно відсилаючи до славнозвісного початку «Євангелія від Івана»: «Слова спершу були чарами, і вони ще й досі зберігають чимало своєї давньої чарівної сили. Словом можна ошчасливити людину або довести її до розпачу, через слово вчитель передає свої знання учневі, палким словом промовець надихає слухачів і впливає на їхні судження й постанови. Слова призводять до афектів і є поширеним засобом впливу, який чинять люди одне на одного» [108, с. 11]. Таке уславлення слова скоріше було б

доречним у художньому тексті, аніж у науковому чи академічному.

Можна відстежити у «Лекціях зі вступу до психоаналізу» віддзеркалення автора, його біографії. Вони репрезентують історію обґрунтування теорії, що стала основною справою життя свого творця, невід'ємною від його особистості, своєрідним висловлюванням-свідченням про Зигмунда Фрейда. Є підстави вбачати у «Лекціях» науково-академічний роман, побудований на перехресті різних культурних традицій – передусім наукових і художніх.

Фрейд рухається від розробки і перевірки цілісної (системної) наукової теорії до створення цілісної картини перебування людини у світі, намагаючись побачити, як «усе зв'язане з усім», як «мале з'єднується з великим». Такого роду формули відбивають прагнення досягнути цілісного бачення експериментальних матеріалів, практичного досвіду. Подібна інтенція надає додаткових конотацій науковій інтерпретації, наближаючи її до формування і реалізації художнього задуму. Подібне наближення відповідає міркуванням Фрейда, який вважав глибинну психологію похідною від інтроспекції, відповідною сутнісним потребам внутрішнього життя особистості, вбачав джерела психоаналізу у переживанні життя, спостереженні та самоспостереженні, що об'єднують всіх людей, стають спільним підґрунтям для всіх рефлексійних практик, зокрема, і для художньої творчості.

Світосприйняття автора у фрейдівському «науково-академічному романі» відповідає особливостям модерністського мистецького дискурсу – постать суб'єкта мовлення трагічно самотня на тлі бурхливих історичних подій часу, тотальної розгубленості людей перед

обличчям зовнішніх і внутрішніх катастроф. Стрімке поширення й глибоке вкорінення психоаналітичної практики свідчить про кризу західної цивілізації, безпорадну неспроможність сучасної людини самотійно розібратися із власними екзистенційними проблемами, добитися відновлення зруйнованої індивідуальним і загальнокультурним «дорослішанням» гармонії.

Психоаналітична допомога, без якої не обходиться західний світ і зорієнтовані на нього національно-культурні спільноти, говорить про відсутність нормальних зв'язків між людьми, розірваних внаслідок зламу релігійної свідомості у добу декадансу. Якщо людина змушена шукати необхідний для пізнання себе, Іншого й світу діалог у розмові із психоаналітиком, вона небезпечно (трагічно) самотня, позбавлена близьких людей, які можуть надати допомогу, підтримати, врятувати. З цим пов'язаний так званий феномен «перенесення», коли пацієнт починає вбачати у лікареві затребувану «близьку людину» в певному діапазоні варіацій, зумовлених передусім засадничими родинними (шлюбними) зв'язками.

Поява психоаналізу й розквіт психоаналітичної практики вказує на брак любові у сучасному світі. Любов може бути визначена як неперервний діалог із іншою людиною, органічна зацікавленість нею, що є атрибутом справжніх і доброякісних людських відносин і зв'язків у різноманітних спільнотах – родинних, дружніх, професійних, соціальних тощо. Відсутність любові обертається відсутністю діалогу із Іншим, без чого не може здійснюватися саморозуміння як основа для вирішення внутрішніх суперечностей, гармонізації психічного життя. Людина опиняється на самоті перед двома крайнощами – жахливою правдою про «звіра» (тваринно-біологічне

начало) у собі й нав'язаним релігією й мораллю ідеально-недосяжним образом «Я», – відчуваючи себе загубленою у лабіринтах непросвітлених роботою свідомості відчуттів, переживань, спогадів, образів.

«Лекції зі вступу до психоаналізу» споріднені із літературним твором також пафосом, що їх проймає. Це гуманістичний пафос співчуття до іншої людини. Він породжує прагнення допомогти їй розібратися із внутрішніми проблемами, подолати породжених індивідуальним несвідомим чудовиськ, спроможних перетворити життя на пекло або взагалі унеможливити його. Як і мистецтво, теорія психоаналізу передбачає взаємозв'язок із самопізнанням (і самопорятунком) та допомогою Іншому, діалогом із ним, що спрямовується у доброякісне річище завданням досягнення художньої цілісності. Як і мистецтво, неможливе без діяльності реципієнта, психоаналіз передбачає активну внутрішню роботу суб'єкта над проясненням глибин свого психічного життя, усвідомлення суперечностей, що його визначають.

Втім, на відміну від справжнього діалогу, що розгортається у просторі мистецького твору і передбачає рівноправність учасників, психоаналітична допомога неможлива без авторитету лікаря, його знання й досвіду. Цікавість психоаналітика до пацієнта зумовлена передусім поглядом на нього як на об'єкт дослідження, джерело додаткової інформації для уточнення теорії, заповнення незакритих лакун у її цілісності. Психоаналітичний діалог компліментарний, а не симетричний, але він, як свідчить практика, постійно ризикує порушити встановлені процедурою межі, вийти за них. Це вказує на штучність психоаналітичного діалогу, його вимушеність, що говорить про неспроможність витримати конкуренцію із звичайною естетичною комунікацією, повсякчас

відкритою для всіх самим фактом існування мистецтва, завжди готового прийти до нас на допомогу, коли йдеться про вирішення найскладніших і найсерйозніших екзистенційних проблем.

Мистецтво можна визначити як спосіб репрезентації особистісного досвіду подолання хаосу життя через віднайдення буттєвих смислів, їх артикуляцію у художньому контексті, цілісність якого корелює із цілісністю людини і світу. Іntenційна природа художнього твору, що не може існувати без рецептивної діяльності, забезпечує функціонування діалогічного механізму освоєння відкритого автором шляху до гармонії будь-яким суб'єктом, що вільно виявляє бажання йти «слідом за автором», бути читачем, слухачем, глядачем – реципієнтом художнього твору і співрозмовником автора, зберігаючи анонімність або позбавляючись її на шляху створення художньої інтерпретації сприйнятого твору, на шляху художньо-творчої діяльності.

3.2. Діалог інтерпретаторів чи «конфлікт інтерпретацій»?

Ситуація «конфлікту інтерпретацій» (поняття П. Рікера), певною мірою спровокована розвитком психоаналізу, набула особливої ваги у сучасному літературознавстві. Якщо сприймати таку ситуацію як проблему, вона не буде проблемою суто літературознавчою. На думку Г.-Г. Гадамера, інтерпретація і розуміння, що є серцевиною культури, не передують одне одному, але вибудовуються паралельно.

Розуміння відкриває та примножує смисли, що є актуальними для всіх суб'єктів культурогенезу. На його основі створюється будівля культури, проектується її архітектоніка, формується цілісність, визначаються загальні й конкретні риси, завдяки яким культурний простір стає впізнаваним – рідним – у діяхронії та синхронії для всіх, хто у ньому реалізує своє буття.

Алгоритми розуміння загальнозначущі, нерозривно пов'язані із культурними традиціями, що живуть у відтворенні й оновленні. Завдяки цим алгоритмам, окремі суб'єкти розуміння/інтерпретації об'єднуються у інтерпретаційні спільноти, що можуть мати доброякісний або злоякісний характер. Доброякісність інтерпретаційної спільноти забезпечується відкритістю до діалогу з будь-якими іншими спільнотами, зацікавленими спільною роботою творення смислів, невпинним пошуком істинного розуміння, готовністю уточнювати випрацьовані концепції людини, світу, буття. На діалогічну взаємодію орієнтувався П. Рікер, який намагався синтезувати результати роботи різних філософських напрямів ХХ століття, що здійснювались під знаком відповідального філософствування. Останнє прагне бути гуманістичним та цілісним, націленим на індивідуацію, подієвим, незалежним від трагічних і спокусливих перипетій сьогодення.

Завдання збереження, самовдосконалення, розквіту особистості зумовлювало увагу французького філософа до художньої літератури. Літературний твір сприймався мислителями, близькими до філософської герменевтики, як метод дискурсивної самопрезентації, що передбачає відкриття себе як Іншого. Діалогічність твору разом із можливістю здійснення феноменологічного пізнання та онтологічного розуміння проявляє себе у єдності аналізу і

синтезу, на перетині ретроспективної рефлексії та художнього прогнозування.

У просторі літературного твору алгоритми розуміння апелюють до різноманітних культурних традицій, позначаючи контури затребуваного загальнокультурного синтезу. Актуалізація представниками філософської герменевтики «досвіду літератури» розгорталась паралельно із зустрічним рухом літературознавців, які у філософському мисленні минулого і сучасності шукали методологічне обґрунтування дослідницької діяльності, екстраполюючи у сферу науки про літературу і застосовуючи за принципом взаємодоповнення методи, випрацювані онтологічною герменевтикою, екзистенціалізмом, феноменологією, структуралізмом та постструктуралізмом, філософією діалогу і персоналізмом.

Постструктуралістська літературознавча парадигма множинність інтерпретацій перетворює на аксіому. Жодна інтерпретація не позбавлена легітимності, не може бути відхилена як неправильна або хибна. Всі інтерпретації доповнюють одна одну. Певною мірою означена аксіома сьогодні перетворилася на догму у сприйнятті спільноти літературознавців. Критикувати інтерпретації, протиставляти їх за ознакою правильності/хибності, легітимності/нелегітимності неможливо, не викликаючи обурення літературознавчої більшості, що змінила меншість періоду становлення постструктуралізму. Проте науковці, які в процесі руху від структуралізму до постструктуралізму обстоювали ідею «смерті автора» і множинності інтерпретацій, у 2000-их рр. почали висловлювати дещо інші міркування. Так, У. Еко намагається акцентувати важливість зв'язку між інтерпретаційним вибором читача і природою тексту [52,

с. 15–16], піддає сумніву «безмежність» надінтерпретації [50].

Втім, подібні міркування – недостатня підстава для «конфлікту інтерпретацій». Конфлікт виростає на основі гострих суперечностей, що породжують принципово різні, навіть протилежні версії розуміння. Мають бути присутні розбіжності між принципами, методами й результатами інтерпретації, що врешті-решт спричиняють конфронтацію посеред інтерпретаторів. Мистецтво передбачає налаштованість усіх реципієнтів конкретного твору на постійне уточнення досягнутого розуміння, тобто на співвіднесення власної інтерпретації з іншими, її інтерсуб'єктивну перевірку. Це означає, що конфлікт не має жодних підстав. Його пророцтва лише вказує на початок нового етапу спільної роботи над розумінням твору, нові можливості щодо побудови актуальної для всіх інтерпретації, спроможної отримати максимально широку (за охоптом реципієнтів) і глибоку (в плані діячності) інтерсуб'єктивну легітимізацію.

На думку Р. Гром'яка, на основі аналізу художнього тексту та інтерпретації твору здійснюється літературно-критична оцінка. Її утворюють чотири компоненти – суб'єкт, предмет, основа і характер. «Під суб'єктом оцінки розуміють особу (групу осіб), яка виражає, формулює оцінку, встановлює цінність якогось об'єкта, – зауважує засновник тернопільської теоретико-літературної школи. – Предметом оцінки є те, на що спрямовані увага, зацікавленість суб'єкта. Основою оцінки є все, з погляду чого здійснюється оцінка (ідеали, ціннісні орієнтації, позиція, докази, які спонукають суб'єкта до схвалення, заперечення або вираження байдужості щодо якихось предметів). За своїм характером оцінки бувають абсолютні (виражають або позитивну, або негативну, або нульову

цінність) і зіставні, порівняльні, що передають ступінь цінності однотипних предметів» [43, с. 10].

Зрозуміло, що літературно-критична оцінка, аналітичний характер якої підкреслюється в процитованому фрагменті зверненням до логіки побудови судження, лише частково співвідносна з інтерпретацією. Остання відзначається синтетичністю, процесуальністю, несе на собі відбиток становлення, розгортання і завершення художньої цілісності.

Компоненти структури критичного судження трансформуються в процесі інтерпретації. Досвід інтерпретування змінює суб'єкта, іноді суттєво. Це мав на увазі Г.-Г. Гадамер, стверджуючи, що, включаючись у процес інтерпретації тексту літературного твору, ми ніколи наперед не знаємо, якими себе віднайдемо. Інтерпретація стає перевіркою для інтерпретатора – особистості чи групи, що схвально ставиться до певної інтерпретації або виробляє її колективну версію. Інтерпретуючи, ми передусім розповідаємо про себе, оприявнюємо горизонти власного розуміння або проблеми нерозуміння. Трапляється й так, що інтерпретація стає свого роду самовикриттям, вказує на недоброякісний характер спільноти, яка виявляється неспроможною відчитати смисли, артикульовані художнім текстом, викривлено розуміє їх, всупереч загальнолюдським цінностям й перевіреним часом традиціям розуміння. Історія знає випадки, коли великі книги світової літератури піддавались спаленню у варварському екстазі руйнування, що його за тих або інших причин поділяє ціла спільнота.

Перевірені часом класичні твори літератури (і мистецтва у цілому), отже, набувають особливого значення в плані інтерпретаційної перевірки. Традиція

розуміння класики, звісно, оновлюється від покоління до покоління, але водночас їх об'єднує, акцентуючи спільні й відмінні нюанси інтерпретації. О. Горнфельд, учень і послідовник О. Потебні, слушно зауважував, що кожне покоління створює власну версію Гамлета. Аналізуючи, як змінюється потрактування класичних творів світової літератури у часі, можна побачити, які тенденції домінують у тій чи іншій спільноті в певний період – розвитку чи регресу, (само)творення чи (само)руйнування. Якщо смисли не уточнюються, а викривляються, не поглиблюються, а стають поверховими або втрачаються, є підстави робити невтішні висновки.

Можна собі уявити, що більшість людей у певній спільноті піддалася оманливим спокусам хибних цінностей. Але мало ймовірно, що такого роду омана охопить всіх – завжди знайдуться одинаки, солідарні із картиною світу і концепцією людини, представленою у творах давніх або навіть забутих авторів, повертаючи їх досвід у живі процеси сьогодення.

У наш час, на жаль, не важко уявити, що читачі трагедії В. Шекспіра «Гамлет» можуть засуджувати Гамлета, перекладати на нього провину за трагічний перебіг подій у Ельсінорі. Натомість із співчутливим розумінням поставляться до «мудрості» Полонія, «законослухняності» Розенкранца і Гільденстерна, «практичності» Гертруди й навіть «успішності» Клавдія. Окреслені вектори (не)розуміння широко репрезентовані сучасною практикою художніх інтерпретацій – це п'єси, що парадоксально обігрують, відповідно до настанов пост-структуралізму, фабульні й сюжетні мотиви трагедії Шекспіра, різноманітні кіно- й театральні експерименти тощо.

Якщо подібні артистичні «провокації» мають на меті спонукати аудиторію реципієнтів до читання або перечитування класики, вбудовуються у живий діалог із класичними авторами, вони, дійсно, заслуговують на увагу. Але часто ми маємо справу зі спрощенням, що здійснюється на потребу невимогливої публіки, з якою заграють заради гонорарів, або, навпаки, із безпідставним ускладненням, коли мудрування новочасного автора мотивоване амбітним розрахунком на схвалення «елітної» аудиторії, її збитим внаслідок перенасиченості смаковим налаштуванням. Одна й друга інтерпретаційні крайнощі ведуть скоріше до руйнації класичного твору у просторі новочасної версії, наближаючи антиутопічну перспективу, змальовану у знаменитій новелі Р. Бредбері «Посмішка».

Сьогодні стає особливо очевидно, що великі мистецькі твори минулого, які протягом віків продовжували бути естетичними і етичними орієнтирами для різних поколінь, виконують функцію форматування життєвого досвіду, стають інтеграторами людства, творцями загальнолюдської спільноти, об'єднаної через бар'єри часу і простору спільним переживанням буттєвих смислів, артикульованих великими майстрами.

Смисл народжується в процесі естетичної комунікації, за законами якої будується культура. Його відкритість вказує на діалогічну природу будь-якого осмислення. Особистісні цінності й смисли не мають легітимності поза інтерсуб'єктивною діалогічною перевіркою, без Іншого, який вносить корективи у наше висловлювання своїм висловлюванням, забезпечує успішність започаткованої спроби артикуляції смислу. Те ж саме відбувається на рівні етнічних і національних спільнот, що потребують Іншого, не можуть розвиватися без міжкультурного діалогу.

Діалогічність інтерпретації, що виростає із діалогу реципієнта з автором, як уже зазначалось, відповідає діалогічній сутності літературного твору. Будь-який літературний твір уявляє собою опосередкований позицією героя діалог між автором, який має досвід читача, і читачем, який потенційно може стати автором. Мистецький діалог, являючи собою еталонний максимум діалогічності, відмінняє усамітненість свідомості як нездатність до діалогу з Іншим. Усамітнена свідомість зорієнтована лише на себе, переконана у своїй правоті, не піддає її сумніву, не лише не потребує, але відкидає саму можливість діалогу. Отже, завжди опиняється в ризикованій позиції, що несе у собі загрозу саморуйнації, спричиняє розгортання деструктивних процесів. Відмова від діалогу, як правило, стає наслідком вибору на користь хибних цінностей, нівеляції загальнолюдських буттєвих смислів, так або інакше завжди пов'язаних із любовним (у широкому розумінні слова) ставленням до Іншого. Тому мистецькі і, зокрема, літературні твори, реалізують особливо значущі функції у межах культури. Особливості їх творення/відтворення, закономірності буття, складовою якого є інтерпретація, спрямовані на забезпечення доброякісного характеру існування людських спільнот – від мінімальних за чисельністю (пари, родини) до максимальних (національно-культурної, загальнолюдської спільноти).

Є підстави стверджувати, що художньо-естетична творчість стає індикатором духовного здоров'я різномасштабних культурних спільнот. Те, як традиція творчості зберігається і відтворюється, вказує на оптимістичний або навпаки баланс між творенням та руйнацією, гармонією розвитку й хаосом деградації в межах тієї або іншої спільноти.

Предмет інтерпретації, на відміну від раціонально-логізованого предмету літературно-критичної оцінки, постає як певна картина, що характеризується цілісністю і співвідноситься із художньою картиною світу, репрезентованою інтерпретованим твором. Для суб'єкта інтерпретації сформована ним картина суб'єктивно переживається як ідентична тій, що поставала перед внутрішнім поглядом автора. Звісно, повна ідентичність у цій ситуації неможлива. Інтерпретація створює власний текст омовлення картини світу, представлені твором, отже, відповідно до філософії літератури Р. Інгардена, пропонує окремий варіант її суб'єктивної конкретизації, відкритий до зіставлення із іншими конкретизаціями у ході інтерсуб'єктивної перевірки. Точка зору, що постає для читача на перетині художнього та естетичного полюсів твору в якості можливого ракурсу споглядання світу, вимагає від нього активності, особистісної відтворювальної діяльності.

Інтерпретація – це дискурс омовлення картини світу, що стає результатом синтезу екзистенційного та естетичного досвіду реципієнта, міфопоетично нерозрівнюваних у його суб'єктивному сприйнятті. Порушення такої міфопоетичної рівноваги означає початок руху реципієнта до зміни характеру діяльності – нове перечитування й започаткування іншої конкретизації – або її виду – перехід від відтворювальної діяльності до творчої, від позиції реципієнта до позиції автора, творця художньої інтерпретації.

Інтерпретантою стосовно художньої інтерпретації є реальна дійсність. Автор і читач-реципієнт об'єднані передусім спільною укоріненістю у житті, досвідом сприйняття і розуміння реальної дійсності, що стає основою для діалогічної взаємодії у просторі твору. На тлі

реальної дійсності розгортається художня побудова і естетичне споглядання картини світу, репрезентованої твором, випрацьовується її ідеальний вимір, що стає формою оцінки реальності, перспектив її бажаного або небажаного розвитку. Дескриптивне інтерпретаційне омовлення (в тому рахунку і художнє) картини світу, що реконструюється на основі сприйняття і розуміння твору, відображає єдність художньо-естетичного з ціннісно-аксіологічним у літературно-художній творчості.

Цілісність світу відкривається для естетичного споглядання і художнього відтворення у фікційному просторі твору на основі переживання цілісного буттєвого смислу, сумніви щодо істинності якого зменшуються зі збільшення кількості суб'єктів, які визнають художню артикуляцію актуальною для себе, тобто із результатом схвалення беруть участь у інтерсуб'єктивній перевірці первинної і вторинної (художньої і не тільки) інтерпретації.

Г.-Г. Гадамер, як уже зазначалось, стверджував, що смисл не виникає внаслідок інтерпретації, а витворюється разом із нею. Можна провести паралель між смислом твору як художньої інтерпретації дійсності й смислом інтерпретації твору: в обох випадках перше невід'ємне від другого, смисл неможливо втілити у коротку формулу, яка могла б існувати поза інтерпретаційним контекстом. Якщо є підстави вважати назву літературного твору короткою формулою смислу, її функціонування у такій якості ґрунтується на обізнаності великої кількості людей, їх досвіді прочитання твору в минулому. Можна метафорично назвати смислообрази, що в контексті твору слугують своєрідними векторами розгортання інтерпретації, ієрогліфами – знаками художньої мови автора, авторського ідеостилу. Втім, розуміти їх значення

можна лише на тлі цілої авторської мови, розглянутої системно. Тоді репрезентована автором у просторі твору цілісна картина світу може бути прочитана як певний ієрогліфічний текст. Звісно, це неможливо, якщо читач-інтерпретатор не володіє оказаніональною художньою мовою автора, не доклав зусилля, аби вивчити цю мову, проігнорувавши необхідність, перед якою, на думку Ю. Лотмана, кожний дійсно оригінальний мистецький твір ставить свого реципієнта.

Здійснення інтерпретації може викривати суттєві зміщення у емоційно-аксіологічній сфері інтерпретатора або приводити до значущих трансформацій цієї сфери. Субстанційна картина світу не може відкритися для споглядання, якщо суб'єкт зорієнтований на хибні цінності, перебуває у полоні фальшивих ідеалів, піддався тим або іншим варіантам самоомани. Так, Доріан Грей не може бачити свій образ на портреті таким, яким створив його художник Безіл Холлуорд, – тобто прекрасним. Художня логіка О. Вайльлда полягає у тому, що моральна деградація й занепад людини змінюють бачення.

Подібним чином виявляються неспроможними бачити красу великого шедевра Леонардо да Вінчі скалічені катастрофою люди у новелі Р. Бредбері «Посмішка». У іншій новелі цього автора під назвою «Тут можуть водитися тигри» (1951) показано, як реальність фантастичної планети відповідає на очікування й інтенції астронавтів-колонізаторів буквальними змінами закономірностей і характеру власної реальності: якщо хтось мріє літати, у нього з'являється така дивовижна можливість; якщо хтось чекає на тигрів, виношуючи плани пограбувати й підірвати планету, то він фатально зустрічається із очікуваною небезпекою. Звісно, носій злих намірів очікує зла від інших. Втім, реальність

зображуваного Бредбері світу «сьомої планети 84-ої зоряної системи» нагадує водночас і художню, і дійсну реальність.

Художня реальність як інтенційний феномен, щільно пов'язаний із особистістю автора-творця і реципієнта-співтворця, завжди узгоджується із інтенціями одного й іншого суб'єкта, породжуючи нескінченність віддзеркалень у такий спосіб, що криві дзеркала самі вказують не лише на власну кривизну, але й на її причини. Можна зауважити, що і реальна дійсність відповідає на наші очікування, але не завжди швидко й очевидно – іноді надія або страхіття реалізуються пізніше, ніж ми прогнозували, в той момент, коли ми припинили мріяти або боятися. Тоді ми не впізнаємо у події, що сталася, зв'язок із нашими забутими або зміненими інтенціями.

Великі автори, як правило, люди великої моральної і художньої чесності, наділені живим сумлінням, неспокоєм невпинного пошуку істини, вірою в людину, любов'ю до навколишнього світу. Їх твори звертаються до читачів за відгуком, породжують зацікавленість у спільній роботі відповідальної моральної свідомості, прагнення брати участь у самовдосконаленні, боротьбі за перемогу божественного у людині. Утопія літератури (вираз Ж. Женнета) плекає надію, що створення, читання й інтерпретація творів несуть у собі потенціал творення людини, здатні змінювати її на краще, виправляти помилки у ціннісно-аксіологічній сфері, коректувати вектори розгортання майбутнього.

«Час творів – це не визначений час письма, а невизначений час читання й пам'яті. Смысл книг розташований попереду, а не позаду них; книга – це не готовий смысл, не одкровення, яке ми маємо пережити, це

запас форм, що очікують смислу для себе» [137, с. 132], – зауважує Женнет. Розгортатися спільна робота «одкровення», яке «кожен має сам реалізувати для себе», може навколо процесів творення і відтворення художньої картини світу; «література і є цією невловимою – і нескінченною – роботою» [100, с. 132].

Естетичне споглядання картини світу в просторі літературного твору стає передумовою раціональних мисленневих дій, спрямованих на побудову запрограмованої твором концепції людини, тобто потрактування особливостей її існування, мети і сутності буття. Авторське творення і читацьке відтворення дають суб'єкту додатковий художньо-естетичний досвід, що готує перехід від зовнішнього до внутрішнього «бачення», тобто від споглядання образів до розуміння їх смислу, а також саморозуміння, пізнання себе, що з часів Сократа – починаючи з так званого «осьового часу» – сприймається представниками європейської культури як першочергове завдання.

Особливо значущим у межах європейської культури є своєрідне смислове взаємодоповнення у функціонуванні таких інтерпретаційних систем, як міфологічні (передусім йдеться про античні міфи) та релігійні (передусім мається на увазі християнська екзегеза) наративи. Вказані інтерпретаційні системи складно взаємодіють між собою, оскільки перша орієнтована регресивно – на минуле, а друга – прогресивно, тобто на майбутнє. Втім, так або інакше смислотвірні процеси, що розгортаються у межах тих або тих дискурсивних практик, тяжіють до них.

Модерніські й постмодерністські тексти, внаслідок декадентського зламу релігійної свідомості, повертаються до античного міфу, стають простором реміфологізації. Дж. Джойс із міфом про Одисея у романі «Улісс»,

Ф. Кафка із міфом про Прометея у одній із своїх притч, А. Камю із міфом про Сізіфа у знаменитому есеї, М. Фріш і Х. Л. Борхес із міфом про мінотавра демонструють буквально конфлікт інтерпретаційних систем у розгортанні художнього дискурсу. Він спостерігається тоді, коли, за виразом Джойса, віра втрачена, але «категорії залишилися», або навпаки – мова релігійних символів кардинально зміщується, але віра говорить крізь них навіть в умовах тотальної трансформації.

Спостереження за різноманітними виявами окресленого конфлікту свідчить, що актуалізація архетипно-міфологічних підвалин літературно-художньої творчості у письменників-модерністів та їх послідовників досить швидко змінилася поверненням до християнських первнів європейської літератури. Так, у підтексті філософської казки А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» вбачається Євангелічний текст із закликом Христа «Будьте як діти!», а крізь складно організовану систему оповіді у романі-експерименті М. Фріша «Нехай мене звать Гантенбайн» проглядає християнське розуміння історії.

Зауважимо, що обидві інтерпретаційні системи піддавались свого роду ревізії або запереченню традицією карнавальної культури. Почавши своє формування у добу античності, за часів європейського середньовіччя вона оформилася у народну сміхову культуру, опозиційну стосовно офіційної релігії та її впливу на ті або інші культурні вияви. А у новий час існувала в якості карнавалізованої лінії (поняття М. Бахтіна [122]) розвитку європейської літератури, до якої були причетні великі автори ренесансного роману, а також їх подальші послідовники. Якщо модерністська художня практика «серйозно» ставилась до карнавалу (згадаємо, наприклад,

зображення фієсти у іспанській Памплоні в першому романі Е. Гемінґвея як дійсно народного свята, щільно пов'язаного із архаїчними культурними формами на зразок кориди), то постструктуралізм і художній дискурс постмодернізму, апелюючи до карнавальної культури, інтерпретували її як «псевдокарнавал» (поняття Ю. Крістевой) відповідно до тотальної симулякризації, що охопила мистецькі практики кінця ХХ – початку ХХІ століття. Через пародію та інші сміхові зміщення карнавальна традиція не лише заперечує, але й відтворює офіційну ідеологічно-ціннісну систему й похідні від неї інтерпретаційні механізми, акцентуючи слабкі місця та вказуючи на можливі напрями оновлення.

Підстави (використовуємо поняття Р. Гром'яка, введені вище) інтерпретації внаслідок її розгортання також зазнають трансформації, змінюючи світогляд і поведінку суб'єкта інтерпретації. Те саме можна стверджувати стосовно літературознавчої інтерпретації: вона здійснюється на основі певної методології, що теж може корелювати з різними інтерпретаційними системами, сформованими в межах європейської культури, в тому рахунку з міфологічною й релігійно-християнською. Скажімо, психоаналітичне літературознавство, ґрунтоване на теорії З. Фрейда, надає універсального значення міфу про Едіпа, використовуючи його для інтерпретації класичних і сучасних літературних творів. До міфологічних первнів літературно-художньої творчості звертаються міфокритика й архетипний аналіз у різноманітних теоретико-методологічних версіях і модифікаціях. З іншого боку, в межах сучасного арсеналу літературознавчих методів існує і активно розвивається так звана християнська інтерпретація, зорієнтована на

прочитання літературних творів у християнській системі координат.

Теза П. Рікера про «конфлікт інтерпретацій» акцентує передусім суперечності між концепціями людини у Фрейда і Гегеля. Перша має регресивний характер і передбачає «архаїзацію суб'єкта», розуміння людини як істоти, безпорадної перед тваринними інстинктами, приреченої на поразку у двобої із власною біологічною природою. Зауважимо, що психоаналітична інтерпретація феномену людини є химерним синтезом міфологічної та релігійно-християнської інтерпретаційної систем. Міф про Едіпа, чия боротьба із долею привела до очевидної капітуляції перед загрозою регресивного сповзання у докультурний спосіб існування, не випадково отримав статус універсального інтерпретаційного кліше у психоаналізі. Втім, цей міф має й прогресивний потенціал – спрямований у християнське майбутнє з ідеєю каяття, очищення від гріхів. Вона, звісно, відсутня у художній інтерпретації Софокла, але вже передчувається, проростає крізь розпач головного героя, намічаючи зміну інтерпретаційних систем, закладаючи у античну трагедію можливість християнського смислового наповнення, реалізовану практикою візантійської літератури.

Сформована Гегелем телеологічна концепція людини побудована на фундаменті християнських ідей, що впізнаються у генезі романтичного філософствування з його ідеалістичним вектором. Маються на увазі неоплатонізм, середньовічна віра в перемогу духу над матерією, вивільнення особистості від життєвих обставин, віра в розвиток, зокрема, в покращення людини, її поступовий прогрес, рух до більшої людяності, справжньої свободи, висоти абсолютної ідеї, яка потребує людини для самопізнання. Відповідно до аксіом

гегелівської естетики, з кожним літературним твором, образи якого характеризуються субстанційністю, створюються у вимірі естетично прекрасного, людина розкриває таємницю власної сутності, починає бачити існуюче у світлі належного, спрямовуючи розвиток у майбутнє, активно працюючи на нього.

«Конфлікт інтерпретацій», окреслений Рікером, не завжди усвідомлюється сучасними дослідниками. Вони не вбачають гостроти суперечності між векторами інтерпретації, ціннісними системами, що стоять за різними варіантами концептуалізації людини, аморфно підмінюючи «конфлікт» множинністю інтерпретацій. Втім, інтерпретаційні стратегії, застосовувані у сучасних літературознавчих практиках, та їх зв'язок з тими чи іншими інтерпретаційними системами, як уже зазначалось, є надзвичайно красномовним свідченням про стан загальнолюдської спільноти, вектори її розвитку або деградації. Симулякризація ціннісних витоків інтерпретації, відсутність або слабкість літературознавчо-інтерпретаційної метарефлексії свідчить про брак відповідальності у загальнокультурному масштабі, неспроможність сучасної людини відповідати викликам часу, протидіяти катастрофічно небажаним векторам руху історії.

3.3. Художня інтерпретація як максимальна реалізація діалогічного потенціалу мистецького омовлення буття

Процес інтерпретації, як вже зазначалося, вказує на значення мистецько-образного творення і відтворення у вимірі цілої культури. Інтерпретація твору, а потім міжсуб'єктна перевірка інтерпретації відкриває перед

читачем можливість діалогу не лише з автором, але й з усіма іншими людьми, у той чи той спосіб причетними до смислів буття, артикульованих твором. Завдяки участі у інтерпретаційних процесах, читач усвідомлює себе, свідомо формує власну особистість, орієнтуючись на загальнолюдську спільноту, згуртовану навколо спільного переживання буттєвих смислів.

Інтерпретація мистецького твору дозволяє реалізувати з максимальною повнотою особистісний потенціал інтерпретаційних можливостей, що застосовуються людиною щодо життєвих подій у індивідуальній та загальноісторичній перспективі. Якщо виходити з міркування, що мистецький твір є художньою моделлю дійсності, яка неначе переадресовує художній моделі власну таємницю, маємо усвідомити, що феноменом твору дійсність провокує гносеологічну активність кожного реципієнта, що без досвіду інтерпретації/розуміння творів мистецтва діяльна й відповідальна присутність людини у світі неможлива.

Інтерпретування мистецьких творів вимагає відповідей на найбільш хвилюючі метафізичні питання, що стосуються загадки буття і загадки людини у найзагальнішому і водночас індивідуальному вимірі, котрий відповідає особистісній конфігурації взаємодії суб'єкта зі світом, унікальному переживанню людиною своєї присутності у житті, проєктуванню власного майбутнього на фундаменті досягнутого розуміння.

Художня інтерпретація серед можливих інших (тобто читацької, наукової, дидактичної, академічної), вочевидь, має особливий статус, оскільки започатковує власне буття як самодостатній художній твір. А отже, сама стає об'єктом інтерпретацій, відкритим для широкої міжсуб'єктної

перевірки, участь у якій для будь-якого реципієнта нічим не обмежується.

Потрактування феномену інтерпретації в контексті філософсько-герменевтичних студій [36; 38; 96] відмінне від бачення процесу інтерпретації у конкретній ситуації його розгортання. Коли йдеться про художню інтерпретацію, максимальна увага приділяється тим або іншим її різновидам – художньому перекладу, театральній інсценізації, кінематографічній візуалізації, образотворчому або музичному ілюструванню тощо [72; 83]. І. Лімборський актуалізує розмисли Ф. Брунетьєра щодо необхідності пояснювати кожний окремий твір через інші, що йому передували або його наслідували [74, с. 84]. Науковця цікавить передусім художній переклад, що визначається у термінах інтерпретації та реінтерпретації, а також компаративні принципи його дослідження. В. Іванишин називає основними видами художньої інтерпретації художню герменевтику та літературно-корпоративну критику і наближає першу до металітератури, а другу – до письменницької критики. Подібна предметизація художньої інтерпретації вочевидь редукує досліджуваний феномен, не відображає всі його атрибутивні ознаки.

Проблема художньої інтерпретації, на жаль, не перебуває сьогодні в колі найбільш досліджуваних літературознавчих проблем. Наука про літературу концентрує увагу на методологічних основах літературознавчої інтерпретації, перш за все на герменевтиці та рецептивній естетиці. Місце художньої інтерпретації у мистецьких практиках, її значення в контексті наукової рефлексії, спрямованої на буття художнього твору, залишаються невизначеними. Втім, особливості предметизації художньої інтерпретації як суттєвої

складової у системі буття літературного твору, методологічні засади та принципи її літературознавчого потрактування сприймаються сьогодні як нагальні завдання.

Філософська герменевтика, як уже зазначалось, стверджує, що істинне буття – це розуміння. Такої думки дотримувався, зокрема, М. Гайдеггер – один із найвпливовіших представників онтологічної гілки філософської думки ХХ століття. Художня інтерпретація твору мистецтва уможлиблює досягнення трьох максимумів у здійсненні буття/розуміння як вищого регістру існування, що передбачає його найбільшу повноту. По-перше, це пізнавальний максимум. Його забезпечує пізнання літературного твору як художньої моделі дійсності, адже артикульовані твором смисли – це смисли самого буття. По-друге, це діалогічний максимум. Літературний твір має динамічну природу, зумовлену розгортанням процесів творення (діяльність автора) та відтворення (діяльність читача-реципієнта). Комунікативна наснаженість інтенсивних художньо-естетичних процесів об'єднує автора і читача, читача-інтерпретатора (автора другого порядку) з реципієнтами інтерпретації (читачами другого порядку). По-третє, це персоналістичний максимум. В результаті художньої інтерпретації створюється новий художній текст – матеріальний носій нового твору мистецтва. А він, у свою чергу, стає простором особистісного становлення й повного саморозкриття суб'єкта художньої інтерпретації, досягнення ним особистісної цілісності шляхом вивершення художньої цілісності літературного твору.

Представлені вище максимуми художньої інтерпретації феноменологічно проявляють основні методи, що можуть бути задіяні у ході її літературознавчого пізнання:

1. Філософська герменевтика, що наполягає на тотожності буттєвих і художньо-естетичних смислів, артикульованих літературним твором, на тій підставі, що твір розуміється в якості художньої моделі дійсності.

2. Філософія діалогу, для якої естетична комунікація стає передумовою діалогічної зустрічі «Я» та Іншого, події любовного відкриття іншої людини, без чого не уявляються можливими пізнання суб'єктом цілісного художньо-естетичного висловлювання себе й навколишнього світу.

3. Літературна антропологія, що спрямовує своє зацікавлення на досвід мистецтва як найбільш переконливе свідчення про людину, оприявнення її атрибутівних ознак у межах і за межами «герменевтики суб'єкта» [110].

Названі методологічні вектори задають різні літературознавчі парадигми, що можуть співіснувати за принципом взаємодоповнення й враховувати пізнавальний досвід інших парадигм. Так, структурально-семіотичне потрактування художнього тексту відкрите до герменевтичних настанов, оскільки вбачає у структурі художнього тексту модель світу як об'єкта художнього пізнання і модель суб'єкта, що це пізнання здійснює. З іншого боку, естетична комунікація, що передбачає перетин аналітичного коду читача і синтетичного коду автора, корелює із діалогічною концептуалізацією літературного твору як простору особистісної зустрічі творця і співтворця. Нарешті, увага до процесу автокомунікації (поняття Ю. Лотмана), тобто якісної трансформації суб'єкта в процесі текстопородження, акцентує персоналістичний аспект семіотичних та структуротвірних процесів.

Ще один приклад методологічної взаємодії у річищі вказаних векторів вбачаємо у постструктуралістській літературознавчій парадигмі. У її межах неабияке значення отримують інтермедіальні студії, що дозволяють охарактеризувати художню інтерпретацію як феномен міжмистецької взаємодії, своєрідний інтерсеміотичний переклад мови художньої літератури мовами інших мистецтв, більшою або меншою мірою споріднених із мистецтвом слова. Крім цього, інтертекстуальні студії дають можливість аналізувати художню інтерпретацію з погляду уявлення Р. Барта про глибину Тексту, діахронічну природу текстопороджувальних механізмів. Запропоновані Ю. Крістєвою поняття «генотекст» і «фенотекст» також можуть бути інструментами літературознавчого пізнання зв'язків, що об'єднують тексти, задіяні процесами художньої інтерпретації.

Твір літератури у світі мистецтва набуває особливого статусу, що визначається значенням мови у сфері культури. Висловлювання як спосіб репрезентації особистості досягає подієвої повноти у художній цілісності літературного твору; мистецький діалог як шлях до гармонізації буття розгортається у межах творення і співтворення витворів художньої літератури. Кожний літературний твір у особистісній конкретизації будь-якого реципієнта вибудовується як композиційно-архітектонічне ціле, що, опрацьовуючи буттєві ритми й звернені до зорового сприйняття форми, звучить і зображує, апелюючи до внутрішнього слуху і зору, постійно окреслюючи й відмінюючи кордон між вигадкою й реальною дійсністю. Це ставить реципієнта в ситуацію, коли він перебуває водночас і ззовні, і всередині зображуваного світу, буквально переживаючи взаємодію різних площин буття, що взаємно розкриваються одна на

тлі іншої, висвітлюють одна іншу. В умовному просторі твору виникає цілісна картина світу й художньо репрезентується узгоджена із нею концепція людини, що стає основою для пізнання дійсності й самопізнання, тобто уможливорює активну і відповідальну присутність особистості у житті, її спів-буття з іншими особистостями.

Художня література (поезія, як було прийнято її називати на межі XVIII–XIX століття) характеризувалась в естетичній теорії Г. В. Ф. Гегеля в якості вершинного і найбільш одухотвореного виду мистецтва, здатного поєднати у межах реалізації зображального потенціалу слова можливості усіх класичних мистецтв – архітектури, скульптури, живопису, музики. Художня література, на відміну від інших видів мистецтва, створює словесні – тобто неречові образи, матеріальність яких суттєво відрізняється від образної матеріальності, скажімо, архітектурного чи скульптурного витвору мистецтва.

Слово несе на собі відбиток значень, коннотацій, смислів, що визріли в процесі незчисленних стохастичних актів екзистенційної комунікації, сліди перцепції та інтеракції різнохарактерних комунікантів, задіяних у всіх сферах життя й діяльності. Слово природної мови як матеріал літературно-художнього образотворення у русі від первинного (практичне омовлення життєвого досвіду) до вторинного (художнього) моделювання зазнає посутніх трансформацій, вбирає у себе досвід різноманітних культурних практик – побутових і культових, довільних та офіційно регламентованих, практично зорієнтованих та підпорядкованих естетичним переживанням. Воно неначе прошиває різні буттєві сфери, набуваючи здатності миттєво актуалізовувати уявлення про них, задавати ті або інші реєстри діалогічної взаємодії, завжди так або інакше узгодженої із культурним надзавданням гармонізації

буття. Найвищий із таких реєстрів витворюється зусиллями мистецтва літератури. Вдосконалене досвідом вторинного моделювання, тобто діалогічного творення художньої цілісності, слово повертається у живе спілкування оновленим, наділеним колосальним потенціалом ушляхетнення екзистенційного переживання життя, об'єднання людей, досягнення взаєморозуміння, усвідомленого цілепокладання у масштабі особистісного та загальнокультурного буття.

Відокремленість мистецького діалогу від практичних завдань і цілей комунікації, первинних мовленнєвих актів, прив'язаних до індивідуальної екзистенції та історичного процесу, стає передумовою вивільнення адресантів та адресатів художніх висловлювань, набуття ними свободи. Остання і є, за Гегелем, єдиною непрагматичною метою мистецтва, що не має на увазі жодних цілей, крім самодостатнього художнього образотворення. На думку М. Бахтіна, висловлювання у літературі «розігрує» [16, с. 415] життєву ситуацію спілкування, перетворює її на символ, розгортаючи смисли у перспективу нескінченності.

Мистецька комунікація не обмежена часом і простором, вузьким колом привілейованих чи втаємничених осіб. Вона запрошує до участі будь-яких комунікантів, які можуть вільно зацікавитись діалогом, що розгортається в умовному просторі, без тиску жорсткої необхідності соціальних обставин. Читання художньої літератури, звісно, може ініціюватися академічними, творчовиробничими або науково-дослідницькими культурними інституціями. Втім, існування реципієнта у просторі твору, переживання ним художньо-естетичного досвіду має виключно особистісний характер, не може бути керованим, формально мотивованим, незацікавленим,

тобто здійснюється лише на засадах внутрішньої свободи й вільного вибору.

Художня інтерпретація, отже, є необхідною складовою буття літературного твору, його повноцінного функціонування в культурі. Буття літературного твору вбирає у себе сукупність процесів його художньо-естетичного творення автором та відтворення усіма реципієнтами-читачами. Мається на увазі весь спектр різновидів читацької діяльності реципієнтів, усі можливі варіанти успішності/неуспішності рецепції, версії розуміння/нерозуміння, досвіди інтерпретації. Очевидно, що літературознавче дослідження не в змозі у всій повноті охопити буття літературного твору. Переважна більшість реципієнтів – тобто суб'єктів відтворення літературних творів – не залишають зафіксованих свідчень про факти рецепції, розуміння, інтерпретації, що робить неможливим побудову переконливої теоретичної моделі буття літературного твору.

Інтернет, значно розширивши для читачів можливості зафіксувати й поширити відгук на прочитану книгу, все-таки кардинально не змінив ситуацію. Навпаки, розвинені інформаційні технології, на жаль, сприяють уніфікації читацьких відгуків – на тлі значного послаблення критичного мислення у сучасних читачів спостерігається скоріше тиражування чужих суджень і оцінок, ніж вироблення власних, яскраво особистісних, глибоко продуманих і аргументованих. Часто читацькі розповіді про рецепцію й розуміння літературного твору видаються поверховими, набутий художньо-естетичний досвід залишається тільки частково відрефлексованим. Читачі подекуди не розуміють не лише твори, що були прочитані, але й основи власних читацьких реакцій. Широка можливість публікації судження парадоксальним

чином не збільшує самокритичності суб'єкта інтернет-висловлювання, навпаки, заохочує самовпевнене невігластво, безпідставну категоричність, агресивну заангажованість тощо.

Втім, і поза небажаними надсучасними крайнощами, взаємини читача із книгою та її автором містять багато «зон недоокреслення». Р. Барт стверджував, що нам невідомо нічого стосовно того, як саме читач веде розмову із книгою, коли прагне перетворитися на неї [126]. Зрозуміти, як відгукується прочитане у свідомості людини, її внутрішньому бутті, надзвичайно складно. Автор твору має підстави сформулювати досить повне уявлення про те, як Іншим була прочитана його книга, якщо стане читачем тексту-відповіді на власний текст, тобто коли автор і читач у ході обміну текстами-репліками поміняються ролями: автор стане читачем, а читач – автором.

Надзвичайно рідкісними, втім, є випадки, коли автори задоволені художніми інтерпретаціями власних творів. Відомо, що у польського письменника-фантаста С. Лема не викликала схвального відгуку кінематографічна версія знаменитого роману «Солярис», автором якої став А. Тарковський – один з кращих режисерів другої половини ХХ століття у масштабі світового кіно. Але сам факт появи художньої інтерпретації є найпереконливішим свідченням, що той або інший твір відбувся як витвір мистецтва. Створення нового художнього тексту як своєрідної репліки-відповіді окреслює сутність події спів-буття двох особистостей на перетині діалогу – обміну репліками-висловлюваннями, що завдяки художній реалізації естетичних переживань набули максимальної повноти у здійсненні особистісної репрезентації.

Двоє людей – автор і читач, – у ситуації зміни ролей не лише вступили у діалогічну взаємодію, але й, завдяки художній творчості, зробили її відкритою для участі інших людей – читачів обох «реплік». Для них актуальною є можливість участі у діалозі, що у такий спосіб переростає у полілог. Подібні процеси розкривають сутність мистецької діяльності, художньої творчості, що провокує включення у художнє омовлення буття-розуміння все нових і нових суб'єктів. Так пошук «доброго спів-розмовника», що, за свідченням багатьох авторів, лежить у підтексті літературно-художньої творчості, стає трансляцією мистецької традиції, способом її поширення і оновлення через запрошення реципієнта до відповідальної участі у культурній естафеті свідомого творення себе і світу.

Можна стверджувати, що у перспективі розгортання діалогічно-творчої естафети кожний твір може бути осмислений в якості художньої інтерпретації конкретного попереднього твору. Для останнього поява твору-відповіді стає кульмінаційним моментом буття, свідченням про його щасливу повноту. Зрозуміло, що у переважній більшості випадків прямих доведень, що один твір є похідним від іншого, не існує. Інформація про коло читання і рецептивний досвід авторів ніколи не буває повною, навіть якщо митці залишають по собі докладні щоденники або автобіографії. Встановлення факту творення твору в якості саме художньої інтерпретації, репліки-відповіді на попередній твір є проблемою.

Водночас численні приклади підтверджують подібні генетичні зв'язки між творами. Як правило, на них вказують самі автори, свідомо перебуваючи під впливом сприйняття мистецьких витворів й інтегруючи естетичний досвід у поетику власних творів. Наприклад,

Е. Т. А. Гофман у новелі «Дон Жуан» (1812) робить сприйняття оперної постанови предметом розповіді гомодієгетичного наратора, буквально надає новелі статус відгуку на однойменний музичний шедевр В. А. Моцарта (1787). Для художньої свідомості Б. Брехта важливо, що його п'єса «Матінка Кураж та її діти» (1930) є обробкою повісті німецького автора Г. Я. К. Гріммельсгаузена «Життєпис пройдисвітки й бродяги Кураж» (1669). Отже, п'єса Брехта може слугувати свідченням про одне з найбільш інтенсивних прочитань твору сімнадцятого століття, написаного на матеріалі подій Тридцятилітньої війни у Європі.

Якщо факт художньої інтерпретації не викликає сумнівів, твір-інтерпретація посідає місце інтерпретованого серед низки творів, що репрезентують певну літературну традицію у її розгортанні від давніх часів до сучасності. Т. С. Еліот вважав, що подібна заміна спричиняє суттєві зрушення в уявленнях про весь ланцюг творів. Можливим є також перемикання низки творів у іншу традицію, її кардинальна зміна, завдяки появі нової ланки.

Скажімо, К. Марло добився більшої популярності своєї п'єси «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» (1588–89) порівняно із опублікованою у 1857 році Й. Шпісом версією середньовічної німецької легенди про таємничого чорнокнижника. У свою чергу, величний твір Й. В. Гете, що створювався з 1774 по 1831 рік, відсунув на периферію читацької зацікавленості трагедію К. Марло, надавши не лише фабулі, але й жанру трагедії нечуваного до цього звучання. Значення трагедії «Фауст» у творчій еволюції Гете показує, якого масштабу і форм спроможна набувати художня інтерпретація у бутті конкретного твору та його автора, становленні творчої особистості.

Історія, репрезентована у повісті Гріммельсгаузена, сьогодні асоціюється передусім із п'єсою Брехта, а образ Фауста – із трагедією Гете. Відсутність такого роду заміन засвідчує слабкість художньої інтерпретації, можливо, передбачену самим інтерпретатором. До прикладу, в повоєнний період у Східній Німеччині була дуже популярною п'єса Г. Байєрля «Пані Флінц» (1961). Автор свідомо продовжував традиції епічної і навчальної драми Б. Брехта, орієнтувався на його досвід і теоретичні настанови [4]. Зрозуміло, що п'єса Байєрля залишилась другорядною стосовно «Матінки Кураж», заміна попереднього твору більш пізнім у ланцюгу традиції не відбулася. Можливо, це дає підстави говорити про епігонство, нерівнозначність художніх світів двох авторів, різну міру їх обдарованості або кардинально різні художні цілі, що вони мають на увазі.

Ні «Антигона» Ж. Ануя, написана у 1943 році, ні обробка Б. Брехта, датована 1948 роком [6, с. 244–249], не затінили собою знамениту трагедію Софокла «Антигона», вперше поставлену у 442 р. до н.е. Звісно, у 40-ві роки ХХ століття на тлі подій другої світової війни античний міф про дочку Едіпа, яка обрала між підпорядкуванням волі богів і наказом правителя перше ціною власного життя, набував особливих конотацій, що звужували масштаб оповіданої історії. Ідеологічна націленість, політична ангажованість, гостра сучасність у постанові проблем художнього дослідження, орієнтація на болючі питання моменту підривають художність мистецького проєкту, звужують смислороджувальні можливості реміфологізації, як і спектр впливів. Поряд з новими інтерпретаціями, внаслідок подібних художніх поразок, невдач або сумнівних наслідків мистецьких експериментів, починають з'являтися новітні інтерпретації, теж не

застраховані від негативного інтерпретаційного досвіду. Ще один варіант виходу із окреслених глухих кутів художньої еволюції – повернення до попередніх етапів, орієнтація на такі художні феномени у просторі певної традиції, що сприймаються як наділені усією повнотою художньо-естетичних та інтерпретаційних можливостей.

Цікавість викликають авторські художні інтерпретації творів: у такому випадку інтерпретований твір і твір-інтерпретація являють собою етапи творчої еволюції певної творчої особистості. Подібні генетичні зв'язки проглядають, наприклад, між творами А. де Сент-Екзюпері «Планета людей» (1938) і «Маленький принц» (1943) [6, с. 312–313]. Завершуючи «Планету людей», наратор порівнює дитину, яку побачив у потязі, з Маленьким Моцартом, подібним до принца із чарівної казки. Письменник вдається ще до одного порівняння, цього разу негативного – маленькою людиною ніхто не опікується, хоча варто було б це робити, подібно до того, як поява нової троянди змушує садівників турбуватися, піклуватися про її зростання і розквіт. Отже, Маленький Моцарт (Дитина) і троянда у фіналі «Планети людей» опиняються в одному контексті, але потребують його розширення, вочевидь вимагають окремого простору для подальшого художнього опрацювання. Філософська казка «Маленький принц» виявилась більш популярною, активніше затребуваною читачами, ніж «Планета людей». Саме з «Маленьким принцом» читачі різних поколінь асоціюють Сент-Екзюпері, люблять письменника передусім як автора зворушливої казки, що примушує по-іншому подивитись на людину і її світ.

Художня інтерпретація може бути осмислена як один із механізмів мистецького творення – і у творчій еволюції окремого автора, і у масштабі цілого літературного

процесу. Звісно, слово «механізм» сприймається як архаїчне: сьогодні, напевно, більш сучасно виглядає «алгоритм» або «програмування». Втім, важливо окреслити такі чинники творчих процесів, які не визначаються свідомим цілепокладанням суб'єктів, мають понадособистісне значення.

У культурному просторі повсякчас існує надважлива «робота», яка, за точним визначенням Ліни Костенко, «не жде», яку потрібно «робить», не зволікаючи, переймаючи естафету від майстрів минулих поколінь. Творчий процес у царині мистецтва і культури в цілому підпорядковується неоднозначній діалектиці свободи і необхідності, суб'єктивного і об'єктивного, особистісно-індивідуального і колективного, традиції й новаторства, художнього досвіду й експерименту. Його розгортання пов'язане із загальнокультурними потребами пізнання, омовлення, образотворення, перегляду цінностей і артикуляції смислів, формування цілісної картини світу та її постійного уточнення з огляду на рух історії, зміни у всіх сферах життя. Художня інтерпретація вказує на наступність і послідовність у естафеті мистецьких поколінь, якими забезпечується розуміння буття у його нових аспектах, постійне вдосконалення художніх форм, освоєння накопичених спостережень і напрацьованого досвіду, збереження, відтворення і оновлення мистецьких традицій, їх розбудова у сьогодення й пролонгація у майбутнє, яке у такий спосіб постає як реально можливе.

У сфері художньої літератури, просторі літературного твору актуалізація традицій проявляється через співвіднесення процесів творення і відтворення, забезпечується відносинами між автором і читачем. Обидві позиції є необхідними для художньо-естетичного творчості й спів-творчості. Автор обов'язково обіймає

позицію читача, оскільки перечитує створюваний текст, доопрацьовує і вдосконалює його відповідно до такого читацького сприйняття, на яке сподівається. З іншого погляду, читач має докласти зусиль, аби досягнути позицію автора, наблизитися до неї. Інакше він залишиться глухим до художніх здобутків майстра, байдужим до довершеності твору й тієї смислової перспективи, що нею відкривається. Якщо читач, не може дати відповідь на питання, чим визначені особливості організації художнього тексту, чому для автора важлива та або інша подробиця створюваного ним художнього світу, читацьке освоєння твору залишається неповним.

Маємо погодитися із думкою Г.-Г. Гадамера про скромне місце науки поряд із мистецтвом, літературознавства поряд із літературою. Тримати рівновагу між позиціями автора і читача у просторі тексту/твору вдається літературному критику, тоді як у випадку із письменницькою або читацькою критикою інтерпретаційне висловлювання починає тяжіти до одного чи іншого полюсу. Прагнучи об'єктивності, тобто відповідально застосовуючи власну читацьку суб'єктивність, критик обіймає то читацьку, то авторську позицію, постійно змінюючи ракурс бачення зображеного і перспективу його розуміння. Подібні коливання стають основою критичного висловлювання як свідомо здійснюваної – дистанційованої, за судженням Р. Барта, – відповіді на висловлювання авторське. Предметом критичного висловлювання стає певний твір, а особливості критичної предметизації визначаються напрацюваннями тієї або іншої літературно-критичної традиції.

Визначаючи критику в якості медіатора між читанням і наукою, Р. Барт описує її через феномен мета-мови, що

має об'єктом омовлення мову твору. Висловлювання критика як своєрідна репліка-відповідь автору не є самодостатнім, не підпорядковується функції особистісної самопрезентації – її домінування веде до появи нового літературного твору. Художня інтерпретація постає там, де вихідний твір втрачається з поля зору, натомість на передньому плані опиняється позначувана ним позамистецька дійсність, людина у взаємодії зі світом, буття, що повсякчас тяжіє бути цілісним.

Апелювання до знакової природи твору – завдання літературознавства і, зокрема, літературної критики. Прагнення нової художньої концептуалізації буття, призводить до зміщення знаковості твору і на рівні означуваного, і на рівні означника, тобто водночас в плані зовнішньої і внутрішньої форми твору (поняття О. Потебні). Так виникає новий знак, доповнюючи наявний у межах традиції художнього означування буття ланцюг творів. Означник (зовнішня форма) нового знаку часто будується на основі іншого роду, жанру, стилістики, іншого, порівняно із вихідним твором, виду мистецтва – художня інтерпретація у такому випадку може бути осмислена в якості інтерсеміотичного перекладу – інсценізації, ілюстрування, екранізації тощо або власне перекладу – коли означник будується засобами іншої національної мови.

Німецький дослідник М. Науман вважав, що не правомірно сприймати читача лише як реальну історичну особистість, що контактує з уже готовим твором, тому що в якості адресата читач включений у процес літературної творчості [149, с. 124]. Втім, коли цей процес здійснюється, до нього причетний лише один конкретний читач – автор [149, с. 124]. Науковець називає три основні функції адресата авторського висловлювання. Лише дві з них не

входять у естетичний світ твору, проявляючи себе у сфері перетину художньо-естетичної та реальної дійсності. Тобто у тій сфері, де, на наш погляд, розгортається буття літературного твору, реалізується діяльність суб'єктів цього буття.

Отже, за Науманом, адресат як образ читача у свідомості автора, по-перше, стає формою, що реалізує авторське відношення до соціальної дійсності. Цей образ передує літературній творчості, втілює авторські уявлення про людину у її взаємодії зі світом. По-друге, адресат письма, чинник розбудови естетичного світу твору, що впливає на процеси відбору на всіх рівнях художньої структури створюваного цілого від матеріалу до техніки письма. По-третє, адресат виступає свого роду «медіумом тексту», посередником між завершеним твором і реальним читачем, призначення якого полягає у тому, щоб спрямовувати читацьку діяльність у відповідності із задумом автора [149, с. 127-129].

Реалізація всіх трьох функцій не уявляється можливою без орієнтації тексту водночас на автора і читача, які постійно міняються ролями, наближаючись один до одного й водночас не зливаючись у одній позиції, зберігаючи дистанцію, без якої естетична комунікація втрачає будь-який сенс. Таке коливання адресата і адресанта художнього висловлювання уможливує об'ємність зображуваного, зумовлену зміною точки зору, а отже, ракурсу і перспективи сприйняття. Реципієнт, отже, має не лише увійти у художньо-естетичний простір твору, щоб досягнути вибудовану для нього автором позицію іманентного (або імпліцитного) читача, відповідно до настанов рецептивної естетики. Його завдання – докласти зусиль, аби наблизитись до позиції іманентного

(імпліцитного) автора, за умовно-ідеальним «обличчям» якого відчитується реальний автор.

Як бачимо, автор в ході діяльності читача теж постає у трьох іпостасях, зіставних з тими, про які йшлося у зв'язку із авторською діяльністю: долітературні читацькі уявлення про автора як члена мистецької спільноти, про якого накопичені ті або інші відомості відповідно до обріїв розуміння широкого кола читачів; іманентний (імпліцитний автор), формою присутності якого у творі є художня цілісність – взаємозв'язок усіх елементів форми і змісту, міра їх єдності; створений читачем внаслідок поєднання естетичного та позаестетичного досвіду (компетенції «знайомості зі світом» та компетенції, яку «постулює текст» [51, с. 564]) у площині перетину умовного художнього та дійсно-реального світів амбівалентний образ автора – митця і людини. Іншого, до відкриття якого спрямовує читача естетична комунікація.

Розмірковуючи про природу надмірної інтерпретації, У. Еко протиставляє зразкових автора та читача емпіричним, стверджуючи, що текст функціонує у такий спосіб, що емпірично-реальні особистості конструюють умовно-зразкових, вигадують їх. Отже, взаємини тексту й інтерпретації набувають ознак герменевтичного кола: «текст є предметом, що вибудовується через інтерпретацію, що має форму замкненого кола, бо підтверджується на підставі того, що сама збудує» [50, с. 561-562]. І хоча увиразнено постструктуралістські міркування визнають головну цінність саме за текстом, на думку Еко, «вилучення бідного автора, як щось неістотне у пригодах інтерпретації, виглядає досить брутальним» [50, с. 562]

Діалогічне потрактування природи тексту та інтерпретації як складової буття твору виявляється

ширшим за настанови рецептивної естетики і підживним стосовно засадничої постструктуралістської ідеї про «смерть автора» як обов'язкову умову «народження читача». Якщо ми «відроджуємо» автора і читача як суб'єктів особистісної діалогічної взаємодії, необхідних один для одного, ми акцентуємо подієвість літературно-художньої творчості, повертаємо їй онтологічний статус.

Як слушно зазначив М. Бахтін, ситуація діалогу «розігрується» автором і читачем, що обмінюються функціями в процесі творення-відтворення тексту. «Розігрування», умовність діалогу свідчить про художність тексту, його самодостатність, відсутність підпорядкування будь-яким прагматичним цілям. Але саме художність і супутня їй шляхетна «безкорисливість» художнього тексту дозволяє йому функціонувати в якості майданчика, у просторі якого зустрічаються автор і читач, перемикаючи заклопотану проблемами сьогодення екзистенцію у реєстр духовного спів-буття людей, які цікаві один одному за межами будь-якої прагматики. Подібні події особистісних «зустрічей» через бар'єри простору і часу стають основою будівлі загальнолюдської культури, витворюють соборність людства, у межах якого кожна особистість є необхідною й незамінною, кожна причетна до цілості спільноти, до цілості культурного поступу.

Художній текст створює можливість не лише для переходу читача на позицію автора в процесі читання-відтворення, але й для «народження» ще одного автора, появи нового літературного твору як художньої інтерпретації прочитаного. «Зразковий читач», про якого розмірковував У. Еко, це автор наступного твору як інтерпретаційної версії попереднього. Отже, творець двох текстів – того, що вже прочитаний, і того, що буде прочитаний майбутнім читачем, для якого завжди

відкрита перспектива статті «зразковим». Тобто стаття суб'єктом наступного етапу розвитку у межах відповідально обраної літературної традиції, автором наступної ланки у здійсненні ланцюгової реакції творчості, чією енергією живиться реальність історії та її смислові й метафізичні підтексти.

Концептуалізація літературного твору у світлі філософії діалогу акцентує діалогічний потенціал інтерпретації, що простежується і на рівні суто літературознавчому – в контексті пізнання твору як феномену художньої літератури, – і в масштабі загальнокультурному, коли діалогічна взаємодія автора і читача стає своєрідною моделлю засадничих механізмів культуротворення. Продукуючи окремий контекст для омовлення бутєвих смислів, артикульованих твором, інтерпретація закликає до власної інтерсуб'єктивної легітимізації, що стає перевіркою для певної інтерпретаційної спільноти й актуальною для неї інтерпретаційної стратегії.

Ситуація «конфлікту інтерпретацій» має бути potrакована як продуктивна в плані такої перевірки, наділена потенціалом діалогічного взаємодоповнення різних версій омовлення репрезентованої твором картини світу та концепції людини. Максимум міжособистісної діалогічної взаємодії у просторі літературного твору досягається у процесі здійснення художньої інтерпретації, коли реципієнт посідає позицію автора нового художнього твору, тобто переходить від традиції читання до традиції літературно-художньої творчості, забезпечуючи її пролонгацію у майбутнє, включаючись у пошук нових

художніх форм, словесно-образне омовлення буттєвих
смислів.

Розділ IV. ХУДОЖНЯ КАРТИНА СВІТУ: ВІД МЕТАФІЗИКИ ТВОРЧОСТІ ДО ВІДКРИТТЯ МЕТАРЕАЛЬНОСТІ

М. Гайдеггер вважав, що уявлення про «картину світу», світогляд у філософському розумінні слова формується разом з початком Нового часу, на такому етапі культурного розвитку людства, коли світ починає сприйматися як предмет споглядання, пізнання, об'єкт і результат активних дій людини [140]. Створювана літературним твором художня картина світу усвідомлюється теоретичною думкою на тлі остаточної емансипації твору стосовно жанру, прогресу авторської індивідуальності, що їх зв'язують передусім із зламом жанрового мислення на межі XVIII–XIX століть.

Художня картина світу виникає у ментальних сферах автора-творця у процесі творчості та читача-реципієнта у процесі співтворчості. Вона формується внаслідок взаємоперетворень бачення (споглядання) та пізнання (розуміння), на перетині художньо-естетичного та пізнавального чинників літературно-художньої творчості, постає перед ментальним поглядом внаслідок взаємопов'язаних процесів образотворення та текстопородження, що, задіюючи притаманні мистецтву слова механізми словесно-образної артикуляції екзистенційних смислів, ведуть до відкриття нових обр'їв буття.

4.1. Художня картина світу в контексті діалогічної концептуалізації літературного твору

Можливість ментального бачення, зумовлена творенням-відтворенням літературно-художніх образів, принципи побудови/споглядання художньої картини світу, що узгоджуються із законами становлення, розгортання та завершення художньої цілісності літературного твору, потребують поглибленого теоретичного обґрунтування, зокрема, у зв'язку із проблемою літературознавчого аналізу та синтезу, взаємопереходів аналітичних операцій, спрямованих на художній текст, й інтерпретаційних процесів, звернених до літературного твору.

Художній текст організовано як сукупність взаємопов'язаних дискурсів (голосів), що створює ситуацію діалогу (або полілогу). У ньому задіяні персонажі, наділені певною автономністю у межах створюваного автором художнього контексту. Як уже зазначалось, герой – той необхідний Інший, якого потребує автор, оскільки без діалогу, про що йшлося вище, як вільної й доброякісної особистісної взаємодії з іншою людиною не уявляється можливим віднайдення «Я», усвідомлення власного місця у світі, побудова особистісної лінії життя. За межами діалогу з Іншим втрачається і реальність як спів-буття людей у просторі та часі, і теоретичне мислення як співвіднесення індивідуального буттєвого смислу із загальним, і споглядання як сприйняття світу в якості прекрасно-гармонійного або потворно-дисгармонійного. Літературний твір – це такий діалог «Я» з Іншим (іншими), що здійснюється водночас у поведінково-історичному, пізнавально-теоретичному та споглядально-

оцінювальному аспектах на перетині онтологічного та естетичного буття суб'єкта.

Йдеться не лише про так зване «персональне мислення» (поняття М. Епштейна). Маються на увазі не тільки маски-просекції, що за ними приховує свою особистість автор, розігруючи у творі взаємодію між персонажами. Йдеться про спробу подолання «Я», можливість виходу за кордони егоїстичного, тобто обмеженого, спотвореного бачення Іншого, про зустріч з іншою особистістю, спосіб її віднайдення. Оцінюють спробу автора як вдалу або невдалу читачі. Внаслідок авторської майстерності вони починають ставитися до персонажів як до реальних людей, щодо яких можна відчувати ті або інші емоції у надзвичайно широкому спектрі від ненависті до любові, вчинки яких можна засуджувати або виправдовувати, розуміючи або відмовляючи у розумінні.

Ставлення до персонажа літературного твору у читача-реципієнта формується подібно до того, як це має місце у реальному житті, коли людина самовизначається стосовно інших людей, усвідомлює себе на тлі чужого досвіду, відрефлексованого на основі власної екзистенції. Наївний читацький реалізм, вкрай сумнівний, коли йдеться про літературознавче пізнання твору, стає свідченням про вдалі авторські дії, спрямовані на створення образу персонажа. Для читачів великих літературних творів їх персонажі – «живі люди», здатні викликати активне ставлення до себе, запам'ятовуватись на все життя, позначаючи певний духовний досвід, ту чи ту долю. Всупереч розподілу персонажів на типи, до якого вдаються літературознавці, кожний персонаж виписаний так, що починає жити власним життям у свідомості читача.

Перетворення дискурсивно оформленого персонажного голосу на точку зору, значущу для організації оповіді (фокалізація), зумовлюється поетикою композиції (Б. Успенський). Композиція (структура художньої форми) забезпечує перехід від вимовленого до зображуваного, що маркується як особистісно сприйняте (побачене персонажем «на власні очі»), пережите, осмислене. Відстежений О.Потебнею рух від слова до образу і значення підпорядковується завданню розкрити характер персонажа, проявити його особистісну правду у висловлюваннях, спогляданні та баченні, осмисленні та розумінні.

Художня картина, створювана автором, виникає внаслідок зіставлення різних точок зору на світ, репрезентованих персонажами. Продуктивне співвіднесення різних персонажних перспектив світобачення уможливорюється позицією «перебування поза», яку обіймає автор, намагаючись досягнути стереоскопічного споглядання світу як цілісності й задля цього вийти за межі окремої точки зору. Окреслена авторська інтенція є актуальною і для ліричного твору, адже суб'єктивність лірики доповнюється виходом за кордони особистісного переживання і бачення на рівень події зустрічі різних особистостей, перетину різних варіантів особистісного досвіду, внаслідок чого досягається його поглиблення і узагальнення.

Такого роду «зустрічі» й «перетини» відповідають необхідності постійної діалогічної перевірки особистісного знання, що повсякчас ризикує зіслизнути у помилку, отже, вимагає уточнення і доповнення, інтерсуб'єктивної корекції. Зауважимо, що унікальне й універсальне у ситуації бачення, омовлення і розуміння не суперечать одне одному, а взаємодоповнюються. Світ є

спільним для всіх суб'єктів буття, але індивідуально сприймається кожною людиною; мова є загально-вживаною, і при цьому володіє колосальними можливостями індивідуації. Така діалектика об'єднує дійсну і художню реальності, кордон між якими постійно твориться і спростовується процесами авторської творчості та читацької спів-творчості у сфері буття літературного твору.

Ідіолект автора невід'ємний від унікальної художньої картини світу, репрезентованої твором. Вона є водночас впізнаваною і несподівано новою для реципієнта, який балансує на межі відомого й невідомого, зіштовхуючи їх у порівнянні. Як стверджував Потебня, реалізація порівняння у заданому літературним твором річищі вимагає від реципієнта узагальнювальних пізнавальних зусиль, що надає його індивідуальному досвіду нової якості, дозволяє переосмислити його в ситуації діалогу з іншими, змінюючи особистість і на мовленнєвому рівні також.

Засвоюючи ідіолект великих авторів минулого, читачі починають бачити і говорити інакше. У просторі створюваних і відтворюваних творів, на підставі розгорнутих художніх моделей випрацьовується загальне уявлення про світ, визначаються можливості омовлення смислів, що стоять за ними. Цей стихійно здійснюваний світоглядний синтез є важливою складовою культурогенезу. Спроба контролювати, спрямовувати у певне річище, регулювати у інтересах певних груп його перебіг спричинює зупинку або симулякризацію культурного розвитку.

Можна сказати, що твір літератури у своєму бутті моделює процеси, які відбуваються на рівні існування національної мови та сформованого в процесі її

становлення і еволюції образу світу, стверджуючи єдність у багатоманітності, забезпечуючи взаємодію численних суб'єктивно забарвлених дискурсів у спільному для всіх представників національно-культурної спільноти баченні світу на основі національно специфічних смислів.

Як уже зазначалось, розкрити смисловий потенціал поетичного твору у всій повноті може лише його переклад усіма мовами світу. Подібно до того, як глибинний сенс тексту оприявнюється його перекладом іншою мовою, кожний літературний твір потребує осмислення через переклад авторського ідіолекту ідіолектом читача. Для повноти розуміння твору потрібно, щоб він був прочитаний усіма можливими (потенційними) читачами. Хоча, як і переклад поезії усіма наявними мовами, досягнення означеної повноти виглядає утопічно, подібна утопія окреслює обрії бажаного, легітимізуючи його в якості необхідного. Не випадково всі вільні громадяни давньогрецького полісу мали бути присутніми на виставах античного театру, що у сучасній дійсності з подекуди абсурдно-антиутопічним акцентом повторює практика широкого прокату кіно-творів (у тому рахунку і екранізації), так заних «всесвітніх прем'єр» і т.п.

Своєрідним «перекладом» літературного твору ідіолектом читача стає інтерпретація. Вона може втілюватись у завершену інтерпретаційну модель, що характеризується суб'єктивністю (особистісністю), динамічністю, часовою визначеністю, тобто онтологічним змістом, без якого будь-яка інтерпретація позбавлена сенсу. Інтерпретація твору – безпосередньо читацька, виконавська, академічна, літературознавча, художня – завжди є онтологічно значущою, тому що діалогічно звернена до автора та іншого читача-реципієнта – багатьох суб'єктів, кожен із котрих по-своєму

локалізований у просторі й часі, займає певну позицію у його русі від минулого через сьогодні до майбутнього.

Сутність інтерпретації проявляється у можливості співвіднесення індивідуально специфічної і водночас спільної для всіх картини світу зі смислами, котрі також індивідуально переживаються, але є актуальними для всіх людей – представників загальнолюдської спільноти. Вона розділена внаслідок численних і різноманітних обставин, серед яких відмінності стосовно укоріненості у просторі й часі, належності до різних соціальних, генераційних, етнічних, національних, релігійних і т.п. груп, але постійно тяжіє до подолання розділеності, усвідомленого переживання цілісності у масштабі цілого людства. На таку цілісність зорієнтована інтерсуб'єктивна перевірка особистісної інтерпретації, її входження у простір перетину з іншими інтерпретаціями, запрограмоване різними культурними традиціями – від обговорення твору на уроці літератури до його інтертекстуальної, репрезентативної або художньої (у перекладі, інсценізації, екранізації тощо) актуалізації в межах іншого твору.

Отже, художньо-естетичне ментальне споглядання цілісної картини світу із застосуванням пізнавально-зображувальних можливостей слова та активізацією діалогічної природи літературного твору реалізує об'єднувальну функцію у межах культури. Інтеграція особистостей як носіїв різних «точок зору» (у екзистенційному та структурно-композиційному розумінні цього поняття) в доброякісну, налаштовану на творення й розвиток спільноту можливе лише за умови, що наявні традиції (культурні механізми) переходу від однієї точки зору до іншої, врахування різних точок зору, їх співвіднесення – тобто подолання егоцентричного суб'єктивізму в прагненні зрозуміти інших, врахувати їх

позиції. Такі механізми дозволяють накопичувати позитивний досвід руйнування бар'єрів і перешкод задля формування особистісних навичок досягнення точності бачення і повноти розуміння себе і світу. Означені традиції та досвід їх реалізації акумулює кожен окремий літературний твір і сукупність усіх літературних творів як простір діалогічної взаємодії особистостей, які прагнуть досягнути буттєвої повноти у творчому та спів-творчому висловлюванні про світ та місце людини у ньому.

Художня картина світу, узгоджена із авторською концепцією людини, – це результат інтерпретації літературного твору як важливої складової літературознавчого пізнання. Художньо моделюючи спільну для всіх ситуацію існування, літературний твір репрезентує індивідуально-авторське омовлення присутності людини у світі, що відповідає духовно-інтелектуальним потребам кожного суб'єкта екзистенції/буття. Онтологічне значення наукового осягнення літературного твору полягає у осмисленні побудованої твором цілісної картини світу та місця людини у ньому. В основі такого осмислення лежить не лише перехід від сприйняття тексту до ментального бачення запрограмованої ним картини, але й теоретично свідомо та методологічно обґрунтована наукова рефлексія щодо особливостей здійснення означеного переходу.

Феномен цілісного бачення світу уможливлений сукупністю значущих (з необхідністю відтворюваних у масштабі «великого часу») культурних традицій. В певному сенсі цей феномен може бути сприйнятий як якісний показник векторів розвитку культури, своєрідний індикатор продуктивного культурогенезу. Досвід літератури у межах загальномистецького досвіду можна охарактеризувати як особливо важливий в плані

формування актуальної для усієї людської спільноти картини світу. Творчі зусилля окремого автора в межах певного твору відкривають перспективу індуктивного руху до усієї творчості цього автора, мистецької діяльності спільноти авторів у кордонах літературно-художнього напрямку чи течії, національної літератури, літературної епохи тощо.

Картина світу, що постає результатом подібного «узагальнення», стає свідченням про суб'єктів творення та відтворення художніх творів, про мистецькі традиції у динаміці їх розгортання від минулого через сьогодення до майбутнього, у зв'язку із колишніми напрацюваннями і новітніми обріями. Отже, вона відбиває досвід соціально-історичного та духовно-інтелектуального буття людської спільноти, образно втілює актуальне для неї усвідомлення власної сутності й призначення.

Створювана засобами мистецтва картина світу відкрита до наукової та релігійної сфер духовної культури. Вона візуалізує їх напрацювання, надаючи образного втілення продукованим науковцями та релігійними діячами духовним цінностям, перетворюючи їх на звернену до зовнішнього (просторові види мистецтва) або ментального (художня література) зору людини. Мистецька візуалізація наукових або релігійних світоглядних настанов створює передумови для їх корекції, уточнення, розвитку.

Поєднання в одному словосполученні слів «художня» і «картина» породжує плеоназм, оскільки на споглядання цілісного образу світу націлене лише мистецтво. Зрозуміло, що наука ґрунтована на раціональному мисленні – його розгортанні, передумовах і результатах, методологічній легітимності тощо, а релігія опікується переживаннями та співпереживаннями, зосереджується на

їх характері, змісті, спрямованості. Втім, наука і релігія мають на меті побудову відповідно наукової та релігійної картин світу, залучаючи мистецтво до їх створення, підпорядковуючи його можливості власним завданням. Так, у науці застосовуються ілюстративні образи; релігія фактично повністю підпорядковує собі мистецтво у добу середньовіччя, у всі часи завжди залишаючи за собою щільний зв'язок із різнохарактерними мистецькими практиками, наповнюючи їх духовно-релігійним змістом, піддаючи своєрідній трансформації.

Показово, що поняття «картина світу», функціонуючи у дискурсивній практиці всіх мов духовної культури, набуває відповідних конотацій та функціональних особливостей. У науковому застосуванні гуманітарних дисциплін, які предметизують досвід мистецтва, це поняття термінологічно концептуалізується. До прикладу, у літературознавстві воно має стосунок передусім до теорії літературного твору, хоча можна говорити про особливості картини світу у творчості певного автора або в контексті літературно-художнього напряму чи літературної доби. У релігійній системі координат картина світу стає передумовою для багаторівневої символізації, об'єднує зовнішнє і внутрішнє, особистісне і соборне у духовному бутті окремої людини і релігійної спільноти. З іншого боку, картина світу продовжує сприйматись як ґрунтована на порівнянні метафора, що вказує на зв'язок між процесами сприйняття або пригадування та мислення, взаємопереходи бачення та розуміння/пояснення, діалектику частини та цілого у структурі буття та його художнього відтворення.

Культурний синкретизм поняття «картина світу» вказує на цілісність як сутнісну рису духовної культури,

підкреслює умовність виокремлення різних її сфер. Вони об'єднані піклуванням про людину, прагненням досягнути смислу її буття, призначення, оцінити характер історії, що відповідає продуктивним векторам розвитку людини та людства чи відхиляється від них. Всі сфери духовної культури працюють на виявлення помилок на шляху духовно-інтелектуального розвитку, отже, мають на меті аналіз і виправлення таких помилок, адже «мова – це інструмент не тільки вираження, а й самоперевірки» [3, с. 198].

Спроможність бачити цілісність світу, поділяти бачення з іншими людьми, тобто постійно уточнювати смисли, що відкриваються за спогляданням, визначати його адекватність об'єкту шляхом зіставлення різних точок зору свідчить про духовне здоров'я культурної спільноти, плідну взаємодію людей у її межах. Усамітнена свідомість, не здатна діалогічно взаємодіяти з іншими, породжує викривлені, химерні картини світу, небезпечно невідповідні реальній дійсності. Можна визначити духовну культуру через діалог між усіма її суб'єктами, які у єдності духовного спів-буття готові докласти зусиль для досягнення взаєморозуміння, кооперації в ході накопичення, об'єктивації нових та корисного перевираження вже відомих знань, напрацювання та апробації стратегій формування, осмислення і переосмислення духовних цінностей. У кордонах цілої системи духовної культури, як уже зазначалось, кожна із окремих її сфер має підсистеми, відповідальні за перекодування, відповідно до власних мовних законів, цінностей, створюваних силами інших сфер.

Літературознавче досягнення літературного твору застосовує означені підсистеми перекодування щонайбільше інтуїтивно, без належного теоретичного та

методологічного обґрунтування. Втім, таке застосування вимагає розуміння співвіднесення інтеграційних та диференційних тенденцій, суперечностей між чітким окресленням і розмиванням наукової і конкретно-наукової специфіки. Природа літературного твору розкривається у діалектичному поєднанні естетичного погляду на дійсність та особистісного вираження внутрішнього життя людини, гносеологічному співвіднесенні об'єктивного та суб'єктивного. Подвійна об'єктивно-суб'єктивна зорієнтованість твору відбивається феноменологічною логікою його пізнання, що передбачає рух від тексту як дійсного матеріального об'єкту до репрезентованого текстом світу, картина якого формується внаслідок спрямованих на текстуальну матерію суб'єктивних інтенцій реципієнта.

Дескрипція явищ та процесів, що входять у структуру буття літературного твору, зокрема колообіг авторського творення та читацького відтворення, можливі завдяки підсистемі пізнання, наявній у мистецькій сфері духовної культури. Художнє пізнання вбирає в себе раціональне пояснення, принаймні спирається на нього у певні моменти творення та відтворення. Робота з текстом як матеріальним об'єктом передбачає його раціональне пізнання-пояснення в усіх випадках, незалежно від того, ким є суб'єкт такої роботи – автором, читачем-реципієнтом чи дослідником. Зрозуміло, що останній варіант найбільше вимагає раціонального контролю над перебігом художньо-естетичних процесів.

Ментальне споглядання репрезентованої художнім текстом картини «поетичного світу» стає основою мистецького оперування образами, взаємопов'язаними у цілісності твору. Можливість моментального рецептивного охоплення об'єктів, споглядання їх як

цілісних відповідає сутності мистецтва. Класичним поясненням перебігу процесу рецепції та образотворення, виявленням закономірностей, що регулюють побудову картини на основі сприйняття зовнішньої форми – звукової оболонки слова залишається, як уже зазначалось, психолінгвістична теорія О.Потебні. Відповідно до цієї теорії, виникнення певної цілісної картини перед внутрішнім поглядом реципієнта проковується внутрішньою формою слова, тобто його найближчим етимологічним значенням, що у сприймаючій свідомості проявляє логіку переходу до іншого явища, стає основою переносу значення, фіксує подібність у порівнянні-співвіднесенні. Картина споглядається внутрішнім зором, оскільки слово прямо не називає явище, а лише натякає на нього, апелюючи до пам'яті, мислення-порівняння, звертаючись до наявного досвіду сприйняття і осмислення.

Якість перебігу мисленнєвих процесів і значущість досягнутих результатів можуть бути перевірені феноменом ментального бачення. Відкривається перед внутрішнім зором, напевно, тільки реальне або співвідносне із реальністю, те, що корелює із впізнаваним образом світу, побудованим на основі особистісного досвіду перебування у дійсності, вдалих або невдалих дій, цілої життєвої екзистенції, що розгортається у реальному просторі й часі. Художній твір, отже, функціонує як навчальна програма, своєрідний тренажер, що розширює можливості сприйняття, бачення й розуміння, необхідні у повсякденному житті, розвиває внутрішні механізми, покликані забезпечити реалізацію вказаних функцій. Крім цього, твір мистецтва, тренуючи ментальне бачення, розширює межі особистісного досвіду. Оскільки ми помічаємо лише те, що готові побачити, з чим уже мали

справу раніше, споглядання художнього образу світу кожний раз змінює екзистенційно актуальний для реципієнта образ реальності, робить його більш усвідомлюваним.

Пізнавальні операції, що здійснюються в процесі осягнення літературного твору, спрямовані передусім на художні образи. Вони стають одиницями ментального бачення, формуючи очевидність зображуваного. Літературознавче пізнання коливається між матеріальною данністю тексту і «ідеальною» явленістю художнього образу, аналізуючи особливості текстуальної обумовленості представлених образами явищ, феноменів, подій, процесів і синтезуючи у цілість окремі аспекти позначеної зображуванним смислової перспективи.

На думку С. Аверінцева, естетична природа художнього образу розкривається у символі, що об'єднує притаманну образу явленість (очевидність) і смислову перспективу знаку, у символічній багатозначності, що пізнається тільки у переживанні. Потенційно нескінченна низка значень символу залишає переживання відкритим, провокуючи нові повернення і до сприйняття, і до розуміння, що на рівні буття літературного твору обертається новими прочитаннями – оновленням досвіду рецепції і потрактування, появою нових читацьких конкретизацій (поняття Р. Інгардена) твору.

Робота із художніми образами, через які оприявнюють себе буттєві смисли і уточнюється картина реальності, вимагає від суб'єкта літературознавчого пізнання усвідомити себе відповідальним діячем у сфері духовної культури, без чого цілісне бачення, гносеологічне пояснення і онтологічне розуміння в принципі не уявляються можливим. Вони виростають на ґрунті певних моральних установ та цінностей, аксіологічних

пріоритетів, що укорінені в міфологічних, релігійних, ідеологічних системах, які змінюють одна одну у розвитку суспільної свідомості, еволюції її форм і водночас співіснують, складно взаємодіючи між собою.

Важливо, що актуальний для особистості ціннісно-аксіологічний вектор завжди поділяє ціла спільнота людей, об'єднаних не лише часом або простором, але й понадчасовими та понадпросторовими традиціями у сфері духовної культури. На процеси бачення, пізнання, розуміння, що розгортаються і у реальній дійсності, і в умовному світі мистецтва, завжди впливає аксіологічний контекст. Комунікативна природа твору відбиває подієвий характер буття, у якому окремі екзистенції об'єднуються, переплітаються, взаємодіють і взаємодоповнюються. Тому мистецьке бачення, пізнання, розуміння набувають спільного характеру, перетворюючись через об'єднання багатьох суб'єктів на основі спів-бачення (споглядання), спів-пізнання, спів-розуміння. Оскільки буття можливе лише як спів-буття, його художнє моделювання у мистецтві зумовлює діалогічний характер останнього.

На героя літературного твору покладається роль діалогічного посередника-медіатора, що скорочує дистанцію між автором і читачем. Автора і будь-яку іншу людину, для котрої повсякчас залишається доступною позиція читача-реципієнта літературного твору, об'єднує екзистенційний досвід, як зазначалось вище, водночас унікальний і загальний. У експериментальному романі М. Фріша «Нехай мене звать Гантенбайн» (1964) наратор розмірковує, що у когось іншого, напевно, є оповідка, життєва історія, що точно відповідає його, наратора, переживанням. Подібні міркування перетворюють наратора на оповідача, трансформуючи його позицію стосовно історії, що розповідається: гетеродієгетичний

наратор перетворюється на гомодієгетичного, опиняючись всередині оповіданого. Після цього відкривається наступна перспектива – перетворення оповідача (гомодієгетичного наратора) на персонажа, що вже не контролює розгортання оповіді, оскільки наратор йому невідомий.

Зрозуміло, що у реальній дійсності особистісна рефлексія задає зворотню логіку трансформації суб'єкта стосовно оповіді. Але у просторі експериментального твору, в процесі руху від модерністського до постмодерністського роману, зміна логіки й перспективи стає чинником важливих поетикальних новацій, здатних відкрити новий погляд на світ і людину. Об'єднання у просторі мистецтва не несе у собі загрозу нівелювання особистості, її розчинення у людській масі, оскільки ґрунтується на вільній ініціативі суб'єктів творчості та спів-творчості, що розширює можливості особистісної самореалізації.

Соборність мистецтва споріднена із релігійною, що має на меті об'єднання людей спільним переживанням зв'язку із Богом, спільною участю у молитві, літургії, ході, містерії тощо. Мистецтво вирізняється більшою універсальністю, для нього не суттєві релігійні та національно-культурні відмінності. Їх художнє вираження, завдяки мистецькому узагальненню, знімає бар'єри та обмеження, акцентуючи значущість кожної окремої особистості, надаючи їй можливість вільного самовираження у подіях духовного спів-буття людей, оприявнених процесами мистецького творення та відтворення. Мистецтво віднаходить універсальне в індивідуальному і загальне в конкретному, формуючи на перетині художньо-естетичного та аксіологічного ідейно-естетичний ідеал, з позиції якого оцінюється зображуване.

Навіть підкреслено атеїстичне мистецтво, створене у аксіологічно кризові періоди декадансу і модерну, зберігає актуальні зв'язки з релігійними (та/або міфологічними) уявленнями. Наприклад, судження А. Камю про абсурд, що народжується із взаємодії людини зі світом, супроводжуються у есеї «Міф про Сізіфа» (1942) зверненням до античних міфологічних образів, актуалізацією та осучасненням втілюваних ними смислів. Так, образ Сізіфа стає універсальною ілюстрацією абсурду, своєрідним інваріантним репрезентантом самої ідеї абсурду, конкретизаціями-варіантами щодо якої в контексті міркувань мислителя стають образи політика, завойовника, Дон Жуана, актора, письменника. Розгортаючи свої міркування про абсурд і людину абсурду, Камю застосовує християнські концепти «відчай», «гріх». На його думку, основним у філософії є питання про те, чи варте життя того, щоб його прожити, тобто питання про самогубство, а відчай, що породжує це питання, є станом гріха без віри в Бога [64, с. 33]. Атеїстичні погляди та зумовлена ними картина світу, як виявляється, потребують звернення до міфологічних та релігійних образів і концептів. Через них у парадоксальний спосіб відновлюються розірвані самотнім суб'єктом атеїстичної свідомості зв'язки з іншими людьми, а також релігійними культурними епохами, чий досвід не лише переосмислюється, але й враховується, що дає можливість коригувати небезпечні крайнощі, породжувані атеїстичним бунтом проти традиційних уявлень.

На рівні «міфотектоніки» (поняття В. Тюпи), тобто внутрішнього (глибинного) шару об'єктного рівня структури художнього тексту, смислові первні нерозривно пов'язуються із хронотопічними механізмами

формування картини світу. Глибинні шари тексту, приховані під його поверхнею, подібно до тектонічних глибин, закритих від погляду землею корою, задають параметри картини, що має постати перед внутрішнім зором реципієнта. Зовнішнє формується внутрішньо-сутнісним, крізь поверхові шари феноменологічно відкриваються глибинні першооснови, і всі рівні вочевидь апелюють до того, що об'єднує всіх людей, – землі з її широтою та далечинню, висоти неба, сонячного світла і тепла, – стверджуючи цінність земних і космічних передумов життя, проявляючи невід'ємний від зримої краси світу прихований сенс всесвітнього існування-буття. Те, що всіх людей об'єднує на природному – фізичному – рівні, визначає найбільш значущі для загальнолюдської спільноти цінності і смисли, котрі не можуть бути зруйновані чи втрачені, а з необхідністю мають бути збережені й передані наступним поколінням.

Термін «художня картина світу», заснований на метафорі, зближує через порівняння теоретико-літературну предметизацію феномену художнього тексту із реальним досвідом споглядання земного простору із урахуванням відкритої мистецтвом Ренесансу перспективи. З іншого боку, термін містить міфологічно-релігійні смислові конотації. Не випадково, міфотектоніці на об'єктному рівні організації художнього тексту відповідає на суб'єктному рівні ритмотектоніка – серцевинний шар художнього висловлювання, завжди зверненого до іншої людини. Ритм, що лежить в основі художнього омовлення, і смисл, навколо якого організовується художнє бачення, нерозривно пов'язані. Синхронізація глибинних і поверхових, реальних і мистецьких процесів відбиває у феномені природної і художньої цілісності сутнісну єдність буття, наділяючи її

здатністю ставати очевидною для суб'єктів естетичного сприйняття.

Художня картина світу, корелюючи із трьома сферами духовної культури, функціонує водночас на трьох рівнях. По-перше, як поняття, що містить залишки «образності», зберігаючи зв'язок із вихідною метафорою. По-друге, як науковий термін в контексті літературознавства, називаючи цілісний образ світу, звернений до ментального бачення реципієнта художнього тексту. По-третє, художня картина світу набуває ознак концепта у загальнокультурному смисловому просторі, що телеологічно узгоджує в найзагальнішому плані осмислення, омовлення і бачення в розгортанні культурогенезу.

Як літературознавчий термін «художня картина світу» важливий в межах розробки теорії літературного твору і концепції літературно-художньої творчості, що в обох випадках залишає можливим поєднання конкретно-наукової специфіки з загальнокультурною проблематикою. Зважаючи на сказане раніше, художня картина світу може бути визначена як суб'єктивно сприйнятий результат художньо-естетичного омовлення та осмислення особливостей взаємодії людини і світу, підставою для досягнення якого виступають взаємопов'язані процеси авторського творення та читачького відтворення художньої цілісності літературного твору.

4.2. Художня цілісність і цілість буття: тенденції сучасної проблематизації

Художня цілісність як «взаємозв'язок усіх елементів форми та змісту в єдності художнього світу твору», на

думку М. Гіршмана, засвідчує, що твір відбувся, тобто сформувався його унікально-неповторний стиль – міра єдності, форма присутності автора у створюваному художньому контексті, його самооприявлення у повноті здійснюваного висловлювання. Повнота та ненадмірність (поняття В. Тюпи) як властивості естетичної довершеності художньої форми, показники її цілісності вказують на аксіологічну значущість твору: смисли, артикульовані в процесі становлення, розгортання і завершення цілісності твору, перевіряються на істинність можливістю досягнення художньої досконалості. Істина смислів підтверджується перемогою над хаосом життєвої стихії, що примушує автора творити, вимагає художнього оформлення та осмислення, співвіднесення з авторським ідеалом належного, що народжується на перетині естетичного й аксіологічного відповідно до триєдності «істини, добра й краси». Авторське зусилля, отже, має складну природу, поєднуючи доброякісні інтенції творення з естетичним прагненням художньої довершеності й вивіреністю моральної позиції стосовно зображуваного.

В межах постмодерністської художньої практики відповідно до постструктуралістських естетичних настанов (смерть автора, фрагментарність форми, ігнорування кордону між художнім і нехудожнім дискурсом, свобода ігрової деконструкції від будь-якого метафізичного центру) критерій художньої цілісності опиняється під сумнівом. Розмірковуючи про літературно-критичну оцінку твору літератури, Р. Гром'як наполягає на історичному характері критеріїв оцінки, що повинні залежати від цілої низки факторів: повсякчас змінних векторів розгортання художньої практики, рухливих уявлень про літературно-художню творчість й

літературний твір як феномен. На його думку, відсутні жодні підстави говорити про цілісність творів літератури постмодернізму, що не мають на меті досягнення означеної цілісності [43]. Разом з тим, відмова вбачати у художній цілісності атрибутивну ознаку літературного твору означає згоду на заміну останнього симулякром, не здатним забезпечити виконання необхідних в контексті культурогенезу функцій.

Цілісність літературного твору, як уже зазначалось, відтворює цілісність людини та світу у їх взаємозв'язку. Йдеться не лише про те, що руйнівні для «Я» вектори розгортання особистісно-індивідуальної та загальнолюдської історії виявляються й художньо досліджуються літературним твором, маркуються як небезпечні для особистості й людської спільноти в цілому. Йдеться про саму можливість естетичного переживання, що є основою творення та відтворення художньої цілісності твору. За умови пошкодження (не-досягнення) цілісності людини та/або світу, естетичне переживання унеможлиблюється. Естетичні переживання позначають собою розкіш існування, розквіт життя. Вони засвідчують, що світ і людина розвиваються правильно, тобто саме розвиваються, еволюціонують, що історія має доброякісний характер, людській спільноті не загрожує загибель і кожна окрема людина веде боротьбу не за виживання, а за щастя.

Поява жанру антиутопії в літературі ХХ століття стала знаком проблематизації історії як доброякісного процесу, виявленням хворобливих трансформацій у житті суспільства і людини. Практично у всіх творах цього жанру тривожні розмисли авторів про сьогодення експериментально перевіряються проєкцією на більш або менш віддалене й вірогідне майбутнє і супроводжуються

спробою спрогнозувати долю мистецтва у майбутньому світі. У творах Є. Замятіна («Ми»), В. Набокова («Запрошення до страти»), Дж. Орвелла («1984») антиутопічне майбутнє марковане смертю мистецтва, що знаменує повне підпорядкування людини державній машині, її знеособлення, розчинення у масі. Маніпулювання, засноване на обмані й різних видах насилля, впритул до остаточного духовного й фізичного знищення, не залишає простору для розвитку особистості, унеможливує її формування засобами мистецтва.

Підпорядкування людини державі, доведене в контексті антиутопічних художніх експериментів до цілком логічного для них абсурду, блокує саму можливість творчості у мистецтві й житті. Втім, зрозуміло, що лише творчі рішення, котрі вільно приймаються та реалізуються, спроможні подарувати людині відчуття щастя, забезпечити щасливу самореалізацію у людській спільноті.

Вмирання мистецтва, у такий спосіб, стає маркером згасання людської особистості та загибелі світу. В новелі Р. Бредбері «Посмішка» (1952) зображені саме такі людина і світ – позбавлені краси після страхітливої катастрофи, що зруйнувала будь-які підстави для естетичних переживань. Якщо цілісність світу знищена глобальною катастрофою, а цілісність людини – безглуздим стражданням, що перебільшує духовні можливості особистості, місце естетичної насолоди в процесі сприйняття творів мистецтва посідають хворобливі переживання духовного та фізичного болю, а любов до втіленої у творі краси світу й людини, до автора й героя перетворюється на ненависть. Тоді замість участі у становленні, розгортанні й завершенні художньої цілісності, замість спів-творчості,

людина виявляється співучасником злочинних процесів руйнації.

Так, знедолені мешканці постапокаліптичного світу у Бредбері спочатку оскверняють картину Леонардо да Вінчі, а потім буквально розривають її на шматки, зливаючись у натовп в єдиному знеособлювальному переживанні ненависті, що, наростаючи, переходить у руйнівну агресію. Влада, що раніше мирилася, принаймні формально, з існуванням мистецтва, закривала очі на «неконтрольований» розвиток окремих особистостей, що відбувався всупереч її зусиллям, внаслідок вільної участі в художньо-естетичних процесах, благословляє знищення великої картини, схвалює перетворення цього варварського діяння на загальне свято.

Якщо до катастрофи у простір мистецтва викидався надмірок творчої енергії, котра практично ніколи не знаходила застосування у соціально-політичному житті, то тепер на твори мистецтва свідомо спрямовується вибух енергії руйнування. Постапокаліптичне людство в новелі Бредбері розраховується за байдуже ставлення до мистецтва власним виродженням, катастрофою, котра не сталася б, якби «досвід мистецтва» був врахований і реалізований у суспільному та соціально-політичному житті.

У новелі Бредбері посмішка Мони Лізи, що на клаптику старовинного полотна потрапила в руки хлопчика, зберігає можливість відродити пошматований натовпом шедевр: по-дитячому чиста свідомість реципієнта не опирається, коли фрагмент, що відбиває ціле, провокує розгортання цілісної картини у ментальному просторі споглядача. Читач розуміє, що знищити можливо лише матеріальний носій витвору мистецтва. Сам твір назавжди оселиться у пам'яті тих, хто його бачив, залишаючи

актуальною можливістю відродження перерваної мистецької традиції, а разом з нею і всієї культури як сукупності традицій творення і відтворення. Якщо люди у натовпі обговорюють таку можливість, вона вже дозріває, вже готується поява людини, у індивідуальному досвіді якої естетичне переживання перебільшить інерцію стереотипної поведінки, заданої злютованим натовпом.

Жанр антиутопії традиційно розглядають в контексті модерністського художнього дискурсу, що оформився в ситуації кризи релігійної свідомості й втілював трагічне світовідчуття людини, яка втратила разом з вертикальним зв'язком із Богом горизонтальні зв'язки з іншими людьми. Модерністське світовідчуття відбивало тотальну самотність людини, яка в загрозовому або відверто ворожому світі вбачає порятунок лише в ізольованому від соціальної дійсності просторі мистецтва. Модерністська утопія мистецтва, що прагне відгородитися від суспільства, спотвореного деструктивними процесами, щоб покращити якість буття людини на шляхах особистісного творення художніх форм, самодостатньої й самозаглибленої, замкненої на себе творчості, у жанровій практиці антиутопії витісняється картинами повної втрати художньо-естетичних традицій мистецького творення й відтворення.

Втім, між утопією мистецтва у модерністському філософсько-інтелектуальному романі та заборонаю мистецтва у антиутопічному художньому світі вочевидь відсутні суперечності. Антиутопія акцентує цінність мистецтва, показуючи, чим обертається його заборона й зникнення із суспільної практики, у такий спосіб парадоксально підкреслюючи його значущість для окремої людини й цілого людства. З іншого боку, жанр антиутопії об'єктивно аналізує наслідки модерністської

трансформації концепції художньої творчості, заведеної у глухий кут постмодерністами.

Якщо модерністи поставили під сумнів діалогічну природу твору, втративши віру у саму можливість бути почутими й дочекатися розуміння, то постмодерністи взагалі відмовились від особистісного потрактування творчої та рецептивної діяльності, спрямувавши зусилля на гру та деконструкцію, стверджуючи самодостатність Тексту, заявляючи про «смерть автора», розчиняючи суб'єкта в морі письма й псевдокарнавального сміху.

У найбільш значущих творах ХХ століття, створених на перетині різних літературних традицій епохи декадансу й модерну, поряд з очевидним рухом від модернізму до постмодернізму здійснювалась художня рефлексія, спрямована на феномен цілісності літературного твору. У цих творах сам факт руйнації художньої цілісності вказує на негативні вектори розвитку історії й особистості в сучасному світі.

Наприклад, співвіднесення наратора з кількома персонажними масками, розпад єдиної фабули на кілька окремих сюжетних ліній й множинність вставних новел у вже згадуваному романі М. Фріша «Нехай мене звать Гантенбайн» (1964) узгоджуються із відмовою особистості від свого призначення й справжнього «Я», випадінням малої історії особистісного існування з великої історії загальнолюдського буття. У самому тексті твору автором запрограмована можливість збирання актуальних для нього значень різнорідних, на перший погляд, формально-змістовних елементів у певне смислове ядро, що парадоксально повертає читача до усвідомлення необхідності відновлення цілісності світу й людини. Художня цілісність роману підривається автором, щоб відновитися всупереч відцентровим тенденціям, подібно

до того, як сучасній людині доводиться чинити спротив дегуманізуючим процесам, що набирають дедалі більшої ваги у світі.

Розмірковуючи про життя, яке вершиться чи глумиться над кожним окремим «Я», про всіх нас, котрі являють собою не ролі, але «плоть, що вмирає й дух, що сліпий», М. Фріш надає читачу підказку, допомагаючи знайти помилку у міркуваннях. Якщо з неминучою смертю плоті доводиться погодитися, сліпота духу викликає великі сумніви, викликані образом удаваного сліпого Гантенбайна. Духовная сліпота сучасної людини – результат розрахунку. Йдеться не про трагедію втрати зору, але про блокування метафізичних інтуїцій, свідому відмову від роботи розуміння, пошуку істини, сміливості бачити й мужності знати. Отже, втрачена персонажами цілісність сприйняття світу й саморозуміння, віднаходиться автором на шляху усвідомлення помилки, наближення до істини уможливорює народження художньої форми, що характеризується цілісністю всупереч руйнівним тенденціям.

Менш вдалою виглядає спроба І. Кальвіно відновити зруйновану внаслідок постмодерністського експерименту цілісність роману «Якщо подорожній однієї зимової ночі...» (1979). Можна було б подумати, ніби різножанрові перші глави книг, що не знаходять продовження в контексті роману, покликані відтворити повноту буття, що йдеться про призначення людини, сенс її життя. Втім, на перший план висувається металітературний пласт твору. Читач і читачка, аналіз різних типів авторів, різноманітних ситуацій з цензурою у тих або тих країнах світу, роздуми про апокрифічні й неапокрифічні, авторські й колективні тексти посідають місце подій, що могли б апелювати до індивідуального досвіду, не

пов'язаному з читанням. Хоча окремі фрагменти тексту виписані з особливою ретельністю й насичені філософським сенсом, твір вже не співвідноситься з реальністю, реальність опиняється перед загрозою загибелі-руйнації. Усвідомивши це, герой-читач тікає зі штучного світу літератури у простір живого життя. Отже, роман залишається без читача-героя і без реального читача, закінчується у прямому й переносному розумінні слова.

В «Унікальному романі» (2004) М. Павича Маркезіна Лемпіцька, велика шанувальниця літератури й читання, розмірковує, що написані у XX столітті книги втратили сенс, спорожніли, а герої кудись емігрували: сенс зник разом зі зруйнованою художньою цілісністю, а герої вмерли разом з автором. Читачі-самці й читачки-самки, до яких відносить себе героїня «Унікального роману», вже не спроможні зрозуміти й оцінити написане раніше, тому що стали жертвами знелюднення. Дегуманізація спростувала істину, добро й красу, критерії оцінки справжнього мистецтва, здатність включатися в художньо-естетичні процеси.

В контексті сьогоденної літературної й загальнокультурної ситуації метамодернізм став своєрідним поверненням до попереднього художнього досвіду з метою виходу з глухого кута, у який завели художню еволюцію постструктуралізм і постмодернізм. Як роздоріжжя, що відкриває поряд з безперспективним продуктивний шлях розвитку, сприймаються філософські романи середини XX століття, наприклад, «Йосип та його брати» (1926–1943) Т. Манна, «Майстер і Маргарита» (1928–1940) М. Булгакова, «Гра в бісер» (1931–1942) Г. Гессе, «Доктор Живаго» (1945–1955) Б. Пастернака. В них проступають ознаки продуктивного синтезу різних

літературних тенденцій початку століття. Автори знаходять унікальні конфігурації об'єднання тенденцій, що гармонійно поєднують естетичне й аксіологічне.

Таким творам притаманні особливе ставлення до художньої творчості як самопізнання й пізнання світу; цікавість не лише до смислу історії, але й до самої історії у її особистісно-екзистенційному вимірі; експериментальна свобода форми, що не передбачає руйнацію художньої цілісності; інтертекстуальне звернення до найрізноманітніших традицій минулого; живе бачення культурогенезу як цілого. У великих романах середини століття поєднуються гуманістичний пафос і віра в мистецтво, що про них згадують сьогодні у зв'язку з концепцією метамодернізму. У таких творах присутні напруження духовного життя й прагнення досягнути гармонії, що відкриває нові можливості не тільки перед мистецтвом, але й перед історією. Важливо, щоб традиція читання книг такого роду не була втрачена сучасними читачами, як і розуміння того, чим є літературно-художня творчість, що відрізняє від симулякрів істинні твори мистецтва.

4.3. Діалогічність металітератури і художня репрезентація метареальності

Аналіз літературно-художньої практики ХХ століття в її русі від модернізму до постмодернізму [68; 69] і метамодернізму по-новому проблематизує відносини мистецтва і дійсності. Цю новизну акцентує металітературність – виявлення метарефлексивності, що завжди була притаманна літературно-художньому дискурсу, набуваючи тих або інших, частіше за все імпліцитних, форм вираження. На межі ХХ – ХХІ століття

імпліцитні форми металітературності перетворюються на експліцитні, що привертає увагу літературознавства тими чи іншими аспектами метафікціональності, провокуючи самоусвідомлення критичного дискурсу як літературного. Неначе у дзеркалі, літературність критики відбиває метарефлексивність художньої літератури.

Р. Барт вважав, що художня література наділена усіма вторинними ознаками науки, що цікавиться усім існуючим й апелює до будь-якого знання: важко уявити собі «наукову матерію, якої не торкалася б світова література; світ літературного твору всеосяжний і обіймає усі види знання» [цит. за 10, с. 7]. Література існує всередині мови і, «рухаючись крізь мову, піддає коливанням основні поняття нашої культури, й передусім поняття „реальність”» [цит. за 10, с. 7]. На думку Р. Барта, роздуми літератури ХХ століття щодо сутності літературно-художньої творчості, її зацікавленість проблемами, що входять у об'єктно-предметну сферу теорії літератури, не лише несуть у собі ризик перетворення на порожню маску, що вказує пальцем на себе. Оскільки літературний твір може бути охарактеризований як художня модель дійсності, а буття твору моделює загальне буття, метаізація літератури окреслює нові обрії для мистецького пізнання, створює передумови для нового бачення, побудови неочікуваної у своїй новизні картини світу, виокремлення непізнаних раніше аспектів буття. Завдяки цьому, література, зокрема, і мистецтво в цілому можуть бути по-новому концептуалізовані, постають у несподіваному вимірі.

Мистецька і реальна дійсність для естетичної рефлексії ХІХ сторіччя були дистанційовані, хоча ставлення мистецтва до дійсності осмислювалось по-різному в межах тих або інших художніх традицій. У творах романтиків

увага зосереджувалась на мистецтві, його творенні й відтворенні, тоді як для реалістів головним предметом дослідження ставало саме життя, його прихована правда; якщо неоромантиків розчарування у соціальній дійсності вело до неможливості перебувати у ній, пошуків різних форм експізму впритул до самознищення, то натуралісти, навпаки, розчаровувались у мистецтві й ставили собі за мету перетворити його на науку, здатну відшукувати закономірності існування людини як біологічної та соціальної істоти, закони суспільного буття людей. У XIX столітті на тлі активної розбудови і впорядкування буржуазного суспільства відбулася інституалізація діяльності митців, остаточно оформилося авторське право, що уможливило для діячів мистецтва професійне заняття художньою творчістю, а разом з тим створило передумови для нових конфліктів. Наприклад, між авторами і видавцями, які нав'язували спочатку лише терміни виконання творчих завдань, а згодом і самі ці завдання; між авторами і членами їх родин, матеріально зацікавленими у виданні й перевиданні творів.

Втім, такого роду суперечності лише акцентували існування чіткого кордону між мистецтвом і реальним життям. Розхитувати відокремленість мистецького буття особистості від реального почала художня практика доби декадансу. Це означало нову проблематизацію феномену художньої творчості, повернення до питання про її природу й мету на новому етапі культурного й мистецького розвитку.

Знаковими для літератури кінця XIX – початку XX століть стали життєво-творчі експерименти О. Вайльда (парадоксальна концепція «абсолютно некорисного мистецтва», що слугує відображенню духовного буття людини і людства, втілена у роман «Портрет Доріана

Грея», 1891 р.), О. Блока (мрія про людину-артиста), М. Гумільова (погляд на мистецтво як інструмент трансформації природи людини, репрезентований поезією «Шосте почуття», 1920), Г. Аполлінера (заряджена поезією дійсність у ліро-епічних поетичних книгах «Алкоголі», 1913, та «Каліграми. Поезії Миру і Війни», 1918). Трагічні наслідки подібних експериментів не зменшували їх значущості: ними окреслювались нові можливості взаємодії людини і світу, несподівані обрії їх взаємоузгодженої художньої концептуалізації. Очевидне в контексті літературно-художньої практики доби декадансу наростання авторської рефлексії позначалося на новій якості, притаманній модерній та постмодерній мистецькій свідомості. Це формувало передумови для новацій на рівні художньої картини світу, нових експериментів та пошуків [113].

В. Озкан вважає, що тріумф металітератури започаткований модернізмом, в межах якого остаточно оформлюється та інтенсивно розвивається метароман. Його головна ознака – двопланова художня структура, на одному з рівнів якої реалізується «роман героїв», а на іншому – «роман роману», зосереджений на власному творенні, замкнений на світ літературної творчості [цит. за 10, с. 7]. Доба модерну супроводжується не лише появою чисельних метароманів, серед яких такі витончені зразки, як твори М. Пруста і Дж. Джойса, що репрезентують високі досягнення модерністської прози. Жанр втягнує у свою орбіту «майже всі шедеври літератури цього періоду, оскільки навіть ті з них, що неможливо назвати власне метароманами, виявились зачепленими метарефлексією» [цит. за 10, с. 7]. Рух від модернізму до постмодернізму приводить еволюцію метароману до становлення роману про читача – своєрідне відгалуження літературної

рефлексії, що спрямовує увагу на подолання кордону між мистецтвом і дійсністю у іншому керунку, заданому читацькою діяльністю. Дослідження О. Вісич показує, як метаізація здійснюється у просторі драми й театру, які особливості реалізації сучасних загальнокультурних та загальномистецьких традицій проявляє драматургічна і театральна художня практика сьогодення [24].

Естетичні та поетикальні особливості модернізму мають металітературні прояви, корелюють із наростанням тієї якості літературного твору, яка зумовила становлення у 70-х рр. XX століття поняття «металітература» у літературознавчому дискурсі й початок активного наукового опрацювання означеного феномену [71]. Романтична абсолютизація мистецтва, ґрунтована на прагненні романтиків перемогти недосконалість світу, досягнути його гармонійного перетворення у вибудованому зусиллями мистецького синтезу просторі художнього висловлювання, стала передумовою концентрації уваги представниками високого модернізму на процесі літературної творчості. На противагу романтикам, які намагалися відсторонитися від недосконалого світу, подорожуючи у часі чи просторі або формуючи на основі всеохопної романтичної іронії сферу індивідуальної внутрішньої свободи, модерністи прагнули по-новому подивитися на світ. Мистецтво сприймалося ними як інструмент пізнання істинних вимірів буття, шлях до відкриття справжньої реальності, набуття здатності бачити всю її повноту. Такими інтенціями надихалися експерименти авторів-модерністів, у мистецькій свідомості яких пафос оновлення поєднувався із відчуттям, що літературні традиції стрімко відходять у минуле, не встигаючи за катастрофічним

прискоренням історичного часу, його загрозливими викликами.

Особистісна присутність у світі переживається представниками модернізму як трагедія, катастрофа, у якій неможливо не загинути. Про це розмірковують такі різні автори, як Ф. Кафка і Е. Гемінгвей, намагаючись художньо усвідомити нову якість часу, що її проявила перша світова війна, революційні події 10-х рр. ХХ століття. Переживаючи абсурдність світу, письменники намагалися перетворити на засіб художнього пізнання те, чим може оперувати окрема людина посеред вкрай несприятливих життєвих обставин, те, що залишається у неї перед обличчям страхітливо-катастрофічної сучасності.

Новації модерністської поетики ґрунтувалися на суб'єктивності переживань, досвіді індивідуальної екзистенції, особистісних традиціях художньої практики. Так, переконання М. Пруста, що єдиним справжнім життям є література, вказувало на нову концепцію реальності. Вона виникала на перетині вражень і спогадів, у роботі творчої пам'яті, яка через механізм асоціацій могла повернути минуле у простір теперішнього, відкриваючи можливість глибокого переживання і розуміння цього минулого. Не випадково романний цикл Пруста «У пошуках утраченого часу» (1913–1927) став об'єктом уваги М. Мамардашвілі: з філософського погляду, без розуміння буття неможливе, буттєва справжність і повнота самореалізації досягається саме завдяки розумінню, що здійснюється у процесі художнього висловлювання – воно окреслює перспективи пізнавального максимуму, закладеного у мовленнєво-когнітивний потенціал людини.

Отже, можливість інтерпретації світу, розкриття буттєвих смислів пов'язується філософським мисленням ХХ століття із мистецтвом. Досягнення буттєвої повноти у межах особистісного існування може стати результатом реалізації певного мистецького проєкту, невіддільного від розгортання індивідуальної екзистенції. На такому шляху метароман гарантує проростання смислу й оптимістичну перспективу взаємонаближення життя і мистецтва як буттєвих полюсів [цит. за 10, с. 8], що узгоджується із процесом реміфологізації в контексті модерністського художнього дискурсу. Зростання значущості міфу, своєрідне повернення до міфологічної парадигми смислотворення вирішує проблему розуміння, загострену внаслідок зламу релігійної свідомості, що відбувається на межі ХІХ–ХХ століть. Смысл, що має переживатись разом із подіями, сукупність яких утворює історію, починає вислизати, зникає в перспективі індивідуального й загального буття.

Відсутність смислу породжує відчай абсурду, якому у традиційному суспільстві протистоять живі релігійні переживання. Вони об'єднують людей, формують спільні оцінки та цінності, забезпечуючи утворення соборної спільноти, зорієнтованої на відтворення минулого, а відтак і творення майбутнього. Констатувавши слідом за Ф. Ніцше смерть усіх богів, доба декадансу перестала вбачати у окремих подіях історію, додавши до цього розпорошення ще й втрату разом із вертикальним зв'язком із Богом горизонтальних зв'язків із іншими людьми, тобто доповнивши релігійне зречення ще й зрадою любові до ближнього, відмовою від гуманістичних ідеалів. У цій ситуації основним смислотвірним механізмом стає міф.

Починаючи з епохи Ренесансу, європейська культура артикулювала актуальні для себе смисли через співвіднесення образів і фабул, сформованих античною міфологією, із християнськими релігійними переживаннями. Після зламу релігійної свідомості наприкінці XIX століття християнство починає сприйматись як міфологічна система, легітимність якої у просторі культури не більша, ніж у античних або середньовічних міфів. Змінюється конфігурація взаємодоповнення античного та християнського міфів у зв'язку із вирішенням завдання осмислення життя у його індивідуальному та загальноісторичному вимірах, виникає новий варіант смислотворення, починає діяти новітня інтерпретаційна система.

Показовим прикладом у цьому плані може бути роман Дж. Джойса «Улісс» (1922). Автор наділяє Стівена Дедала гострим переживанням втрати віри, з яким зіткнувся сам у молодому віці, розчарувавшись у католицизмі. Атеїстичне світосприйняття привело Джойса до античної міфології як актуальної інтерпретаційної системи, висунувши на передній план смислотворення у романі міф про Одиссея, його подорожі й повернення на Ітаку. Втім, за зізнанням самого письменника, віра була втрачена, але «категорії збереглися». Християнський міф об'єднується із античним, утворюючи різні плани прочитання роману, складну, неоднозначну конфігурацію осмислення життя. Кореляція смислів, що належать різним планам, навіть конфлікт між ними проявляє найбільш глибокий, універсальний смисловий рівень, водночас залишаючи відчуття відкритості й літературного твору, й життя, що продовжує розгортатись, а також процесу осмислення. Фінал роману говорить читачу про відсутність прірви між «елліном та іудеєм» і водночас про значущість взаємин

між батьком і сином, що прагнуть віднайти один одного, хоча наявність родинних зв'язків не полегшує вирішення цього завдання, а їх відсутність не може стати на заваді.

Не лише автор, але й герої перебувають у ситуації «конфлікту інтерпретацій», опинившись без твердого ґрунту під ногами, тобто без надійних інтерпретаційних систем й отриманих, завдяки їх застосуванню, безсумнівних смислів. Так, Леопольд Блум починає по-іншому дивитись на взаємини між чоловіком і жінкою у подружній парі, що відповідає амбівалентності міфологічних аналогій, застосованих автором щодо Меріон Твіді. Крізь складність та заплутаність людських стосунків проступає архаїчна культурна структура патріархату, що перемагає врешті-решт матріархат, утверджуючи інститут батьківства як важливий чинник цивілізаційного поступу. У фінальному монолозі Моллі визнає, хай і на основі розуміння власної недоброчесності, домінування волі чоловіка у шлюбних стосунках: так, Блум отримає вранці бажаний сніданок, хоча до цього моменту сніданок для дружини завжди готував він.

У подібне річище розгортається й створюваний Стівеном міф про Шекспіра: вбачаючи у трагедії «Гамлет» віддзеркалення біографічної драми автора, персонаж Джойса акцентує увагу на скорботі за померлим сином, болісному переживанні подвійної зради з боку дружини і брата (на думку Стівена, у дружини Шекспіра була інтрижка з його рідним братом). Так, до античного й християнського міфу додається, доповнюючи й ускладнюючи інтерпретаційну систему, ще й шекспірівський міф, ґрунтований до того ж на нівеляції кордону між світом реального життя й світом мистецтва. Звісно, останнє вносить у роман Джойса в якості структуротвірного чинника виразний металітературний

акцент. Він підсилюється інтертекстуальними зв'язками із романом «Портрет митця замолоду» (1916), метаперсональністю Стівена і його статусом героя, наділеного авторськими повноваженнями – письменницькою рефлексією, оригінальним художнім мисленням, прекрасним знанням англійської (в тому рахунку і гаельської) та світової (зокрема, європейської) літературної традиції. Синтетичний авторський міф, що інтегрує у власну сферу різноманітні елементи в якості своєрідних інтерпретаційних підсистем, неначе вводить у твір реальне життя, дозволяє так поєднати архаїчні та сучасні складові, щоб забезпечити живе переживання смислу, невід'ємного від художнього висловлювання, націленого на його художньо перетворену артикуляцію.

У парадоксальний спосіб відбувається водночас редуція міфу, репрезентованого тими чи іншими міфологемами, й виведення твору за власні межі, відкриття у ньому міфотектонічних глибин. Останні вказують на смислотвірні механізми, що містилися у формах, попередніх щодо художньої літератури, отже, вимагають широкого культурного контексту для трактування. Йдеться про міфи як виявлення колективного несвідомого. З них походять метаперсонажі та метасюжети, на основі яких об'єднується досвід мистецтва й екзистенції, перетинаються художні та життєві традиції, накопичуються напрацювання індивідуальної та колективної свідомості. У межах модерністської художньої практики давні міфи переосмислюються, актуалізується робота архетипів як потенційних образних первнів смислотворення, що отримують нове життя, рухаючись від архаїчних рівнів психіки до усвідомленої символізації. Закономірно, що саме у добу модерну формується теорія К. Г. Юнга про

архетип і символ, здійснюється наукове потрактування обрядово-ритуальних, фольклорних та індивідуально-авторських форм втілення міфу, пояснення його структури та логіки, з'ясовується масштаб і значення інтеграції у загальнокультурний розвиток та особистісне становлення.

Металітературний потенціал роману Дж. Джойса, зумовлений, зокрема, і тяжінням до міфу, надзвичайний. Йдеться не лише про авторську рефлексію, спрямовану на твори та творчу особистість Шекспіра. У свідомості персонажів постійно виринають різноманітні цитати; їх сприйняття та мислення несе на собі відбиток мистецької рецепції. Це стосується не лише Стівена і Блума, але й Моллі, у коло «читання» якої входять також музичні твори. Текст роману насичений літературними ремінісценціями, алюзіями, пародійними вкрапленнями, стилізованими фрагментами; у багатьох випадках «авторство» делегується автором персонажам. Джойс показує, що внутрішнє життя людини відформатоване художньою літературою, попередньою і актуальною художньою культурою; різноманітні мистецькі формули влітаються у матерію внутрішнього світу особистості, зумовлюючи його «гравітацію». Звісно, літературно обдарований Дедал говорить афоризмами, що натякають на майбутні контексти, у яких вони могли б розгорнутись у цілісні художні висловлювання. Втім, дискурси Блума і Моллі теж вказують на наявність художньо-творчого потенціалу, певну оригінальність мислення і мовлення, індивідуальну «поетику», що робить персонажа впізнаваним навіть у такій ситуації, коли його репрезентація здійснюється через потік свідомості.

Важливе відкриття Джойса-письменника полягає у тому, що свідомість людини в кожний день її життя

відбиває ціле загальнокультурного буття. Воно оприявнюється через співвіднесення численних мікроконтекстів, наділених різною мірою умовності, покликаних у різному масштабі відобразити незліченні перспективи цього ще не вповні відомого цілого, що відкривається лише у особистісному горизонті, з погляду конкретного «Я».

«Потік свідомості» як результат модерністського експериментування не просто оновлює традицію романного зображення персонажа, а відтворює реальність духовного буття людини, що здійснюється як звернення до інших буттєвих суб'єктів й потребує опори на словесні формули, художні мікроконтексти, що функціонують як свого роду перехрестя – простір перетину індивідуально-особистісних дискурсів. Мінливість дискурсів такого ґатунку акцентує сталість поетичних формул, адже останні зміщуються з меншою швидкістю, набувають, а згодом втрачають актуальність як для окремої особистості, так і для тієї або іншої спільноти. Обсяги коментаря до тексту «Улісса», змінювані в залежності від часу перевидання та/або мови перекладу, свідчать не лише про масштаб літературного тезауруса Джойса, але й про рівень читацької й письменницької спільноти певної доби й країни. Збільшення обсягу коментаря вказує на те, що цей рівень вочевидь знижується, що корелює зі збідненням мови, примітивізацією художніх практик, втратами літературної та загальномистецької рецептивної культури.

Застосування міфологем, що вказують на усім відомі міфологічні системи, модерністський художній дискурс доповнює творенням індивідуально-авторських міфів. Цей момент теж можна розглядати в якості характерної для модернізму актуалізації романтичних тенденцій. Так, у романному циклі М. Пруста «У пошуках утраченого часу»

(1913–1927) спостерігається контамінація християнської міфологеми втраченого раю зі створюваним автором міфом про можливість повернення втраченого часу через роботу інстинктивної пам'яті. Пригадування, здатне буквально воскресити минуле, вводячи його у теперішнє для справжнього переживання і розуміння, розгортається у просторі літературного твору. Автор і його представники на рівні події оповіді (оповідач) й оповідуваної події (персонаж) виконують кожний свою функцію в межах цієї спільної роботи, набуваючи особистісної цілісності на рівні переживання, об'єднуючись на основі проростання такої форми вираження авторської свідомості, як ліричний герой. Ліризація узгоджується із тотальною метафоризацією оповіді, що уможливило зв'язування моментів, вихоплених із минулого і теперішнього: побудована на асоціації метафора об'єднує спільним переживанням різні часові плани, спонтанні теперішні враження й інстинктивні спогади про минуле.

Отже, літературна творчість стає способом буття письменника. Естетичне набуває статусу онтологічного відповідно до думки письменника про те, що єдиним істинним життям є література. Завдяки їй, він отримує можливість входження у істинну реальність, нову концепцію якої репрезентує і реалізує романний цикл: картина справжньої реальності формується як результат поєднання теперішнього і минулого, взаємодії враження і спогаду, відповідності суб'єктивного авторського зусилля прихованим законам організації внутрішнього життя людини.

Письменник піддає створюваний ним художній світ, що привідкриває таємницю істинного буття, сакралізації. Роман, продовжуючись у все нових частинах, якісно змінює існування Марселя. У момент усвідомлення

віднайденій миті він перестає відчувати себе випадковим і смертним, переживає повноту життя, перемогу над часом, визволення від його влади, відкриває перспективу вічності не лише для себе, але й для тих померлих, чиє омріяне «воскресіння» починає сприйматися як реальна можливість. Є підстави зауважити, що естетичні процеси у цьому випадку набувають виразного філософсько-релігійного забарвлення, що металітературність модерністського художнього дискурсу покликана не лише підняти статус мистецтва на новий рівень, але й осмислити його як форму трансформації або навіть відродження релігійних переживань.

У багатьох творах літератури модернізму на тлі процесу метаізації мистецьке існування потрактовується в контексті міфологеми втраченого раю – як шлях до відновлення буттєвих смислів, нового відкриття реальності, формування несподіваних версій художньої концептуалізації божественної присутності у світі, відтворення його прихованої гармонії, дивовижності. Міфологема повернення втраченого раю, як вважає В. Єрофеев, стає основою внутрішнього метасюжету романів В. Сірина (В. Набокова). Її художню реалізацію віднаходимо у наділених виразною металітературністю вже згадуваних прозиметріях середини ХХ століття – «Грі в бісер» (1943) Г. Гессе та «Докторі Живаго» Б. Пастернака (1945–1955).

Як квінтесенція модерністської сакралізації мистецтва може бути сприйнятий роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита», за часом написання близький до вище згаданих творів В. Набокова, Г. Гессе, Б. Пастернака. «Роман про роман», де подія оповіді перетворюється на оповідану, а головні персонажі виявляються причетними до створення і прочитання певного тексту, стає

своєрідним художнім маніфестом, декларує високі наміри справжньої літератури. Вони узгоджуються із славнозвісною тріадою «істина, добро і краса», адже художньо-естетичні завдання (майстерне творення краси) виявляються невіддільними від осягнення й вираження правди (тобто істини, яку потрібно «вгадати» і яку «легко і приємно говорити») й актуалізації етики гуманізму – стратегії і тактики добра (ствердження віри в «добру людину», можливість духовного відродження «нещасних злих людей»). На противагу атеїстичним та імморалістським орієнтаціям доби декадансу, Булгаков пропонує своїм потенційним читачам рухатись у напрямку «виправдання добра» (вираз В. Соловйова). Письменник сприймає літературну діяльність відповідно до концепції М. Бердяєва про творчість як третій (ненаписаний) заповіт Бога, до якого людина має прийти сама, реалізуючи надану їй свободу.

Архітектоніка роману проявляє авторське розуміння смислу творчості. Його зумовлює, з одного боку, об'єктивна логіка історичних подій, а з іншого – суб'єктивні процеси морального самовизначення людей, які постійно опиняються у ситуації вибору. Вибір стосується, наприклад, погляду на інших. Так, іншу людину можна бачити у перспективі її божественної природи, умовно кажучи, «очима Бога», або в плані її інстинктивно-тваринного начала – «очима диявола». Кожен керується доброчесними або сумнівними мотивами, приймаючи рішення про такі або інші вчинки: любить гроші або виявляє милосердя, піддається страху під тиском сили або залишається, всупереч обставинам, вірним любові, котра, як стверджується у Євангелічних текстах, не боїться. Прихований у підтексті літературно-художньої творчості її істинний зміст потрібно розуміти

саме у такій системі координат: за художньо-естетичними процесами криється розв'язання буттєвих вузлів у вимірі «великого часу» – вирішення питань каяття, милосердя, прощення. Такому надзв�данню відповідає діалогічна природа літературного твору – любовно зверненого до іншої людини чесного і вивіреного висловлювання, в основі якого покладено рефлексію набутого досвіду – виявлення допущених помилок, їх аналіз і виправлення на аксіологічно-смысловому рівні.

В умовному мистецькому просторі «Майстра і Маргарити» моделюється як об'єкт художнього дослідження подія творення та прочитання літературного твору. Це художнє моделювання здійснюється із врахуванням процесів, що розгортаються на особистісно-екзистенційному, історичному, філософсько-метафізичному рівнях буття. Вони взаємно відбивають один одного, як система дзеркал, виставлених під різними кутами, так щоб створена віддзеркаленнями картина була максимально повною, але залишалась відкритою. Це означає, що художнє висловлювання сприймається як довершене, вичерпне і самодостатнє, але, з іншого боку, запрошує до участі у діалозі всіх читачів твору, потенційно – всіх людей, адже означені процеси потребують участі кожного, хоч іноді й не вповні усвідомленої.

Притаманна роману Булгакова металітературність, отже, вказує на можливість нового розуміння реальності, тобто оприявнює метареальність, у вимірі якої життя і його смисл невіддільні. Мистецтво ж, виступаючи необхідною частиною метареальності, виявляється носієм інформації про ціле буття. На думку М. Епштейна, «мета», в якості спільного елемента об'єднуючи такі слова, як «метафора», «метаморфоза», «метафізика»,

«метареальність», веде до реальності, що відкривається за межами емпіричної площини, звідки походить смисл, до тієї сфери, куди він метафорично переноситься [цит. за 10, с. 10].

Треба зауважити, що постмодерністська література через метареальність стверджує редуковану картину реальності, її зведення до тексту, що, набуваючи ознак самодостатності й тотальності, перестає бути референтним стосовно дійсності. Моделлю редукованої реальності стає ризоматичний текст, текст-лабіринт. Його можна розширити до масштабу цілого Всесвіту через елементарне повторення/віддзеркалення однорідних сегментів. Так художньо моделюється всесвіт у новелі Х. Л. Борхеса «Вавілонська бібліотека» (1941). Втім, означені принципи моделювання об'єкта ніяк не забезпечують можливість його бажаного більш повного пізнання. Нескінченна бібліотека виявляється втіленням абсурду, викликаючи відчай у самотнього бібліотекаря. Розуміння смислу у будь-якому масштабі – від значення окремої книги до прихованих від людської свідомості таємниць Всесвіту – неможливе без діалогу з Іншим, врахування його точки зору, оприявленої живою розмовою або написаним текстом. У такий спосіб відкриваються невідомі сфери у масштабі як індивідуального, так і всезагального буття.

Зрозуміло, що постмодерністська абсолютизація тексту продовжує традицію монологічного метароману як одного із провідних жанрів модерністського художнього дискурсу. Для модерністського метароману все, що локалізується за межами створюваного митцем художнього контексту, маркується як сумнівне, а втрата традиції читання і творення художніх текстів сприймається як причина катастрофічної деградації

людини і людства. В цьому плані жанр антиутопії, сформований в межах жанрової парадигми модернізму, може бути охарактеризований як відгалуження модерністського метароману. З іншого боку, метафізична наснаженість високого модернізму корелює із постмодерністським проривом до метареальності, стає його передумовою. Відкриття нової картини світу письменниками-постмодерністами сприймається як повсякчас актуальна можливість, що потребує реалізації.

Скажімо, тексти Х. Л. Борхеса постійно вказують на нереалізовані перспективи пізнання й водночас здійснюють пошук необхідних гносеологічних стратегій і методів, акцентованих характерними мотивами Борхесових творів: зміна погляду на світ – набуття точки зору з тотальною перспективою бачення («Алеф», 1949); перехід до протилежного вектору читання – перевертання книги («Книга піску», 1975); кардинальне розширення розуміння феномену тексту – текстом може бути будь-що, наприклад, плями на шкірі дикої кицьки («Письмена Бога», 1949); ревізія уявлень про структуру реальності та її часопросторові характеристики – книга-лабіринт, де реалізовано всі можливі варіанти розгортання подій («Сад з розгалуженими стежками», 1941). Зустріч з Іншим в якості основи для реалізації можливості відкриття метареальності теж постає як амбівалентна перспектива. Вона може відбутися або не відбутися, здійснитися як любов-розуміння або недовіра-розчарування, реалізуватися з перемиканням регістрів з позитивного на негативний (як правило) або навпаки (як виключення) («Троянда Парацельса», 1977).

Художній здобуток Борхеса сьогодні інтерпретується як візрцевий для постмодерністської літератури, хоча визначальною в плані становлення художньо-естетичної

системи аргентинського письменника стала література модернізму. На неї перш за все була спрямована металітературна рефлексія, засаднича для творчого самоусвідомлення митця, незмінно притаманна його мистецькому мисленню. Реальні й вигадані автори, до творчості яких звертається художня уява Борхеса, це передусім представники модернізму. Серед них не лише відомі всім Джеймс Джойс та Франц Кафка, але також П'єр Менар і Герберт Квейн, творчі особистості й художні світи яких – результат художньої містифікації аргентинського міфотворця. В контексті «дискурсії модернізму» (поняття Т. Гундорової) Борхес реалізує власні прочитання й інтерпретацію літературних творів попередніх епох, різних етно- та національно-культурних спільнот – без будь-яких меж і обмежень.

Наприклад, П'єр Менар, герой знаменитої новели «П'єр Менар, автор "Дон Кіхота"», що входить до збірки «Сад з розгалуженими стежками» (1944), стає посередницькою ланкою, котра з'єднує Борхеса із Сервантесом. Творча інтенція Менара (створити самотужки роман «Дон Кіхот» достеменно так, як його написав у свій час Сервантес) буквально вводить текст знаменитого ренесансного роману у сучасність з притаманними їй – модерністськими – особливостями розгортання авторського творення й читацького відтворення. Як похідні від прозової традиції високого модернізму сприймаються метафізична наснаженість борхесівського художнього мислення, експерименти із подоланням інерції сприймати й бачити світ, свідомі зусилля, що мають за мету формування новаторської парадигми мистецького світоконструювання, винахід і застосування несподіваних механізмів текстопородження.

Звісно, немає підстав загострювати суперечності між модернізмом і постмодернізмом, адже одне йде за одним, пізніший досвід надбудовується над попереднім, що фіксується однокореновими поняттями та послідовно-часовим їх розрізненням. З певною регулярністю відновлюється настанова вбачати у модернізмі й постмодернізмі ознаки завершальної фази модерного проєкту, прив'язуючи відлік його реалізації до раннього європейського Ренесансу, тобто до XIV століття. Це означає, що через «кристалізацію світоглядних систем модернізму і постмодернізму» проєкт модерну визначає провідні тенденції художнього формотворення в контексті європейської культури кінця XIX – початку XXI століття [91, с. 101]. Поширення думки стосовно «вичерпаності постмодерністського проєкту» [94], наростання критичних закидів на адресу суб'єктів постмодерністської художньої практики межі XX – XXI століть ведуть до висновку про «незавершеність модерністського проєкту» (Ю. Габермас), проривні новації якого не отримали повного розвитку в контексті постмодерністської літератури, не здобули максимальної реалізації через досить вузьку постструктуралістську концептуалізацію перспектив подальшого розвитку. Так, М. Нестлеєв вказує на параметри звуження, коли співвідносить «Гомера, Біблію й Шекспіра» як «трьох китів» модернізму із «Еліотом, Джойом і Беккетом» – «трьома китами» постмодернізму [90, с. 10].

Звернення постпостмодернізму до неосентименталізму, характерні для нього новий гуманізм, утопізм, послаблення критики концепції знака, формування теорії метамодернізму [153], у межах якої спостерігається синтез модернізму та постмодернізму знаменують собою перегляд попереднього художнього досвіду у контексті

мистецького та літературознавчого дискурсу, його нову концептуалізацію, покликану розширити площину подальших пошуків, подолання інерції та вихід за межі стереотипів, що склалися.

Продуктивні вектори розвитку зумовлені, зокрема, діалогічністю художнього мислення. Вона проявляє себе у творах авторів, чиї здобутки найбільш значущі в контексті руху від модернізму до постмодернізму у художній практиці середини ХХ століття, й корелює із настановами філософії діалогу, формування й інтенсивний розвиток якої відбувається в цей час і репрезентується працями М. Бубера, Е. Левінаса, В. Біблера, М. Бахтіна. Як відзначалось вище, закладена Платоном традиція сократичного діалогу, започаткувавши еволюцію впливової в плані розвитку європейської філософської літератури жанрової форми, ніколи не втрачала своєї ваги, проявлялася у різних національно-літературних контекстах, що зберігали зв'язок із античною спадщиною. Втім, за певних обставин ця жанрова форма отримувала новий поштовх для актуалізації та розвитку, починала відігравати особливо помітну роль (наприклад, в контексті становлення літератури Ренесансу, Просвітництва, романтизму, а також модернізму і постмодернізму).

Творчість Борхеса в цьому стосунку сприймається як знакова. Незважаючи на численні дослідження здобутку письменника, представлені у працях І. Альмейда, Б. Дубіна, Д. Гонсалеса, У. Еко, М. Лафона, Б. Касареса, П. Читаті, С. Елісондо, І. Петровського, В. Тейтельбаума, І. Тертер'яна, а також українських дослідників Р. Висоцької [31], Г. Дзись [47], М. Дяченко [49], І. Набитовича [89], діалогічна природа художнього мислення письменника, своєрідність її виявлення на рівні поезики творів, їх жанрової структури, побудови художньої картини світу і

концепції людини не була предметом докладного розгляду.

Діалог як шлях істинного пізнання у просторі художніх висловлювань Борхеса стає способом нейтралізації негативного досвіду, певної інерції перебування у стані загубленості. Такий досвід у текстах письменника маркується художнім концептом «лабіринт», що може конкретизуватись низкою образів-варіантів, серед яких найбільш уживаними виявляються бібліотека, сон, книга, віддзеркалення, вигадки тощо. На думку М. Нестлеєва, лабіринт – один із найбільш значущих світотвірних образів постмодернізму [90], хронотопічне осердя художнього світу постмодерністських творів. Не випадково, теоретики постструктуралізму повсякчас віднаходять у текстах Борхеса підтвердження власних теоретичних побудов й образні ілюстрації до них, згадують аргентинського письменника в якості натхненника тих або інших постструктуралістських ідей [85, с. 50].

Наприклад, лабіринт у творах Борхеса корелює із постструктуралістським концептом «ризом». Це така коренева система, що, на відміну від образу світового дерева, не передбачає розрізнення верху й низу, центру й периферії, початку й кінця. Нескінченно розгалужуючись у всіх напрямках, вона залишається однорідною у всіх своїх сегментах, позбавленою семантичного форматування. Отже, на основі ризомі не можна побудувати осмисленої картини світу. Вона є породженням не цілісної міфологічної свідомості, а свідомості розколотої, шизоїдної. Позначаючи розпад цілісної картини світу у патологічно шизоїдній свідомості, ризом виявляється суголосною із положенням «смерть автора», обґрунтованим постструктуралістським

літературознавством. Відмінюючи єдиного автора, постструктуралізм легітимізує множинність читацьких інтерпретацій тексту, підриває цілісність літературного твору, натомість стверджуючи його фрагментацію [141].

Концепт ризоми корелює також із постструктуралістською децентрацією структури, її реконструкцією. Смисловий центр, опозиції, що регламентують структурні закономірності, втрачають суттєвість, відмінюючи будь-який порядок у зовнішньому і внутрішньому просторах, перекреслюючи необхідність його вбачати і у процесі пізнання, і у предметі, на який воно спрямовується. «Енциклопедія постмодернізму» визначає ризому як ацентровану систему, не ієрархічну, не означальну, таку, що перебуває у постійному процесі становлення, залишаючи середину без початку і кінця [85, с. 363].

У. Еко називає борхесівський лабіринт «ризоматичним» [130]. Він стає знаком поразки свідомості, її неспроможності осягнути загадку буття у його всеохопності та нескінченності. Сам факт існування свідомості, самоусвідомлення, що відбивається у мотиві дзеркала, стає викликом для суб'єкта. Людина в художньому світі Борхеса перед дзеркалом і множинністю віддзеркалень відчуває страх. Це один із постійних мотивів у творах письменника, що може отримувати різноманітні смислові конотації у тих або інших контекстах. Так, новела «Тлен, Укбар, Орбіс Терціус» (збірка «Сад з розгалуженими стежками», книга «Вигадані історії», 1945), містить зображення дзеркала, що неначе спостерігає за людьми, викликаючи своєю таємничою активністю: «З далекого кінця коридору дзеркало пильно спостерігало за нами. Ми відкрили (а коли настає пізня ніч, таке відкриття неминуче), що дзеркала ховають у собі

щось страховинне» [25, с. 10]. У загадковій глибині дзеркала герой поетичних і прозових творів Борхеса боїться побачити когось незнайомого або щось невідоме, відкриваючи у феномені свідомості непізнане, те, що її перебільшує, натякає на такі аспекти буття особистості, які реалізуються у вимірі несвідомого. Непізнане провокує роботу свідомості, актуалізує метафізичний зв'язок особистості з суб'єктами і участь процесів, що вимагають зміни масштабу розуміння, виходу за усталені межі пізнання. У художньому світі Борхеса здійснюється спроба перейти через кордони, що відмежовують людину, по-перше, від тварини, а по-друге, від Бога, позиція якого моделюється у абстрактному вимірі невизначеності.

Віддзеркалення, повторюючи феномени, багатократно копіюючи, тиражуючи їх, утворюють лабіринт. Простір лабіринту перетворюється на пастку для того, хто у ньому перебуває. Виникає ілюзія розширення простору, але він, всупереч суб'єктивному сприйняттю загубленої у лабіринті людини, залишається однорідним і, головне, замкненим. Страх, зокрема і той, що породжується нагромадженням віддзеркалень, є природною емоційною реакцією людини на непізнане. Він вимагає власного подолання через активізацію пізнавальної діяльності суб'єкта, розширення його свідомості, особистісне зростання. Добиваючись перемоги над страхом, людина відкриває нові обрії світобачення, переходить на інший рівень світорозуміння, що може стати основою зміни способу буття, відкриває перспективи набуття посутньо нової якості.

Страх, що переживають персонажі Борхеса, як здається, укорінений у славнозвісному страху перед вічністю, притаманному давнім грекам: античну свідомість лякала нескінченність, що не мала нічого спільного із

пластичною конкретністю реальних речей, не могла бути охопленою логосом. Страхітлива нескінченність долається у художньому світі Борхеса метафоричними підмінами, до яких часто додаються християнські трансформації стародавніх міфів. Наприклад, раєм для борхесівського героя є бібліотека. Втім, вона не повинна бути завеликою, адже нескінченна бібліотека із незрозумілими книгами, що не можуть бути ані прочитані, ані перечитані, перетворюється на пекло. Бібліотека-рай вміщує настільки більше непрочитаних книг порівняно із прочитаними, що прочитати їх – реальна можливість і перспектива. Подібні міркування знаходимо у есеї «Передмова до каталогу виставки іспанських книжок». «Вавілонська бібліотека», образ якої створено у однойменній новелі з вказівкою на нескінченність повторень і нечитабельність книжок, виявляється «пекельним образом». Закономірно, що він отримує статус «лабіринту».

Головний персонаж новели «Про творчість Герберта Квейна» (збірка «Сад з розгалуженими стежками», 1945) пише книгу під назвою «Бог лабіринту». Розмірковуючи про особливості художнього світу Квейна, Борхес озвучує власні творчі інтенції, серед яких особливого значення набуває настанова винаходити, давати волю уяві, вигадувати. Назва «Бог лабіринту» може розумітись по-різному. З певного погляду, богом «ризоматичного лабіринту» може бути лише сам лабіринт, адже це самодостатній простір, байдужий стосовно людини, нечутливий до її присутності. Такий простір не передбачає маркування початку чи кінця, входу чи виходу, центру або периферії. Відсутність центру стверджує незначущість смислу, абсурд і хаос існування. У проєкції на релігійну систему координат – це означає заперечення Бога, відмову від телеологічної буттєвої

перспективи. З іншого боку, Богом лабіринту має бути той, хто його створив – автор, творець.

У книзі Борхеса «Інший і попередній» (1964) є поезія «Поет XIII століття», присвячена народженню ренесансної поетичної свідомості. Розгортання поетичної думки веде до появи в одному контексті «лабіринту Дедала» та «сфінкса Едіпа». Обидва персонажі античної міфології втілюють діалектику перемоги і поразки, розвитку і регресу індивідуальності («архаїзації суб'єкта»), що виявляється у масштабі цілого життя людини і зміни поколінь.

Оповіді про Дедала містять згадки про його злети і падіння. Відомо, що афінський ареопаг визнав славнозвісного винахідника винним у вбивстві власного учня й виніс смертний вирок, змусивши тікати з міста. Дедала як чудодійного майстра ставить під сумнів той факт, що у створеному ним лабіринті утримується Мінотавр, чудовисько, якому приносяться людські жертви. Дослідники звернули увагу, що лабіринт на острові Крит, збудований на замовлення царя Міноса, був подібний до культових споруд Стародавнього Єгипту, що втілюють ідею смерті. Сам Дедал опиняється в полоні у власного лабіринту після участі у перемозі Тезея і Аріадни над Мінотавром.

В образі Мінотавра вбачається зв'язок із прадавнім культом бика; міф про чудовисько з лабіринту перетинається з історією Діоніса, трагічний фінал якої, за міфами, розігрується якраз на Криті. Цей образ несе у собі ідею повернення до прадавнього, доісторичного існування, деградації, що проявляє себе у неспроможності до діалогу з іншими, агресії. Називаючи лабіринт демонічним образом, Н.Фрай зауважує, що він не випадково має за серцевину таку потвору, як Мінотавр

[107, с. 159]. Втім, образ Мінотавра потрібно інтерпретувати як амбівалентний. Давньогрецька міфологія називала критського людинобика Астерієм – Зоряним, вважаючи його прямим нащадком Зевса або, за іншою версією, Посейдона. В контексті міфу про Мінотавра саме людинобик сприймається як жорстокий бог лабіринту, позначаючи повсякчас актуальну загрозу деструктивних змін у людській природі. Лабіринт як демонічний простір загубленості узгоджується із звіриною сутністю Мінотавра, народженого внаслідок тваринної пристрасті, що їй не змогла чинити опір Пасифая. Чуттєвій пристрасті протиставлене одухотворене кохання Аріадни до Тезея, що стає запорукою порятунку останнього. Нитка Аріадни – це символ духовного зв'язку з іншою людиною, високого кохання, що дозволяє знайти вихід з лабіринту нищого животіння у його нескінченних повтореннях, визволяє з полону несвідомого існування, безособистісного і тому байдужого до чужої і власної смерті.

Діалогічне мислення Борхеса вносить парадоксальні корективи у традиційну інтерпретацію міфологічного образу Мінотавра. У новелі «Дім Астерія» з книги «Алеф» (1945) репрезентовано висловлювання «неповторної» істоти: вона розповідає про себе, своє життя у будинку з «нескінченною» кількістю кімнат. З погляду Астерія описуються його взаємини з містянами, пояснюється реакція критян на зовнішній вигляд господаря лабіринту, а також тлумачаться дії стосовно прибульців. Самотній мешканець «дому Астерія» вступає в уявлюваний ігровий діалог з «другим Астерієм», якого вочевидь потребує й сподівається зустріти, всупереч виключним обставинам свого народження й життя, своїй унікальності, якою пишається. У інтелектуальних новелах-загадках Борхеса

часто відсутнє слово, що прямо називає предмет художнього зображення (осмислення). Читаючи новелу, ми не одразу усвідомлюємо, що «домом Астерія» є лабіринт, а господар будинку – мінотавр. Борхесівський Астерій абсолютизує освоєний ним лабіринт, тобто обмежений простір власного існування, переносить його ознаки на весь світ, підмінює картину світу образом лабіринту. Мінотавр перетворюється на тваринне віддзеркалення людини, страхітливого двійника, на якого читач новели може поглянути й упізнати діахронічного «іншого» – забутого пращура, ще неспроможного подолати інерцію природного існування. Воно гранично обмежує можливості пізнання світу, відкриті для людинобика. Але і людські спроби світопізнання та саморозуміння можуть виглядати вкрай вбогими у якійсь іншій системі координат, що, можливо, стане результатом подальшої культурної еволюції. Адже сьогоднішнє уявлення про людину і світ також визначається нашим способом перебування на землі, людське світобачення вочевидь обмежене тим, що уявляє собою людина. В певному розумінні, кожна людина – це мінотавр, бранець земного лабіринту, приречений на смерть. Такий погляд втілює поезія Борхеса «Лабіринт» з книги «Похвала пітьмі» (1969).

Для тотально самотнього Астерія з його нездатністю розрізняти літери й виходити за межі числівника «чотирнадцять» в уявленнях про нескінченність (можливо, Борхес іронічно натякає на кількість рядків у його улюбленій сонетній формі) лабіринт стає абсолютом. На тлі лабіринтової повторюваності як неповторні розуміються лише два феномени – сонце вгорі й унизу сам Астерій. Важливо, що прадавній культ бика був щільно пов'язаний із сонячним культом, бик вважався одним із

символів сонця. Це відбилося пізніше у культових діях на честь бога Діоніса, одним із втілень якого був саме бик – його мали розірвати живцем на частки вакханки і вакханти, розігруючи трагічний фінал перебування Діоніса на Криті. Вертикальна опозиція бик/сонце, так значуща у свідомості Астерія, функціонує в ролі метафори опозиції людина/Бог, навколо якої будуються всі відомі сьогодні системи міфологічно-релігійних уявлень. Вони виглядають як більш розвинені стосовно борхесівської «реконструкції» світосприйняття Астерія, але у іншій системі координат можуть сприйматися як архаїчні, не так посутньо відмінні щодо «релігії» Мінотавра на тлі нескінченності пізнання.

Цікаво, що Мінотавр уявляє собі «іншого Астерія», з яким веде розмови під час прогулянок галереями дому-лабіринту, розповідаючи про найважливіше – сповнений самоіронії авторський прообраз літературно-художньої творчості як діалогу з «іншим Борхесом». Омріяний діалог з Іншим постає як альтернатива смерті для в'язня лабіринту: агресивні напади на людей у лабіринті й думки про їх звільнення через смерть примушують Астерія передбачати і власне «звільнення» від руки «іншого», здійснювати спроби уявити собі цього іншого. Усвідомлення смерті на тлі навіть примітивного звернення до іншого стає першим кроком до виходу із лабіринту животіння. Смертельна зустріч з іншим не викликає спротиву у Астерія, адже очікується ним як визволення. Борхес завершує новелу реплікою Тезея: він говорить Аріадні, що Мінотавр не чинив йому спротиву. Художня логіка автора веде від монологічного висловлювання Астерія до рятівного для всіх любовного діалогу, у якому, як вважав Бахтін, обов'язково присутній третій, його слово. У цьому випадку третім «учасником»

діалогу між закоханими стає Астерій, таємниця його особистості, безмовно висвітлена подією смерті.

Вихід за межі лабіринту може бути лише результатом розширення свідомості, зміни обривів світогляду. В цьому плані лабіринт – квест, що відкриває шлях не лише до дорослості у складі випробувань ініціації, але й до кожного з інших життєвих етапів або – у масштабі культурного філогенезу – наступних періодів розвитку. У художньому світі борхесівського сонету «Поет XIII століття» поряд з образом лабіринту закономірно з'являється образ Сфінкса, а разом із Дедалом згадується Едіп. Якщо лабіринт актуалізує таємницю простору, то загадка Сфінкса стосується початку, продовження і завершення, тобто проблематизує час. Аналітичне дослідження перипетій своєї долі Едіп може реалізувати тільки разом з іншими людьми, спираючись на їх свідчення-спогади або попередження-прозріння. Повністю розгадати загадку Сфінкса лише своїми силами, як з'ясовується, Едіп не в змозі. Для цього потрібна участь усієї фіванської спільноти, зацікавленої у встановленні причин катастрофи, від якої потерпає місто. Заплутані родинні зв'язки Едіпа теж утворюють лабіринт нищівних для самоусвідомлення людини інцестуальних віддзеркалень.

Першопричиною майбутніх катастрофічних помилок стає страх Лая та Йокасты перед майбутнім, прагнення зробити його контрольованим і безпечним передусім для них самих. Страх керує подружжям, коли вони віддають наказ позбутися сина. Винесена за межі міста як культурного простору, дитина опиняється перед загрозою повернення до тваринного існування, символізованого

лісом³. Пастух, який приніс Полібу й Меропі відторгнутого від Фів Едіпа, виконує роль посередника між культурним простором міського життя й світом дикої природи, на кордоні між якими розгортається його діяльність. Важливо, що хлопчику пошкодили ноги, внаслідок чого прямоходіння як суто людський спосіб пересуватися у просторі й відповідний ракурс сприйняття світу виявляються для нього під питанням. Відповідно до міфу, Едіп усвідомлює, що у загадці Сфінкса йдеться, крім загальнолюдської, ще й про його особисту долю, тобто що загадка має прив'язаний до подій його життя індивідуальний вимір, тільки після того, як йому стає зрозумілою власна участь у долі рідних Фів. Лише знову ставши частиною історії міста, Едіп розуміє свою історію.

Входження до історії, отже, виявляється неможливим без допомоги інших людей: вони розповідають людині те, що вона сама про себе знати не може. Вихід з лабіринту – це відкриття особистісної й загальної історії через встановлення зв'язку з іншою людиною і людською спільнотою в цілому. Перше реалізується як любов (і, зокрема, кохання), що робить максимально інтенсивним переживання теперішнього. Друге передбачає формування спільної пам'яті про минуле, без чого неможливо здійснювати свідомий рух до майбутнього.

На думку Борхеса, міфологією починається і завершується література. Спираючись на досвід міфу як

³ У «Шести прогулянках в літературних лісах» [132] У. Еко не вирізняє ліс щодо «саду розгалужених стежок», про який йдеться у однойменній новелі Борхеса. Але борхесівський окультурений простір саду кардинально відмінний від лісу, якщо останній, звісно, не є літературним. На думку Н. Фрая, «зловісний ліс» – це варіант лабіринту [107, с. 159], ворожий людині простір, не відформатований культурною діяльністю, небезпечний, агресивний.

первинної інтерпретаційної системи у осмисленні буття, антична література протиставляє мистецький пошук істини інерції несвідомого тваринного животіння. У свідомості античних авторів мистецтво художньо концептуалізується як можливість реалізації розуміння буття, заснована на досвіді переживання життя, усвідомлення обривів власної долі. Закономірність існування особистості, схоплена уявленням про долю, відкривається через діалог з іншим та іншими, особистісну і суспільну взаємодію. Антична міфологія і естетика за долею вбачає вплив на життя людини осіб у втілених божественних сил, присутність яких у світі перетворює його на космос, тобто робить світ прикрашеним, прекрасним.

Контекстуальна синонімія образів лабіриту і Сфінкса у поезії Борхеса узгоджує особистісне становлення з початком свідомого руху у просторі й часі, що стає наслідком подолання інерції зведеного до блукання й повторення тваринного існування. Самоусвідомлення, осягнення таємниці існування якісно змінюють характер перебування у просторі й часі, розширюють буттєві обрії й перспективи. Лабіринт і Сфінкс позначають дезорієнтацію у просторі й часі, їх злоякісний, демонічний характер, небезпеку, що знімається зусиллями усвідомлення, розв'язанням загадки на шляху взаємодії з іншими. Отже, народження людської особистості корелює із становленням свідомості й формуванням щільних соціальних зв'язків, тобто початком історії, свідомим рухом від минулого, бачення якого постійно уточнюється, через активне теперішнє до повсякчас змінюваного майбутнього.

Роман «Бог лабіриту» у новелі «Аналіз творчості Герберта Квейна» асоціюється із творами Джойса, у яких

фігурує Стівен Дедал – своєрідне персонажне *alter ego* молодого письменника. Свідомість цього персонажа у ході розгортання дії роману «Улісс», тобто протягом однієї доби, відбиває всю культурну історію людства, починаючи з доби Античності й до початку ХХ століття. Борхес пише про це у поезії «Джеймс Джойс» із книги «Похвала п'їтмі» (1969). Для внутрішнього життя «митця замолоду» не так важливі розмови із дублінцями, часто позбавлені сенсу, прив'язані до прагматики сьогодення, як неперервний діалог з авторами попередніх епох, своєрідними репліками у якому стають цитати зі створених ними текстів, що через механізм асоціацій вплітаються у потік свідомості Стівена. Серед подібних «співрозмовників» виокремлюється, звісно, Шекспір. У свідомості молодого героя зринають ті або інші фрази з творів улюблених митців, постають питання й визрівають варіанти відповідей, аргументуються судження й формуються версії, що мають вирішити таємниці творчості великих авторів минулого.

Джойс не випадково наділяє свого романного «двійника» іменем Дедал. Міфічний майстер не лише збудував знаменитий критський лабіринт, але й створив крила для свого сина Ікара. Символіка європейської культури постаттю Дедала і його винаходами окреслює парадигму творчої діяльності, задає вертикаль, глибини якої укорінені у переможеній тваринній природі людини, а вершини супроводжуються натхненням піднесенням, результатом якого стає нове розуміння людини й світу, а отже, постійна зміна способу буття, культурна еволюція людства. Дедал постає символом творчості як негарантованої, ризикованої діяльності, що повсякчас несе у собі загрозу падіння – моральної деградації, тобто повернення до агресивного тваринного існування, або

фізичної загибелі внаслідок виходу за межі перевіреного попередниками способу дій, перебільшення людських можливостей.

Художнє мислення Борхеса, як і твори Джойса, апелює до двох інтерпретаційних систем, задіяних одночасно, – античної і християнської. Здійснювана у ході художньої інтерпретації контамінація проявляється у тому, що персонажна зв'язка батько – син набуває особливого значення. Але при цьому постать батька потрактовується амбівалентно: атрибутивне для нього творче начало затьмарюється смисловими конотаціями, що вказують на рудиментарний зв'язок із тотемними культами або їх пізніми перехідними версіями – культом бика чи найбільш архаїчними елементами культу Діоніса, про які йшлося вище [134].

При переході від середньовіччя до Відродження актуалізація античного спадку, зокрема, застосування задля інтерпретації міфологічних персонажів і образів, вказували на проблематизацію концепції людини, перегляд її зв'язків із Богом. Питання, що для середньовічної свідомості були вирішеними, як здавалось, раз і назавжди, поставали з новою силою. За поетом XIII століття, про якого йдеться у згадуваному вже сонеті Борхеса, вбачається перш за все Данте – це йому доводилося долати власну загубленість, самотужки виходити із життєвого лабіринту, уточнюючи будову світу, заново визначаючи у ній місце людини й відновлюючи її взаємини з Богом. Жива, стривожена блуканнями у пошуках істини Дантова свідомість виявляє захоплюючу пізнавальну звитягу, намагаючись відновити у поетичній творчості зв'язок із Богом, втрачений в результаті гріхопадіння. І досягає своєї мети, про що свідчить споглядання Бога, усвідомлення краси й гармонії

світобудови у фіналі «Божественної комедії». М. Мамардашвілі називав Данте людиною шляху. Простором реалізації шляху індивідуації, що має привести до істини, а отже, відновлення радості наповненого смыслом буття, стає поетична творчість. Філософ акцентував ренесансні риси художньої практики початку ХХ століття, називав її своєрідною цитатною реплікою мистецтва доби Відродження. Творчість Борхеса, який постійно згадує Данте та відтворює мотиви «Божественної комедії», розгортається у річищі саме таких традицій. Шекспір і Сервантес як центральні постаті європейської літератури доби Відродження незмінно присутні у його художньому світі. Про це свідчать передусім назви новел і есеїв аргентинського письменника: «Сторінка про Шекспіра», «Загадка Шекспіра», «П'єр Менар, автор Дон Кіхота», «Прихована магія в Дон Кіхоті», «Притча про Сервантеса і Дон Кіхота», «Ваша милість, сеньйор Сервантес» тощо.

Вихід із лабіринту для Борхеса стає можливим саме завдяки діалогічності художнього мислення. Перспективу виходу відкриває кожний твір, незалежно від способу організації художньої мови. Одна з визначальних рис поезії та прози Борхеса – універсальна інтертекстуальність, що свідчить про абсолютну відсутність «страху впливу». Його численні «співрозмовники» репрезентують весь корпус текстів культури у загальнолюдському масштабі. Діалогічність художнього мислення наближає твори Борхеса до наукових. Як правило, вони починаються з висловлювань або образів, що відсилають до інших текстів та їх авторів. Борхес неначе вступає в діалог з ними, дискутує чи погоджується, підхоплює наукові чи художні думки, розвиває, уточнює, парадоксально розгортає, створює на їх

основі нові образи, винаходить сюжети або формулює думки. Діалог з попередниками не обмежує мистецької свободи, навпаки, дає додатковий імпульс, надихає, провокує уяву, оригінальність оцінок, особистісний вимір розуміння вигаданих або реальних співрозмовників.

Теоретичне обґрунтування Ю. Крістєвою інтертекстуальності здійснювалось на основі ідей М. Бахтіна, зокрема, його міркувань про діалогічну природу художнього висловлювання, його спрямованість до Іншого, без якого пізнання світу й самопізнання неможливі. У постмодерністських творах кінця ХХ століття інтертекстуальність – це елемент гри або данина літературній моді. Діалогічність творів Борхеса, особистісне звернення до Іншого як цілком конкретної особистості стає одним із головних методів пошуку й художнього омовлення істини. Така діалогічність реалізується на сюжетному та фабульному рівнях твору. Перший передбачає використання різних наративних інстанцій, прийом «текст у тексті», різноманітні форми інтертекстуальних вкраплень; другий обіграє варіанти події зустрічі, можливості комунікації, що може здійснюватись через листи, рукописи, розмови, суперечки, ворожнечу й т.п.

Так, новела «Тлен, Укбар, Орбіс Терціус» зі збірки «Сад з розгалуженими стежками» починається з діалогу між наратором і Біоєм Касаресом, від якого дізнається про країну Укбар – результат квазінаукової містифікації. Касарес – друг і співавтор Борхеса, його постійний співрозмовник, діалоги з яким ставали основою спільних письменницьких проєктів. У такому діалозі з'являється образ страхотливо дзеркала, що множенням віддзеркалень породжує відразливий лабіринт. Тема діалогу розвивається у замітці, присвяченій Маседоніо

Фернандесу. Скромний інтелектуал зажди залишався на другому плані бесіди, ініціатором і осердям якої був, справляючи на співрозмовників надзвичайне враження. Борхес порівнює Маседоніо із Сократом, акцентуючи його запитувальну інтонацію й мовчазну ненав'язливість спілкування. Письменник визначає мислення виданого сучасника як стрімке й невинне, а його мовлення – як неквапливо лаконічне. Маседоніо, на думку Борхеса, неначе Адам в раю, називаючи сутність речей, міг знайти відповіді на найскладніші питання, навіть розкрити таємницю вічності. Сам спосіб життя цієї людини був інтелектуальним. Натомість, Фернандес не прагнув публікації своїх текстів, віддаючи перевагу пізнанню всесвіту і самопізнанню. Постать Маседоніо Фернандеса – сучасного Сократа, навколо якого вирувало інтелектуально-художнє життя Буенос-Айреса – незмінний орієнтир для Борхеса, ключ до розуміння його засадничих творчих інтенцій. Борхесові тексти потрібно розуміти як сукупність взаємопов'язаних сократичних діалогів; їх художня сміливість, вигадливість, парадоксальність і відкритість виводять із лабіринту нерозв'язних метафізичних проблем у простір непередбачуваного художнього експерименту, розгортання якого дає можливість істині діалектично проявити себе на кожному кроці пізнання.

Діалогові події, покладені в основу творів Борхеса, зазнають метаморфоз, переходячи з сюжетного плану у фабульний і навпаки. Скажімо, у новелі «Троянда Парацельса» зі збірки «"25 серпня 1983 року" та інші оповідання» (1984) молитва про учня у внутрішньому монологі центрального персонажа замінюється бесідою між ним і кандидатом в учні, а потім знову обмін репліками у фабульному плані трансформується у діалог

на сюжетному рівні: він продовжується божественним словом після того, як гість залишив Парацельса наодинці із необхідністю створити диво.

Магічне слово, здатне воскресити троянду із попелу, Парацельс вимовляє неначе у відповідь на руйнівний вчинок гостя, який спаленням троянди намагався примусити майстра показати йому диво. Думка переходить у слово, а слово у дію, остання ж виявляється дивом, адресованим тому, хто здатен його побачити – тобто зрозуміти. Залишається відкритим питання про те, яке саме слово вимовив Парацельс. Здається, що на це питання у власному творчому діалозі з Борхесом відповів Умберто Еко, назвавши свій перший роман «Ім'я рози». Троянду, відповідно до середньовічної містичної логіки, можна воскресити, назвавши її ім'я – те сутнісне ім'я, яке троянці міг дати Адам, називаючи всі речі в раю. Слово, здатне воскресити троянду з попелу, належить божественній першомові, втраченій внаслідок вавилонського змішування мов. Парацельс, як можна здогадатись, володіє цією мовою, тому, власне, Бог чує його і одразу відповідає на молитовне прохання, направляючи в майстерню учня. Істинний діалог – відродження райської першомови у любовній взаємодії двох особистостей, щиросердно зацікавлених у відкритті Іншого й себе, завдяки слову Іншого. Новела «Троянда Парацельса» підводить до думки, що такий рівень діалогічної взаємодії практично недосяжний у просторі реального життя, у його фабульному плані, де завжди з'являються посутні перешкоди: гордість і марнославство, недовіра й підозрілість, втома і агресія. Як сказано у борхесівських «Фрагментах апокрифічного Євангелія», прокладенню прямої дороги до Бога заважає недостатня чистота серця – і найкращі прагнення й наміри

залишаються нереалізованими, замикаючи у лабіринті непродуктивних повторень, безмістовних дій і пустих слів.

Мінімальний, найбільш редукований варіант Іншого – це «друге я», alter ego. У художньому світі Борхеса це теж Борхес, але не реальна особистість, а автор літературних творів, якому належить не фабульний, а сюжетний план життя: перший живе для того, щоб другий міг створювати свою літературу і доводити нею існування першого («Борхес і я», книга «Творець», 1960). Втім, діалог із самим собою не дозволяє вирішити жодне питання. У фіналі оповідач зізнається: все його життя перетворюється на втечу від себе, втрату винайденого, котре стає здобутком літератури, і забуття, оскільки пам'ятати будуть автора, а не живу людину. Врешті-решт оповідач зізнається, що не може відрізнити одного Борхеса від іншого: розмова із собою незмінно повертає до себе, замикає існування на собі, навіть якщо вона опосередкована створюваним текстом.

Особливо показовими виявляються твори, на фабульному рівні яких зображується невдала комунікація, діалог, який не відбувся, як у новелі «Троянда Парацельса», або завершився катастрофічними подіями для одного чи обох учасників. Таким твором є одна з найвідоміших новел Борхеса «Сад з розгалуженими стежками» (1941), що входить у однойменну збірку з книги «Вигадані історії». Назва «Сад з розгалуженими стежками», внаслідок яскраво вираженої семи «розширення», набуває особливого значення в усьому корпусі текстів Борхеса, опосередковано корелюючи і з усіма текстами світової художньої літератури, і з усією сукупністю культурних текстів у загальнолюдському масштабі. Феномен подібного розширення стає

предметом художнього осмислення у новелі, композиція якої побудована за принципом «текст у тексті». Отже, один текст веде до другого (других), репрезентує інший (інші) тексти. Неодноразове використання прийому «текст у тексті» спричиняє ефект зняття кордонів між різноманітними текстами – науковими і художніми, зафіксованими на письмі й усними, створеними на основі конвенційно-умовних знакових систем і екзистенційними, тобто породжуваними самим розгортанням життя, перебігом подій, що теж можуть бути прочитані як текст. Нагромадження і взаємодія різнохарактерних текстів адресовані до читача як квест, що його потрібно розплутати, щоб знайти вихід із кожного тексту, побудованого на зразок лабіринту, й лабіринту багатьох текстів. Борхес вводить у текст новели слово «шарада», коли сюжетна динаміка наближається до кульмінації, досягає точки максимальної напруги. Автор натякає читачу, що текст новели потребує перечитування – повторного проходження лабіринтовим шляхом у пошуках втрачених смислів й невірно потрактованих авторських підказок.

За художньою логікою Борхеса, життя подібне до блукання духу безмежним лабіринтом подій, розгорнутих у континуумі простору і часу [111]. У новелі йдеться про «правителя своєї рідної провінції, обізнаного в астрономії, в астрології, невтомного тлумача канонічних книг, шахіста, ушавленого поета і каліграфа» [27] китайського мислителя Цюй Пена, який залишив усі суспільно значущі справи й усамітнися, щоб реалізувати два задуми – написати книгу й побудувати лабіринт. Втім, книгу не змогли зрозуміти, а лабіринт, як гадали, так і не був збудований. Осердя новели – розмова британського синолога Стівена Елберта з головним героєм новели –

німецьким шпигуном Ю Цуном, який прийшов до науковця з метою, дуже далекою від інтелектуальних розмов і спільних пошуків істини. Елберт розгадав загадку Цюй Пена: сад з розгалуженими стежками – це книга-лабіринт, два задуми в одній реалізації, що не дістала відповідної оцінки ні сучасниками, ні нащадками мислителя. Дізнавшись, що його випадковий вечірній гість прямий нащадок Цюй Пена, Елберт щедро ділиться з ним тасмницею, яку розкрив, окреслюючи дійсний масштаб зробленого предком Ю Цуна.

Лабіринт, як вже зазначалося, є одним із засадничих художніх концептів постмодерністської літератури, що корелює із уявленням про постструктуралістську деконструкцію і децентрацію, позначені образом ризоми. Узгоджуючи концепт лабіринту із концептом саду, Борхес вказує на можливість якісної трансформації постмодерністської картини світу і концепції людини. Сад може бути інтерпретований як символ, що позначає штучний простір існування людини – результат невпинної сукупної роботи людства, телеологічно спрямованої на створення культури як другої природи і водночас людини, яка виступає суб'єктом і об'єктом культурогенезу: здійснює творчу роботу, витворюючи себе і відокремлене від природи середовище свого існування. Відповідно до уявлень східної культури, сад-лабіринт має стати шляхом до істини і її втіленням. Це означає, що, розминувшись з істиною, належним чином оцінити красу і довершеність реалізації концептуальної ідеї «саду з розгалуженими стежками» неможливо. Оперуючи протилежностями відповідно до «логіки бриколажу», Борхес парадоксально зіштовхує східне і західне, культурне і варварське, давнє і сучасне, органічне і штучне. Ланцюг опозицій замикається на сутнісне для

новели протиставлення шпигунської інформації, що розкриває військову таємницю, й істини. Перше вимагає приховування, шифрування, викрадення, розкриття, кодування, передачі тощо. Натомість істина є похідною від вільного й відкритого діалогу між рівними особистостями, які навзаєм потребують другої людини та її слова. Вона не є чимось готовим, що можна передати від однієї свідомості до іншої. Її переживання глибоко особистісне. Як зауважував М. Павич, від істини, як від дзеркала, неможливо отримати більше, ніж вкладаєш.

Парадоксальне художнє мислення Борхеса робить предметом зображального дослідження буттєві суперечності, розкриваючи діалектичні зв'язки між явищами, зв'язаними метаморфозами. У новелі «Сад з розгалуженими стежками» метаморфози стають хворобливими викривленнями, наслідками ненормальності світу, пошкодженого війною. Перша фраза новели актуалізує мотив війни – оповідач згадує працю «Історія світової війни», що визначає історичний контекст зображуваних подій. Наукова праця, написана учасником подій першої світової війни, в якості причини затримки наступу британців на французькому фронті називає дощі⁴. Дійсну причину відкладення наступальних дій знає німецький шпигун Ю Цун, про що свідчить протокол допиту, власноруч ним підписаний, – страхітливо викривлена версія нормального діалогу між людьми. Ще одне викривлення – ситуація, що примушує китаїця бути германським шпигуном у Британії під час першої світової війни. Подібні викривлення – результат військового сьогодення і запрограмованого ним поганого

⁴ Дощі – характерний мотив літератури «втраченого покоління», що об'єднує, зокрема, твори Е. Гемінгвея і Е. М. Ремарка, підкреслюючи загальне неблагополуччя світу, охопленого війною.

варіанту майбутнього, якого краще було б уникнути. Це з гіркотою усвідомлює персонаж-шпигун, хоча і сам є часткою цього небажаного майбутнього, присутньою у теперішньому: «Я передбачаю той час, коли людині щодня доведеться здійснювати найстрахітливіші задуми, коли на світі не залишиться нікого, крім солдатів і розбійників» [27].

Принизлива роль шпигуна, примусово нав'язана загубленому у варварському світі покаліченій війною Європи Ю Цуну, робить його виключеним з будь-якого нормального діалогу, залишаючи тільки комунікацію з «шефом» через глибоко законспіровані канали зв'язку. Відсутність діалогу означає самотність. Коли Ю Цун, залишаючи востаннє своє помешкання, киває власному відбитку у дзеркалі, актуалізується концепт лабіринту. У контексті подій першої світової війни йдеться про злочинний і зловісний лабіринт історії, єдиним виходом з якого є передчасна смерть.

В новелі «Сад з розгалуженими стежками» загибель центрального персонажа осмислюється ним як результат втрати себе, зради своїх істинних прагнень. Звертаючи з власного шляху у лабіринт химерної шпигунської гри за чужими правилами і в інтересах чужинців, людина робиться «мертвою», прирікає себе на «нестерпну втому», а згодом і «глибоке каяття». У фіналі новели стає зрозумілим злочинний і водночас самовбивчий план Ю Цуна: він збирається вбити людину тільки тому, що її прізвище тотожне назві міста, де британці розташували артилерійський парк, готуючись до наступу. Знайшовши потрібне прізвище й адресу у телефонному довіднику, Ю Цун відчайдушно поспішає реалізувати свій план, щоб його шеф, прочитавши в газетах повідомлення про вбивство, розшифрував закладену у злочин інформацію

про місто, зрозумів, де потрібно нанести випереджальний удар, щоб зірвати наступ британських військ.

Абсурд проявляє себе не лише в тому, що причиною вбивства людини стає випадковий збіг її прізвища з назвою міста, яке має фігурувати у зашифрованому шпигунському повідомленні. Абсурдною для Ю Цуна виявляється необхідність перервати вбивством діалог із людиною, яка дала відповідь на питання, що його посправжньому бентежило. Прямуючи до будинку майбутньої жертви відчайдушно запланованого ним вбивства, герой розмірковує про лабіринт, що так і не був знайдений спадкоємцями Цюй Пена: «Йдучи під вітами англійських дерев, я замріявся про цей утрачений лабіринт: я уявив його неушкодженим і досконалим на потаємній вершині гори, я уявив його в оточенні рисових полів, а також під водою, я уявив його нескінченним, не просто з восьмикутними павільйонами та закрученими навколо них стежками, а з річками, провінціями та королівствами... Я подумав про лабіринт лабіринтів, про заплутаний лабіринт, який би вміщував у собі минуле й майбутнє і в якийсь спосіб закручувався навколо небесних світил. Захопившись цими ілюзорними видіннями, я забув про своє становище втікача, якого переслідують і от-от схоплять. Протягом якогось невизначеного часу я почувався абстрактним дослідником світу. У моїй свідомості жило тільки це оповите сутінками поле, місяць, далекий обрій, де ще червоніли останні відблиски заходу, а також дорога, що постійно спускалася вниз і не дозволяла мені відчувати бодай найменші ознаки втоми; вечір був інтимний і нескінченний» [27].

Лабіринт, задуманий Цюй Пенем, після його смерті не знайшли і вирішили, що задум не дістав реалізації. Інший проєкт мислителя – роман – сприйняли як «безладне

нагромадження всілякої нісенітничі та суперечностей» [27], адже герой, який помирав у певний момент оповіді, на подальших сторінках знову з'являвся живим і його історія продовжувалась, а події поставали у численних різноманітних варіантах їх розвитку. Усамітнення Цюй Пена, отже, вважали непродуктивним дивацтвом: після тринадцяти років роботи мислитель загинув від рук чужоземця, залишивши роман, який ніхто не зміг зрозуміти.

Розмовляючи зі Стівеном Елбертом, Ю Цун вбачає у ньому непересічного сінолога, дійсного знавця й шанувальника китайської культури. Отже, він має жертвувати, неначе фігурою у шпигунській шаховій партії, рідкісним співрозмовником, рідною по культурним традиціям і духовним потребам людиною, щоб знову відчувати себе невідворотно самотнім. Стівену Елберту вдалося розгадати таємницю Цюй Пена, зрозуміти, що книга і лабіринт – це один артефакт. І він щедро ділиться із Ю Цуном істиною, до якої дійшов, передає йому, неначе законний спадок нащадку, безцінний культурний здобуток і ключ до нього: «З трепетом прочитав я незрозумілі для мене слова, що їх мій предок накреслив своїм тоненьким пензликом: “Залишаю для майбутнього (але не для всього) мій сад з розгалуженими стежками”» [27].

Щоб пояснити масштаб постаті Стівена Елберта у своїх думках, звернених до шефа німецької розвідки, Ю Цун порівнює англійського китаїста у момент розмови з ним із Гете. Образ Гете символізує не тільки німецького національного генія, але духовного велетня у вимірі загальнолюдської культури, сприймається як втілення геніальності у масштабі цілого людства. Виринаючи у контексті подій першої світової війни, на тлі безжального

шпигунського протистояння, образ Гете підкреслює абсурд і божевілля військового змагання за те, що належить усім людям. Елберт – людина поза кордонами. Підпорядкувавши своє існування пошукам істини, він, навіть помиляючись, не зраджує її. Так, синолог вважає Ю Цуна китайським консулом, якого чекав у гості; оскільки у сутінках він не бачить обличчя гостя, приймає одну людину за іншу. Втім, таємницю книги-лабіринту – результат багаторічних роздумів – Елберт довіряє саме тій людині, яка прагнула і мала право її дізнатися – онуку Цюй Пена.

Діалог перетворює зустріч, зумовлену випадковим збігом власних назв й задуману для реалізації злочинного плану, на головну подію в житті героя. Стівен Елберт пояснив Ю Цуну, що книга Цюй Пена і є лабіринтом, що його мріяв знайти нащадок мислителя, а головна загадка книги-лабіринту – це таємниця часу. Слово «час» відсутнє у тексті, Цюй Пен завжди замінює його парафразами й описовими конструкціями, що відповідає логіці художнього мислення самого Борхеса: у його текстах слово, яке вказує на справжню зацікавленість автора, як правило, старанно обминається. Бачення часу китайським мислителем як відносного й багатовимірного не суперечить сучасній квантовій фізиці й сформований на її основі картині світу. Цюй Пен відобразив у книзі всі можливі варіанти розгортання подій, які з'являються як вірогідна перспектива після кожної «розвилки», що дає персонажам можливість зробити вибір. Автор адресував свій роман не всьому можливому майбутньому, натякаючи на необхідність правильного вибору, тобто реалізації кращих варіантів майбутнього. Стівен Елберт говорить з Ю Цуном про різні варіанти власного майбутнього так, ніби вони йому відомі. Одним із таких

варіантів є швидка загибель – буквально цим вечором, за іншим, китаїст – тільки міраж, його ніколи не існувало в реальності. Отже, Стівен Елберт отримує повноту авторського знання про події, що відбуваються. З погляду автора, персонаж твору – це привид, з яким можуть відбутися такі або інші події, він може загинути вигаданою смертю або продовжувати жити своїм умовно-фікційним життям. Отримуючи авторське знання про зображуваний світ, Стівен Елберт із книгою Цюй Пена в руках долучається до реальності автора і читача. Книга – не лише частина художнього контексту, що відбиває його ціле. Вона стає частиною дійсної реальності, яка знову ж таки виходить за її межі, оскільки вказує на можливість інших варіантів цієї реальності, апелює до цілої сукупності часових послідовностей і відповідних причинно-наслідкових ланцюгів.

Новела Борхеса, як має здогадатись читач, повинна бути прочитана за допомогою металітературного «ключа», роль якого відіграє книга Цюй Пена. Вона постає своєрідною моделлю світу, влаштованого так складно, що свідомість людини виявляється неспроможною осягнути закони світобудови. «Кожний загубиться у цьому лабіринті», – говорить один із персонажів, маючи на увазі світ і життя людини. Якщо Цюй Пен у своєму романі старанно обминає слово «час», то у новелі «Сад з розгалуженими стежками» з тексту виключене слово «вічність». Можливо, це і є розгадка новели-шаради, вихід із збудованого Борхесом художнього лабіринту, покликаною відобразити художню діалектику часу і вічності.

Ю Цун думає про час у день, який вважає останнім у своєму житті, і розуміє значущість переживання теперішньої миті, що є єдиною реальністю часу: «...все

відбувається з людиною саме тепер, точно тепер. Минають століття, та коли щось відбувається, воно відбувається тільки тепер. Безліч людей воюють на суходолі, в повітрі та на морі, але те, що відбувається насправді, відбувається зі мною...» [27]. Мить, на перший погляд, є чимось протилежним вічності. Втім, на думку Борхеса, вічність – це час наших переживань. Суб'єктивне переживання миті переводить час у вічність, завдяки чому протиріччя між ними знімається. Історичний час у сприйнятті героя Борхеса – це не абстракція, а особистісне переживання миттєвостей конкретними людьми, кожен з яких наповненням власного переживання визначає майбутнє і зв'язує теперішнє з вічністю. Погляд на іншу людину, зустріч із нею проявляє характер історії, що її О. Лосев називав таємницею всіх. Поціновуючи кожну мить у поспіху останнього дня, намагаючись відірватися від переслідування на вокзалі, втікач Ю Цун закарбовує у пам'яті враження вирішальних митей: «...пам'ятаю, що там було кілька селян, жінка в жалобі, юнак, який заглибився в читання “Анналів” Тацита, поранений солдат зі щасливим виразом обличчя» [27]. Звернімо увагу, що «кілька селян» ніяк не характеризуються в плані їх ставлення до особистісного й історичного вимірів часу, на відміну від юнака, жінки й солдата, чиї миттєві портрети яскраво проявляють долю кожного. Переживання близькості «невблаганної смерті», ставши предметом словесно-художньої фіксації, розгортає мить у площину вічності, започатковуючи ланцюг нескінченних повернень до пережитого емпатичними переживаннями нових суб'єктів.

Легітимізує окреслене розуміння діалектики часу й вічності подробиця опису кабінету Стівена Елберта – фенікс, що символізує вічне повернення, нескінченне

відродження життя. Птах Фенікс описується Борхесом у «Книзі вигаданих істот» із посиланням на тексти Геродота, Плутарха, Клавдіана. Вважалося, що Фенікс живе стільки, скільки часу необхідно «Сонцю, Місяцю і п'яти планетам, щоб повернутися у вихідну точку», тобто тривалість його життя дорівнює так званому «Платоновому року». Відтворюючи міфологічні уявлення, Борхес зауважує: «Древні люди вірили, що після завершення цього величезного астрономічного циклу світова історія повториться в усіх подробицях, бо повториться вплив планет; таким чином Фенікс стає віддзеркаленням або образом Всесвіту. Щоб уявити аналогію зазначимо, що стоїки навчали, нібито Всесвіт гине у вогні та відроджується з вогню, і цей процес не матиме кінця й не мав початку» [26, с.145]. Фенікс згадується також в контексті китайської міфології: вважалося, що він дивовижний птах відзначав своїм відвідуванням окремих імператорів, вказуючи на небесну прихильність, що мала стати запорукою тривалості їх правління.

Західну версію Фенікса Борхес переосмислює, спираючись на східні уявлення й традиції. Кожна подія, позбавлена початку й кінця, причетна до буття у його нескінченному русі до кращого майбутнього, що може стати наслідком правильного вибору. Стівен Елберт і Ю Цун, об'єднані подією діалогу, подібно до інших «вигаданих істот», втілюють важливу для художнього світу Борхеса ідею. Йдеться про подолання злякано-катастрофічного лабіринту історії – виходу із замкненого простору нескінченно повторюваних болю і втоми у щасливу вічність творчого діалогу. Новела із знаковою назвою «Сад з розгалуженими стежками» пропонує читачу зробити інший вибір, на відміну від вигаданого персонажа. Хибні кроки Ю Цуна, який виявився

неспроможним відмовитись від запланованого вбивства, підпорядкувавши себе законам чужої війни, спричинили гірший варіант майбутнього. Такий вибір позбавляє героя права на дорогоцінну спадщину – отримана від Стівена Елберта істина, заповідана прадідом, не рятує Ю Цуна. Йому залишається тільки передати її невідомим майбутнім співрозмовникам, сподіваючись на їх здатність відчитати у протоколі допиту німецького шпигуна значущу для кожного таємницю. Відкрита автором новели діалектична єдність часу і вічності звернена до співтворчої свідомості читача-реципієнта. Вона несе у собі можливість звільнення від безрадісного тягара нав'язаних часом злочинних ролей, кожна з яких не передбачає іншого виходу з лабіринту історії, крім «невблаганної смерті». Художньо обґрунтована Борхесом діалектика часу і вічності доброякісним переживанням кожної миті може розгорнути індивідуальну екзистенцію у простір гармонійного співіснування всіх учасників сповненого любові й розуміння культурного діалогу, що має на меті досягнення вічної істини, – у простір райського саду.

Перетворюючи міф, письмо, текст, книгу, бібліотеку на об'єкт художнього пізнання й потрактування разом з підходами й методами до мовлення/писання й слухання/читання, постмодернізм з'ясовує координати метареальності й добирає варіанти відповідного їй персонажа. Це новий або суттєво переосмислений у порівнянні з попередніми періодами літературного розвитку тип жерця, майстра, вчителя, професора, філософа, науковця, письменника, перекладача, бібліотекаря, коментатора, автора, читача – у всіх випадках – інтелектуала, активного учасника процесів культуротворення, націленого на пошук істини у різно-

манітних життєвих площинах, здатного змінювати виміри буття, перспективи його бачення і масштаби розуміння у ході пошуків.

«Література – один із різновидів дискурсу, за допомогою якого ми конструємо свої версії реальності», – зауважує М. Нестелєєв [90, с. 47]. Посилаючись на праці американських авторів, дослідник акцентує увагу на постмодерністському сумніві стосовно літературних – тобто наративних – репрезентацій реальності, тому культурно-ідеологічному дискурсі, що «відіграє вирішальну роль в оформленні нашої індивідуальної реакції на реальність» [90, с. 76]. Так, на думку Л. Маккаффері, «металітературний підхід спричинений частково людською природою і частково природою всесвіту», обмеженістю об'єктивних знань про дійсність, що примушує «залюднювати художній світ» за допомогою творення метафор і різних суб'єктивних художніх систем. Вони дозволяють організовувати досвід і протистояти світові, стабілізуючи його сприйняття, але роблять людину заручником власноруч створюваних художніх структур, що перетворюються на гносеологічну пастку. В контексті подібних міркувань Маккаффері визначає три металітературні підходи /формати: художні втручання в усталені літературні твори; книжка про написання книжок – найдавніший і найзвичніший підхід; твори, зосереджені на створенні різноманітних художніх систем [90, с. 76-77].

Аналізуючи концепцію П. Во, М. Нестелєєв наводить запропоноване у її працях визначення металітератури: це «художнє письмо, яке свідомо і систематично привертає увагу до свого статусу артефакту, щоб поставити питання щодо співвідношення художньої літератури та реальності» [90, с. 84]. Подібні твори здійснюють своєрідну

металітературну деконструкцію художніх структур і оголюють наративні моделі, «щоб дослідити можливу художність/вигаданість (fictionality) світу за межами художнього (fictional) тексту». Завдяки цьому література в якості мовного конструкту стає «корисною моделлю, щоб вивчати конструювання „реальності як такої“» [90, с. 84-85].

Отже, постструктуралістські варіанти інтерпретації феномену металітератури ґрунтуються на тому, що недовіра до реальності як результату мовного конструювання помножується на недовіру до художнього дискурсу, обмеженого власними настановами і наративними пастками. Втім, можливі інші варіанти розуміння досвіду металітератури, основою яких є ідея не негативного (через сумнів і усвідомлення обмеженості), а позитивного (через ствердження і відкриття безмежності) об'єднання дійсної та умовної реальностей, сприйняття металітератури як своєїрідної художньої моделі метареальності – простору буття або навіть спів-буття порізного укорінених у дійсності суб'єктів.

Репрезентацію метареальності можна вважати своєрідним надзавданням літератури магічного реалізму, що розвивається, знову ж таки, продовжуючи модерністські традиції, починаючи з 50-х рр. ХХ століття, зокрема, у зв'язку із так званим «новим латиноамериканським романом». Втім, до його реалізації були причетні жанрові різновиди роману, що належали до різних жанрових систем: науково-фантастичний роман у системі неоромантизму, антиутопія у модерністському дискурсі, фентезі у контексті постмодерністської літератури. Зауважимо, що всі ці жанрові різновиди літературного жанру роману породили складні метажанрові структури, охопивши у своєму розвитку різні

види мистецтва. Крім цього, процеси жанрової дифузії та метажанрового синтезу, притаманні сучасному етапу еволюції художніх форм, породжують численні у своєму розмаїтті гібридні варіанти й химерні конфігурації, розширюючи обрії художнього моделювання метареальності.

Поєднання реального з фантастичним у літературі магічного реалізму відбувається з опорою на міфологічні, ритуально-обрядові, фольклорні, карнавальні традиції, що виявляють свою актуальність в межах сучасного культуротворення. Сформовані у просторі цих традицій культурні форми зорієнтовані на загальнонародний досвід, отже, спроможні захистити індивідуальну свідомість від свавільних помилок у пошуках відповіді на найбільш гострі буттєві питання, запобігти небажаним викривленням і допомогти уникнути ризикованих крайнощів у процесі художньої апробації світоглядних новацій.

Прекрасною ілюстрацією щодо продуктивного звернення літератури магічного реалізму до форм і традицій, випрацьованих колективною культурою, є знаменитий роман Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» (1967), що характеризується парадоксальною металітературністю. Кілька поколінь представників родини Буендіа намагаються розшифрувати рукописи цигана Мелькіадеса, що у фіналі виявляються історією роду, викладеною, як зазначається у творі, з усіма подробицями на сто років уперед. Отже, герої роману стають його читачами, а процес створення романного тексту входить у подієву сферу зображуваного світу.

Подібно до того, як герої роману мають докласти зусиль для розшифровування рукописів Мелькіадеса, читачі роману «Сто років самотності» повинні

здогадатися, що таємничий циган – фантастичний двійник автора, наділеного, крім цього, ще й реальним двійником. Він має спільне з автором ім'я і біографічні подробиці: це онук полковника Геринельдо Маркеса – юний Габо, який завчасно залишає Макондо з повним зібранням творів Франсуа Рабле і нареченою на ім'я Мерседес, не потрапляючи у зону дії урагану, що «з біблійною люттю» зносить місто з обличчя землі. Крім цього, подібно до Буендіа, які впізнали себе у героях рукописів Мелькіадеса, читачі роману мають побачити себе у його персонажах, «неначе у дзеркалі, що промовляє», адже члени родини Буендіа, за художньою логікою Маркеса, є представниками усього людства. У фіналі твору читач має ототожнити себе з Ауреліано Бабілоньї й уважно прислухатись до звуків навколо: якщо ми повторюємо помилки родини Бундіа, зрікаючись найкращих людських проявів у гонитві за химерними цілями, що на них вказують наші пристрасті, є всі підстави очікувати руйнівного урагану. Він поставить крапку у нашій деградації до тваринного рівня (до хвоста) і остаточній капітуляції перед світом природи.

Читаючи роман «Сто років самотності», спостерігаємо, як дійсна й умовна (художня) реальність взаємно віддзеркалюються, двічі міняючись місцями, завдяки прийому «текст у тексті»: спочатку це відбувається на рівні зображуваного світу (умовна реальність роману відбивається у рукописах Мелькіадеса), а потім двічі віддзеркалений світ (умовність роману + умовність рукописів) виявляється зовнішнім, парадоксально переносячи читачів у внутрішній простір твору. Читачі, втягнуті у ризиковані експерименти зі зняттям кордонів між дійсною й умовно-художньою реальностями, обов'язково мають наптовхнутися на думку про художній

характер реальності, а також суворість Автора, який не дає жодної надії на другий шанс роду, приреченому на «сто років самотності».

Можливо, наша реальність із її суворими законами, відповідно до яких ми народжуємось і помираємо, з певного погляду, у якомусь іншому масштабі, у недоступній для нас (трансцендентній) перспективі є лише витвором мистецтва, художнім контекстом, де розгортається естетична комунікація між невідомими нам суб'єктами буття? Можливо, ці невідомі суб'єкти створюють і читають наш світ, неначе книгу, делегуючи нам як персонажам деяку частку власних авторських повноважень, сприймаючи створювані нами тексти як «дзеркала, що промовляють»? Можливо, подібні екфразисні вкраплення здатні, за законами існування художнього цілого, відбивати цілості, що значно перебільшують їх за своїм масштабом? У будь-якому випадку, метареальність роману «Сто років самотності» спрацьовує і як попередження: якщо не будуть виявлені й виправлені серйозні екзистенційно-буттєві помилки, що їх у найзагальнішому вигляді позначає слово «самотність», «історія» може остаточно закінчитися незворотною катастрофою – не випадково мотив неможливості повторення, винесений автором у простір кордону між реальностями, спільний для зовнішнього і внутрішнього текстів.

В. Озкан зазначає, що «мотиви двійництва й дзеркала найвищою мірою продуктивні для жанру метароману (і близьких до нього форм), де подвоюється все і вся: сама структура твору такого типу неминуче подвійна» [цит. за 10, с. 11]. Мотивом двійництва охоплюються також автор і читач. У «Ста роках самотності» «дзеркало, що промовляє», – це рукописи Мелькіадеса і весь роман. У

іншому масштабі до них долучаються світ літератури в цілому (адже письменник, на думку Маркеса, має пам'ятати про всю попередню літературну традицію) і цілий світ реальної дійсності, щодо якої зовнішній і внутрішній текст виявляються референтними. Подвійна трансгресія автора (Габо Маркес/Мелькіадес) і реципієнта (реальний читач/Ауреліано Бабілонья) створює ефект стрічки Мьобіуса, взаємоперетворень трансцендентного і трансцендентального. Внаслідок цього, фінал роману водночас має статус остаточного і відносного, герметичного і відкритого, розмикаючи запечатковані трансгресією метаморфози у нескінченність.

Так, до можливості зафіксованого карнавалізованою традицією у літературі (згадаємо про повне зібрання творів Франсуа Рабле у дорожньому мішку Габо Маркеса) тілесного безсмертя людського роду відкрита романом-міфом метареальність додає перспективу нескінченності буття, що не обмежується лише матеріальним рівнем. Якщо «самотнє» тілесне життя може обірватися внаслідок тих або інших катастрофічних подій, власну причетність до яких суб'єкти такого роду існування навіть не будуть усвідомлювати, оприявлена літературним твором духовно-інтелектуальна складова метареальності, відповідно до авторської мрії про людську «солідарність», несе у собі потенціал подолання смерті. В цьому плані полюси стрічки Мьобіуса позначені Габо Маркесом і його нареченою Мерседес та Мелькіадесом і його рукописами. Йдеться про взаємоперетворення кохання, що спростовує самотність, і творчості, спроможної відмінити смерть.

З огляду на сказане вище, зрозуміло, що образ Мелькіадеса у романі відіграє ключову роль. Ця гранична постать позначає перетин різних буттєвих площин, які стають невіддільними у міфологічному континуумі

роману. Мелькіадес належить водночас ізольованому світу Макондо, де спочатку ніхто не вмирає, як у раю, і навколишньому світові, охопленому бурхливими історичними подіями у соціально-політичному та культурно-цивілізаційному вимірах часу, представлених у романі. Макондівці дізнаються про смерть Мелькіадеса, а згодом він повертається до містечка, тому що виявляється не в змозі винести самотність небуття, – отже, старий циган належить і життю, і смерті. Вплив цього «таємничого індивіда» на макондівців, зокрема, Хосе Аркадіо Буендіа, теж амбівалентний: він поєднує риси культурного героя Прометея і спокусника Мефістофеля, який збиває з пантелику небезпечним або химерним знанням. В образі Мелькіадеса сходяться карнавальна єдність народної спільноти (ярмарок і цирк) з індивідуальним досвідом розуміння й омовлення життя (рукописи), знання минулого (санскрит і шифр лакедемонян) й візія майбутнього (пророцтво), нерозривні у відтворюваності культурної традиції, скорботи й негаразди реального існування і диво як результат розуміння сутності всіх явищ (здатність бачити «зворотній бік» речей).

Мелькіадес вказує на специфіку художньої реальності роману, що, функціонуючи в якості міфу, започатковує репрезентацію метареальності, тобто уможливорює зняття окреслених вище суперечностей, до яких варто додати протиріччя між лінійною та циклічною концептуалізацією часу. Феномен художньо-естетичного (авторського і читацького) бачення метареальності, відображений у літературному факті роману-міфу, окреслює нові буттєві можливості й перспективи для кожного окремо і для всієї людської спільноти в цілому.

Цікавим прикладом репрезентації метареальності в металітературі є творчість М. Павича. У романі

«Хозарський словник» (1984) «інтуїтивне прозріння трансцендентального буття через мистецтво» [цит. за 10, с. 12] втілюється у поетику діалогу. Це всеохопний діалог, що розгортається не лише між екзистенційною і мистецькою буттєвими площинами та між кількома культурними епохами. Архітектоніка роману підпорядкована розгортанню діалогічної взаємодії між різними релігійними світами, пошуку спільного фундаменту, що їх об'єднує. Спільною, за художньою логікою Павича, є робота митців усіх часів і народів над наближенням людини реальної до певного ідеального первообразу, позначеного у деяких релігійних і філософських (неоплатонізм) традиціях образом Адама першопочаткового (Адама Кадмона у іудаїстській традиції, Адама Рухані у ісламській). У межах означених традицій вважали, що створенню «Адама із глини» передувало формування його ідеального первообразу. На думку письменника, надзавданням мистецтва і, зокрема, художньої літератури є співвіднесення людини реальної із людиною ідеальною – вихідним планом божественного творення. Означене співвіднесення має постійно відтворювати уявлення про ідеал, мотивувати людину працювати над собою, боротися із власною недосконалістю.

У метафоричному мисленні Павича митці – це представники секти ловців снів, які читають сни людей і виносять з них літери, щоб скласти хозарські словники – тексти, покликані утворити тіло Адама Небесного. Здатність бачити сни об'єднує всіх людей, незалежно від їх прив'язки до тих чи інших культурно-релігійних світів. Оскільки «на дні кожного сну лежить Бог», вони сприймаються як простір розгортання духовного буття людей, позначення глибини, що виникає на рівні

загальнолюдських смислів і, як сказав би К. Г. Юнг, архетипів, що дозволяють їх усвідомити. Художня ідея роману про можливість «бачити» («читати») чужі сни, так що сон однієї людини виявляється явою іншої, вказує на здогадку, що духовне буття (у сні душа навчається *бути* без тіла) насправді є спів-буттям, духовні зусилля людей мають колективну природу, так що всі співпрацюють з усіма і тому потребують інших.

Мінімальна ланка духовної співпраці, за логікою Павича, – це трійця, що відповідає одному із засадничих християнських релігійних постулатів і зумовлює архітекτονіку роману: три книги, три релігійні світи, три епохи (IX століття, XVII і XX), троє персонажів, об'єднаних тим, що сон одного (Семюель Коен) є явою другого (Аврам Бранкович), а третій – ловець снів – читає життя-сновидіння, яке обертається смертю (Масуді Юсуф).

«Хозарський словник» доповнює художню концепцію метареальності метафоричною інтуїцією про глибинну єдність людства, що проявляє себе на смисловому рівні кожного художнього тексту. За задумом М. Павича, хозарський словник – це кожний окремий художній текст і всі художні тексти разом, що можуть бути прочитані й інтерпретовані як певна цілість, адресована кожній людині окремо і всій загальнолюдській спільноті в цілому. Відповідно до цього відкриття, серед персонажів «Хозарського словника» (в такому контексті доречним було б написання з маленької літери і без лапок) багато його «авторів», адже всі причетні до омовлення смислу: не лише ті, хто бачить і читає сни, але й ті, хто ці «сни» проживає, втілюючи досвід у фабулу, фіксуючи переживання словом, зверненням до інших.

На жаль, на рівні зображуваних подій літературно-художня утопія, запропонована М. Павичем, не реа-

лізується. Хоча у ХХ столітті троє науковців, які є носіями унікальних знань про хозарську полеміку, зустрічаються на науковій конференції, їм не вдається скласти у цілість зібране знання. Вкоріненість вчених у різні національно-культурні й, головне, культурно-релігійні спільноти не дозволяє їм побачити усю міру глибинних взаємозв'язків, що існують між ними і вже привели до зустрічі у реальному часопросторі, всупереч негативним політичним обставинам. Трагічна іронія Павича полягає у тому, що об'єднані спільними пізнавальними цілями і глибинними метафізичними процесами люди не можуть зустрітися й порозумітися. А от демонічні істоти, належні до трьох різних релігійних світів, легко об'єднуються у квазі-родину, зриваючи подію зустрічі, що вже набула реальних обрисів. Втім, на сюжетному рівні «Хозарського словника» реалізація закладеного у роман утопічного проєкту залишається в якості реальної можливості, до чого і закликає автор, навіть вдаючись у післямові до організації зустріч юних читача і читачки роману для зіставлення чоловічої та жіночої версії *цього* «Хозарського словника».

Металітература, формуючись у контексті пост-модерністської художньої практики, може розглядатися у зв'язку зі становленням метареалізму. М. Епштейн вважає, що цей феномен вирізняє особлива поетика, зумовлена «багатовимірністю реальності», необхідністю представити її «у всій широті її можливостей і перетворень» [цит. за 10, с. 12–13]. Метареалізм у ході художнього світоконструювання замінює метафору метаболою, що спрямована на створення цілісного образу. Метафора «пам'ятає» про порівняння, закладене у її основу, й відповідно до цього підкреслює належність зіставлюваних явищ до різних буттєвих площин, акцентує логічну

відстань між явищами, об'єднаними перенесенням значення, й умовність створюваного образу. Безумовність метаболі вказує на «взаємозалежність (а не просто подібність) різних світів». Вона фіксує всі етапи відкриття подібності, вбачаючи у плинності цього процесу єдність усіх кроків на шляху створення образу, належність допоміжних образних конструктів, що їх позначають, до одного ряду. Так створюється ефект «співпричетності різних світів, рівноправних у своїй справжності» [цит. за 10, с. 13], їх суміжності. Тому метаболу можна визначити як поєднання двох чи кількох метонімії або подвійну синекдоху з одним спільним елементом. Завдяки спільній частині різні цілості урівнюються або перетворюються одна на іншу.

У творах, що були розглянуті вище, створюється метаболічна картина світу. Скажімо, рукопис Мелькіадеса і роман Маркеса виявляються спільним елементом, що об'єднує умовний світ літературного твору і світ реальної дійсності. Завдяки міфологічному розширенню, якого досягає автор, за окремим твором стоїть весь досвід художнього мислення, а за історією родини Буендіа – вся історія людства – від початку до кінця. Рукопис і роман як дві синекдохи, поставлені поряд, вибудовують метаболічну картину складної і неодноримірної, але цілісної реальності, утвореної різними, але рівноправними і взаємоперетворюваними частинами.

У романі М. Павича «Хозарський словник» сон – це лише частина світу, цілість якого позначена словом «Бог»: на дні кожного сну лежить Бог. Отже, частина позначає ціле – синекдоха. Літери, що їх ловці виносять із прочитаних снів, це лише частини текстів, а кожен текст – лише частина сукупності текстів – хозарського словника, покликаною втілити на землі тіло людини ідеальної –

Адама Небесного. Отже, маємо другу синекдоху. При цьому Адам Небесний як створений Богом ідеальний первообраз людини метонімічно вказує на Бога. Роман, названий «Хозарським словником», стає спільною частиною двох світів – ідеального, у якому розгортається духовна взаємодія всіх людей, спрямована на наближення до божественного ідеалу, і матеріального, охопленого процесами втілення, набуття буквальних – чуттєвих форм.

М. Павич залишає у тексті роману всі допоміжні образні конструкти, що оприявнюють логіку його художнього мислення, здатного парадоксальність метафор доповнити нанизуванням синекдох і метонімії. Відповідно до цієї логіки роман за принципом синекдокси розуміється автором як частина, за якою вгадується ціле художньої літератури, проступає єдність надзавдань, що ними об'єднані всі тексти та їх автори. Внаслідок реалізації такого художнього мислення виникає складний метаболічний образ реальності, у межах якої ідеальне і матеріальне, небесне і земне, божественне і людське між собою щільно зв'язуються, одне веде до іншого, перетворюється на інше. Тому сни можна вловити, як матеріальну річ, а Адам Небесний *буквально* втілюється. При цьому всі сни, всі тексти, утворюють цілість, оприявнюючи єдність людства у плані духовного і тілесного, теж об'єднаних між собою цілісною категорією буття.

Метабола, у такий спосіб, функціонує як механізм проростання металітературності на мікрорівні. Рефлексію, спрямовану на логіку художнього мислення і шляхи образотворення, відображає метаболічний образ, відповідаючи ускладненню уявлення про реальність – багатовимірну й водночас цілісну. Об'єктом металітературної рефлексії у літературі другої половини

XX – початку XXI століття стає саме слово, що існує водночас у багатьох вимірах, поєднуючи різні світи й буттєві площини, й володіє колосальним потенціалом гармонізуючого перетворення реальності.

Аналіз діалогічних виявів металітератури у розвитку від модернізму до постмодернізму, на тлі становлення уявлень про метамодернізм показує її значущість в плані фіксації світоглядних змін, зміщення художньої картини світу. Металітература може бути охарактеризована як художня візуалізація метареальності, що відкривається для творчої свідомості як спосіб і результат її діяльності. Авторефлексія творчого буття на перетині дійсної та мистецької реальностей дозволяє усвідомити, що протиставлення цих реальностей є хибним. Мистецтво постає як проявитель цілісності буття, важлива складова дійсності, що несе у собі колосальний потенціал її трансформації, переходу реальності у метареальність. Маються на увазі перш за все наступні ознаки такого переходу:

1) нероздільність існування та його смислу, що досягається завдяки художньому слову, здатному підняти індивідуальну екзистенцію на рівень справжнього буття/розуміння;

2) об'єднання лінійної та циклічної моделі часу, що відмінняє часові бар'єри, відкриваючи нескінченність як реальну буттєву перспективу, акцентує суміжність миті і вічності, визволяє від лабіринту часу й неминучості смерті;

3) усвідомлення глибинної єдності всіх людей, всупереч відмінностям у плані їх просторової та часової локалізації, встановлення основних чинників

загальнолюдської єдності (любов як подолання самотності; пошуки істини як способу набуття свободи; творення художніх форм як телеологічного простору, де на основі омовлення спільних буттєвих смислів постійно формулюються й уточнюються загальнолюдські буттєві цілі).

На тлі припшвидшення соціально-політичних процесів, що збільшують залежність сучасної людини від історичного часу, загострення суперечностей і примноження кількості конфліктів, на тлі болісного переживання розірваності доброякісних зв'язків між людьми, зростання відчуття розгубленості перед обставинами, екзистенційної загубленості у дійсності ХХІ століття, метафізичні прозріння й світоглядні новації, спричинені металітературою з притаманною їй увиразненою діалогічністю, набувають особливого значення.

НА ЗАВЕРШЕННЯ

Традиція читання і творення літературних творів відіграє особливу роль у системі культури, маючи своєю основою любовний діалог між «Я» та Іншим. Художнє висловлювання об'єднує творчими процесами людей, які належать до різних епох, соціальних груп, національно-культурних і релігійних спільнот, витворюючи загальнолюдську цілість і форматуючи спів-буття людей у пізнавально-гносеологічному, морально-аксіологічному та художньо-естетичному аспектах, що постають невід'ємними, як істина, добро і краса у гармонії художньої цілісності.

В цьому плані окремий літературний твір і всі літературні твори разом утворюють простір потенційної зустрічі всіх – без будь-яких обмежень – учасників культурогенезу, працюють в якості інтегратора зусиль, спрямованих на перемикання індивідуального і загального існування у реєстр буття і спів-буття. Отже, свідома участь у процесі творення і відтворення літературних творів стає шляхом для гармонізації внутрішнього та зовнішнього світу у їх взаємодії, оскільки залучає до творчості, формує її досвід, повсякчас із необхідністю затребуваний у всіх сферах діяльності людини. Творче і спів-творче розуміння стають невід'ємним особистісним надбанням суб'єктів художньо-естетичної діяльності, перемикаючи існування у реєстр буття. Повнота справжнього буття, що здійснюється як розуміння, може забезпечити щасливу творчу самореалізацію людини, спроможна перетворити обмеженість індивідуальної екзистенції на безмежність

спів-буття з іншими. Такого роду щасливі метаморфози стають наслідком спільної роботи пізнання/розуміння/творення, головним інструментом якої є діалог між «Я» та Іншим, а фундаментом – метафізичні прозріння стосовно головних буттєвих таємниць – онтологічної та антропологічної. Любовний діалог з Іншим, на якому ґрунтується художнє висловлювання, сприймається як культурний еквівалент фундаментальних законів буття Всесвіту, серед яких особливого значення набуває світло та його швидкість як певний абсолют у сучасній фізичній картині світу. Літературний твір, що стає результатом художнього висловлювання, функціонує у системі культури як художня модель буття, відбиваючи у феномені художньої цілісності кореляцію цілісності людини і світу.

В контексті філософії діалогу, зокрема, концепції Е. Левінаса, літературний твір може бути потрактований як простір діалогічного відкриття Іншого, за яким проглядає «інше» – трансцендентне, здатне визволити суб'єкта від полону теперішнього, відкрити йому шлях до майбутнього, у якому «Я» не присутнє. Без зустрічі з Іншим «обличчям до обличчя» неможливе пізнання істини й самопізнання, усвідомлення багатства «Я», що оприявнюється у ході самовідданого служіння – «епіфанії», спрямованої до іншої людини, яка мислиться як краща за «Я». Розмірковуючи про діалогічну сутність мистецтва, Левінас говорить про світло істини, що заперечує смерть, концентрацію буття у слові/метафорі й культурний слід, що несе на собі відбиток особистості автора і водночас натяк на присутність у світі трансцендентального – Абсолютного – суб'єкта, який «вислизає від онтології».

Трагедія В. Шекспіра «Гамлет» осмислюється Левінасом як джерело філософствування, трагедія трагедії, побудована навколо руху до діахронічного Іншого, яким виявляється батько для сина і син для батька. На тлі діалогічної концепції Левінаса шекспірівська трагедія може бути інтерпретована як своєрідна ілюстрація до засадничого значення діалогу для спів-буття людей, доброякісного розгортання історії. Зловмисні дії Клавдія розривають нормальні зв'язки у людській спільноті на всіх рівнях її існування – родинному, дружньому, суспільному, державному. Злочинна влада блокує розгортання діалогу, робить всіх співучасниками злочину, внаслідок чого рух часу зупиняється: минуле не відходить, а майбутнє не наступає, перетворюючи Ельсінор на пастку для всіх, хто там перебуває. Гамлет, трагічно самотній в'язень власної екзистенції, обставинами змушений шукати діалогу з «несподіваними іншими» (Гораціо, актор, Йорик), кожен з яких метонімічно вказує на вбитого короля-батька і водночас висвітлює для героя істинну картину життя, усвідомлення якої стає основою відповідальних дій, що мають на меті відновлення нормального руху історії. При цьому сама трагедія протягом століть розгортає своє буття у просторі культури в якості запрошення до діалогу – з Гамлетом, за яким впізнається доля кожної людини, з Шекспіром, який стає уособленням Автора у цілком конкретному – мистецькому – й найбільш узагальненому – абсолютному – значеннях цього слова.

Звернення Левінаса, разом з іншими філософами ХХ століття, до «досвіду мистецтва» акцентує проблему взаємодії мистецького і філософського дискурсу, і ширше – загальнокультурного синтезу, який дав би можливість об'єднати зусилля науки, релігії і мистецтва як трьох основних сфер духовної культури задля побудови цілісної

концепції людини і загальної картини світу. Можливості художнього слова, його зв'язок із розвитком природної мови, спільними для всіх людей процесами мислення й бачення, а також напрацьованими у межах кожної зі сфер духовної культури традиціями перекодування смислів, віднайдених у інших сферах, відкривають нові перспективи для розвитку культури, усвідомлення чинників цілісності культурогенезу.

Діалогічній природі літературного твору (художній інтерпретації буття) відповідає діалогічний характер літературознавчої інтерпретації. Вона потребує міжсуб'єктної перевірки, що легітимізує описану нею на основі потрактування твору картину світу і концепцію людини. Ситуація «конфлікту інтерпретацій», що стала предметом міркувань П. Рікера, проблематизує механізми інтерпретації, її стратегії, актуалізує питання про інтерпретаційні спільноти і вектори їх розвитку. Зокрема, йдеться про продуктивність суперечності між прогресивною (телеологічною) та регресивною (психоаналітичною) інтерпретаціями, проблему міфу і реміфологізації, що набуває особливого значення у модерністському і постмодерністському мистецтві, постструктуралістському літературознавстві.

Психоаналітична теорія може слугувати прикладом того, як наукова інтерпретація фактів зміщується у сферу художньої, окреслюючи площину перетину наукового та мистецького дискурсу, вказуючи на ознаки релятивізації наукового знання і необхідність загальнокультурного синтезу. Подібно до того, як інтерпретовані психоаналізом літературні твори можуть бути прочитані інакше із застосуванням альтернативних інтерпретаційних систем, факти, покладені в основу фройдизму, теж можуть

розумітися по-іншому – наприклад, у системі координат філософії діалогу.

Якщо максимум міжособистісного діалогу досягається у літературно-художній творчості, інтерпретаційний максимум – це художня інтерпретація, що веде до появи нового мистецького витвору як репліки-відповіді на авторське висловлювання. З певного погляду, всі мистецькі твори можуть бути розглянуті як художні інтерпретації попередніх творів. Їх авторів, всупереч міркуванням Г. Блума про страх впливу і прагнення оригінальності, об'єднують любовні діалогічні зв'язки, прошиваючи всю сферу мистецької діяльності й буттєві площини, що нею оприявнюються, інтегруючи мистецькі напрацювання у культуротворчі процеси.

У межах постструктуралістської літературознавчої парадигми, внаслідок притаманної їй недовіри до наукового знання, зростає значення металітературної рефлексії як атрибутивної риси художнього дискурсу, що набуває нової якості в добу постмодерну. Втілюючись у металітературність і формуючи металітературу, вона дозволяє ввести опис створюваної літературним твором картини світу й концепції людини у простір самого твору, художньо моделюючи інтегроване у буття мистецтва духовне спів-буття людей. Металітература відкриває нову візію реальності, що постає у складному перетині різних буттєвих площин, діалогічній взаємодії численних суб'єктів, по-різному локалізованих у часі і просторі. Метареальність, що її оприявнює металітература, вимагає розширення уявлень про людину і світ на основі постійно здійснюваного діалогічного уточнення завжди обмеженого і сумнівного індивідуального бачення. Металітература акцентує не лише складність й неодноримість буття, але водночас його цілісність, якій

має відповідати єдність усіх буттєвих суб'єктів, їх звернена до майбутнього спільна загальнокультурна робота – вільна, творча, особистісна діалогічна взаємодія, зразком і інструментом формування якої є літературно-художня творчість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Софія – Логос. Словник. Київ : Дух і Літера, 2004. 640 с.
2. Аверинцев С. Біографія та агіографія. Переклад М. Коцюбинської. *Дух і літера*. № 15-16. С. 205-213.
3. Аверинцев С. Надії і тривоги. Переклад М. Коцюбинської. *Дух і літера*. № 15-16. С. 194-204.
4. Анхим О. І. Літературно-художня творчість як діалог та інтерпретація. Дис. ... канд. філол. н. Спеціальність 10.01.06 – теорія літератури. Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2019. 227 с. URL: http://eprints.zu.edu.ua/28559/1/dys_Ankhym.pdf (дата звернення: 23.08.2023).
5. Арістотель. Поетика ; [пер. Бориса Тена ; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова]. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
6. Астрахан Н. І. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с. (Серія «Монограф»).
7. Астрахан Н. Конфлікт інтерпретацій в літературознавчій рефлексії: продуктивність, природа, шляхи вирішення. *Волинська філологічна: текст і контекст*. 2021. № 31. С. 8-17.
8. Астрахан Н. І. Література і літературознавство у дзеркалі філософського дискурсу: до питання про основи інтерпретації в умовах загальнокультурного синтезу. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. № 2 (90). 2019. С. 50-59.
9. Астрахан Н. І. Літературний твір у системі культури. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Випуск 2 (95). 2021. С. 56-66.
10. Астрахан Н. Металітература як спосіб оприявлення метареальності: на шляху до нової картини світу. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2021. № 17. С. 6-15.

11. Астрахан Н. І. Метафора у художньому світі М. Пруста: від буття мистецтва до мистецтва буття. *Питання літературознавства*. 2020. № 101. С. 146-162.
12. Астрахан Н. І. Психоаналіз як інтерпретаційна стратегія літературознавства: між науковим та художнім дискурсом. *Мова і культура*. 2018. Вип. 21, Т. II (191). С. 24-31.
13. Астрахан Н. І. Теоретична поетика О. О. Потебні як чинник сучасної теорії літературного твору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». 2017. Вип. 77. С. 164-168.
14. Астрахан Н. І. Теорія літератури: основи, традиції, актуальні проблеми : навч. посіб. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 296 с.
15. Астрахан Н. І. Художня візуалізація та філософська інтерпретація буття: М. Мамардашвілі про романний цикл М. Пруста «У пошуках утраченого часу». *Мова і культура*. 2020. Вип. 22, т. VII (202). С. 193-199.
16. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [за ред. М. Зубрицької]. 2-е вид., доповнене. Львів : Літопис, 2001. С. 406-415.
17. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [за ред. М. Зубрицької]. 2-е вид., доповнене. Львів : Літопис, 2001. С. 416-424.
18. Безугла Р. Методологічні проблеми сучасного мистецтвознавства: історичні передумови та соціокультурні реалії // Сучасне мистецтво: наук. зб. / Ін-т проблем суч. мистец. НАМ України; гол. ред. І. С. Булкіна. Київ : ІПСМ НАМ України, 2020. Вип. XVI. С. 127-137.
19. Бергсон А. Вступ до метафізики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. [2-е вид., доп.]. Львів : Літопис, 2001. С. 73-83.
20. Біблер В. Культура. Діалог культур. Київ : Дух і літера, 2018. 368 с.

21. Білецький О. Антична драма Лесі Українки («Кассандра») // Білецький О. Вибрані праці : в 2 т. Київ, 1996. Т. 2. С. 356–389.
22. Білецький О. Трагедія Правди // Леся Українка. Енциклопедія життя і творчості. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/TragedyOfTruth.html> (дата звернення: 18.08.2025).
23. Білоус П. В. Навіщо література? Статті про словесну творчість. Житомир, 2007. 64 с.
24. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох; [пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа]. Київ : Факт, 2007. 720 с. (Сер. «Висока полиця»).
25. Борхес Х. Л. Вигадані історії: Оповідання. Пер. з ісп. В. Шовкуна ; прим. С. Борщевського. Київ : Видавнича група КМ-БУКС, 2016. 192 с.
26. Борхес Х. Л. Книга вигаданих істот / пер. з іспанської С. Борщевський. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 240 с. URL: <https://coollib.cc/b/483366-horhe-luyis-borhes-kniga-vigadanih-istot/read> (дата звернення: 24.05.2024).
27. Борхес Х. Л. Сад з розгалуженими стежками. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2328&page=11> (дата звернення: 19.05.2024).
28. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням. Пер. з нім. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 272 с.
29. Вагнер Р. Твір мистецтва майбутнього. URL : <https://maysterni.com/publication.php?id=98944> (дата звернення: 8.08.2025).
30. Вісич О. А. Метадрама: теорія та репрезентація в українській літературі. Автореф. дис. ... доктора філол. наук. 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.01 – українська література. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2019. 34 с.
31. Висоцька Р. Р. Новела «Вавилонська бібліотека» Хорхе Луїса Борхеса в контексті естетики літератури постмодернізму. *Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ Серія Філологія. Педагогіка. Психологія*. Випуск 29. 2014. С. 191–195.
32. Врубель Л. Герменевтика // Література. Теорія. Методологія / [пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядк. і наук. ред.

Д. Уліцької]. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 56–113.

33. Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. Вип. 2. 2019. Матеріали II Філологічних читань пам'яті М. М. Гіршмана Випуск 2. URL : <https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/special/2019.pdf> (дата звернення: 14.04.2023).

34. Гадамер Ханс-Георг. URL : <https://esu.com.ua/article-25464> (дата звернення: 6.05.2023).

35. Гадамер Г.-Г. Вірші і розмова. Есе. Пер. з нім. Т. Гаврилів. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2002. 134 с. URL : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/gadamer/gadamer-zmist.htm> (дата звернення: 2.06.2025).

36. Гадамер Г.-Г. Герменевтика І. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. Т. 1. Пер. з нім. О. Мокровольського. Київ : Юніверс, 2000. 464 с. URL : https://shron3.chtyvo.org.ua/Gadamer_Hans-Georg/Istyna_i_metod_t1.pdf? (дата звернення: 2.06.2025).

37. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ : Юніверс, 2001. 288 с.

38. Гайдеггер М. Дорогою до мови; [пер. з нім. В. Кам'янець]. Львів : Літопис, 2007. 232 с.

39. Гайдеггер М. Що таке метафізика? URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Heidegger_Martin/Scho_take_metafyzyka_frahmenty.pdf? (дата звернення: 23.04.2023).

40. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації. Монографія [за ред. Р. Гром'яка]. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 286 с.

41. Гессе Г. Гра в бісер: роман ; пер. з нім. Є. О. Поповича; худож.-оформлювач О. М. Іванова. Харків : Фоліо, 2014. 543 с. (Б-ка нобелівський лауреатів).

42. Гомер. Іліада. Переклад Бориса Тена. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=529> (дата звернення: 8.08.2025).

43. Гром'як Р. Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). Посібник для студентів

гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів. Тернопіль : Підручники і посібники, 1999. 224 с.

44. Гром'як Р. Українське літературознавство у контексті світової культури XX століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсалізація. Збірник праць ТО НТШ. Тернопіль : Рада, 2004. Том 1. С. 9–40. (Літературознавство, мовознавство).

45. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. друге, перероблене та доповнене. Київ : Критика, 2009. 448 с.

46. Гуссерль Е. Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія. Вступ до феноменологічної філософії. Пер. з нім. Р. Скакуна. *Філософська думка*. 2002. № 3. С. 134–149. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Husserl_Edmund/Kryza_yevropeiskykh_nauk/ (дата звернення: 12.08.2024).

47. Дзись Г. Інтертекстуальність малої прози Х. Л. Борхеса. *Питання літературознавства*. 2009. Випуск 77. С. 122–128.

48. Духович О. Б. Інтерсуб'єктивна модель конституювання Я в ранньому періоді творчості М. М. Бахтіна. *Грані*. № 9 (113) вересень 2014. С. 45–50.

49. Дяченко М. В. Х. Л. Борхес: філософсько-поетична картина світу. *Культура України*. 2011. Випуск 34. С. 21–30.

50. Еко У. Надінтерпретація текстів // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.; [за ред. М. Зубрицької]. 2-е вид., доповнене. Львів : Літопис, 2001. С. 549–563.

51. Еко У. Поміж автором і текстом // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.; [за ред. М. Зубрицької]. 2-е вид., доповнене. Львів : Літопис, 2001. С. 564–580.

52. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 384 с.

53. Есхіл. Прометей закутий. Переклад Бориса Тена. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=558&page=2> (дата звернення: 10.10.2023).

54. Жуковська Г. М. Поетика міфу в драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра». *Літературознавчі студії*. 2021. Випуск 61. С. 37–51. URL : <https://litstud.knu.ua/wp->

<content/uploads/2022/01/litstud-61-37-51.pdf> (дата звернення: 13.08.2025)

55. Жулинський М. Заявити про себе культурою. Київ : Генеза, 2001. 180 с.

56. Запорожан В. Ноосферне мислення Вернадського. URL : https://amnu.gov.ua/noosferne-myslennya_vernadskego/ (дата звернення: 22.06.2023).

57. Зеров М. Леся Українка // Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті. Дрогобич : Відродження, 2007. С. 357–398.

58. Зубрицька М. Микола Зеров і Леся Українка: зразковий читач у світі ідеалів поетичної уяви // Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Т. 6. С. 273–282. URL : <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/40167> (дата звернення: 21.03.2023).

59. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.

60. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / [упоряд. тексту П. В. Іванишина]. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 256 с. (Серія «Альма матер»).

61. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. М. Зубрицької]. Львів : Літопис, 1996. С. 261–277.

62. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.; [за ред. М. Зубрицької]. Львів : Літопис, 1996. С. 136–163.

63. Інтермедіум Кассандра : Інтермедіальні студії / Світлана Маценка, Ярина Тарасюк, Софія Варецька, Діана Мельник та ін. ; графічні ілюстрації Лесі Квик ; за ред. Світлани Маценки ; відповід. ред. О. Левицька. Львів : Апріорі, 2024. 388 с. ; іл.

64. Камю А. Міф про Сізіфа. Український переклад О. Жупанського. Портфель, 2015. 105 с. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Kamiu_Alber/Mif_pro_Sizifa.pdf (Дата звернення: 4.01.2025).

65. Кант І. Критика чистого розуму. Пер. з нім. та прим. І. Бурковського. Київ : Юніверс, 2000. 504 с. URL :

https://shron1.chtyvo.org.ua/Kant_Immanuel/Krytyka_chystoho_rozumu.pdf (дата звернення: 25.06.2024)

66. Квіт С. Виміри філософської герменевтики. *Слово і час*. Київ : Фенікс, 2007. № 5. С. 17–27.

67. Козлик І. В. Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження («Картина світу». Естетика. Поетика) : навчальний посібник [для студ. вищ. навч. закл.]. Івано-Франківськ : СИМФОНІЯ форте, 2011. 344 с.

68. Колошук Н. Г. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: у 2 ч. Частина 1: Модерна доба : навчальний посібник для закладів вищої освіти. Київ : Видавничий дім «Кондор», 2023. 520 с.

69. Колошук Н. Г. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: у 2 ч. Частина 2: Після модерну : навчальний посібник для закладів вищої освіти. Київ : Видавничий дім «Кондор», 2023. 432 с.

70. Костромицький Р. І. Символіка лабіринту в романі Умберто Еко «Ім'я троянди». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2024. 35 (74), 1 (2). С. 108–113.

71. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу : літературознавчі проєкції. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 470 с.

72. Левко У. Е. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 – теорія літератури. Тернопіль, 2010. 20 с.

73. Левченко Г. Міф проти історії: Семіосфера лірики Лесі Українки : монографія. Київ : Академвидав, 2013. 332 с. (Серія «Монограф»).

74. Лімборський І. Трнаслаторика в контексті проблем літературознавчої компаративістики: рецепція – інтерпретація – реінтерпретація. *Біблія і культура*. 2016. № 17. С. 79–84.

75. Лой А. Про введення в кантівську метафізику. Кант І. Критика чистого розуму. Пер. з нім. та прим. І. Бурковського. Київ : Юніверс, 2000. С. 5–12.

76. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 430–441.
77. Малахов В. А. М. Бубер і М. Бахтін: акценти філософії діалогу. *Magisterium*. Вип. 1. Історико-філософські студії / [редкол. : Горський В. С. (голова) та ін.]. Київ : КМ Академія, 1998. С. 4-9.
78. Малахов В. А. Етика : Курс лекцій. Навч. посібник. 5-те вид. Київ : Либідь, 2004. 384 с.
79. Малахов В. Етичний кодекс ученого: аксіологія і прагматика. *Вісник Національної академії наук України*. 2009. № 5. С. 12-19. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu_2009_5_2. (дата звернення: 29.10.2024).
80. Малахов В. Право бути собою. Київ : Дух і літера, 2008. 336 с.
81. Мамардашвілі М. К. Картезіанські роздуми. Пер. з рос. Е. Щербенко. Київ : Стилос, 2000. 311 с. URL : <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/mamar/index.htm> (дата звернення: 11.05.2024).
82. Мандельштам Осип. Проза / упоряд. та прим. Є. М. Васильєва. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 608 с.
83. Матвійчук У. Перспективи інтерпретації літературних творів крізь призму музики. *Слово і час*. 2016. № 1. С. 80-86.
84. Мельнічук В. В. Психоекспериментальний дискурс прози Степана Процюка. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2022. 191 с. URL : <http://eprints.zu.edu.ua/34527/1/dys-Melnycuk.pdf> (дата звернення: 18.03.2023).
85. Мерфі Т. Ризома // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста і В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. С. 361–362.
86. Мітосек З. Теорії літературних досліджень [пер. з польськ. В. Гуменюк, наук. ред. В. І. Іванюк]. Сімферополь : Таврія, 2005. 408 с.

87. Мова і культура. (Науковий журнал). Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. Вип. 21. Т. III (192). Філологічні читання пам'яті М. М. Гіршмана. Матеріали всеукраїнської наукової конференції, 19-20 жовтня 2017 року. 116 с. URL : <https://burago.com.ua/wp-content/uploads/2018/08/192.pdf> (дата звернення: 21.01.2025).
88. Моклиця М. Алгоритмичний код літератури, або Реабілітація алегорії триває : монографія. Київ : ВД Кондор, 2017. 292 с.
89. Набитович І. Концепт лабіринту як сакрального локусу (на прикладі новелістики Х. Л. Борхеса, романів У. Еко «Ім'я рози» та К. Мосс «Лабіринт»). МАГІСТЕРІУМ. 2010. Випуск 38. Літературознавчі студії. С. 45–51.
90. Нестелеєв М. Лабіринти американського постмодернізму. Другий том. Київ : Темпора, 2022. 432 с.
91. Онищенко О. І. Метамоделізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 27–28. С. 137–144. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238837>
92. Павличко Соломія. Сто років без Фрейда // *Теорія літератури / упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко*. Вид. 2-е. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. С. 565–582.
93. Пахарева Т. А. Акмеїстичні тенденції в російській поезії останніх десятиліть ХХ — початку ХХІ ст. : Автореф. дис. ... д-ра філол. наук: (10.01.02) / Таврійс. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2006. 31 с.
94. Поліщук Я. Дискусійність та вичерпаність постмодерністського проекту. *Слово і час*. 2019. № 4. С. 22–29.
95. Потебня О. ПОЕТИКА, або $x = a < A$ (Лекції з теорії словесности); переклав з російської А. Жемаковський. Львів : Апріорі, 2022. 156 с.
96. Рікер П. Про інтерпретацію // *Після філософії: кінець чи трансформація?* / упоряд. К. Байнес. Київ : Четверта хвиля, 2000. С. 312–333.
97. Савина А. Ю. Металітература в контексті метакритики: персонаж, наратив, дискурс. Дисертація на здобуття наукового

- ступеня доктор філософії за спеціальністю 035 Філологія. Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2024. 231 с. URL : http://eprints.zu.edu.ua/39263/1/Dys_Savyna.pdf (дата звернення: 12.06.2024).
98. Сігов К. Поль Рікер : пам'ять, історія, вдячність. *Дух і літера*. 2006. № 15-16. С. 6-16. URL : <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/09c08fd8-8304-4d0b-bb43-7c89f2680546/content> (дата звернення: 30.11.2024)
99. Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. Київ : Фенікс, 2006. 304 с.
100. Скупейко Л. Неоромантизм як модерна парадигма української літератури (в рецепції Лесі Українки). *Слово і час*. 2009. № 5. С. 71-83.
101. Сміт Деніел. Думати, як Альберт Ейнштейн / пер. з англ. Г. Литвиненко. Київ : КМ-Букс, 2017. 205 с.
102. Степановський Ю. П. Учений і Всесвіт. До 130-річчя від дня народження Альберта Ейнштейна. *Вісник Національної академії наук України*. 2009. № 3. С. 53–61.
103. Турган О. Функції агональності в структурі драми Лесі Українки. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : зб. наук. пр. / відп. ред. І.В. Сабадош. Ужгород : Говерла, 2011. Вип. 15. С. 269–273. URL : <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/26645/1/%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B0%20%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%93%D0%90%D0%9D.pdf> (дата звернення: 18.08.2025).
104. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Том 4. Драматичні твори (1907–1908). Київ : Наукова думка, 1976. 352 с.
105. Українка Л. Утопія в белетристиці // Повне академічне зібрання творів: у 15 томах. Том 7. Літературно-критичні та публіцистичні статті / ред. В. Агєєва; передм. М. Моклиця; упоряд., комент. М. Моклиця, Н. Колошук, Т. Левчук. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 266–310.

106. Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні: Метакритичне дослідження; [передм. І. Дзюби]. Київ : Обереги, 1996. 192 с.
107. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [під заг. ред. М. Зубрицької]. [2-е вид., доп.]. Львів : Літопис, 2001. С. 142-171.
108. Фройд, Зігмунд. Вступ до психоаналізу / Пер. з нім. П. Таращук. Київ : Основи, 1998. 709 с.
109. Фройд З. Тлумачення снів. Пер. з нім. В. Чайковського. Харків : Фоліо, 2023. 608 с.
110. Фуко М. Герменевтика суб'єкта. Курс лекцій у Коллеж де Франс, 1982. Витримки. URL : <http://socio.125mb.com/mishel-fukogermenevtika-subekta-22531.html> (дата звернення: 17.03.2023).
111. Чабаттарі Дж. Чи дійсно Борхес – найвидатніший письменник ХХ століття? URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-39533210> (дата звернення: 27.07.2024).
112. Червинська О. В. Рецептивна поетика : Історико-методологічні та теоретичні засади. Чернівці : Рута, 2001. 56 с.
113. Штепенко О. Г. Структурні параметри модерної та постмодерної літературної авторефлексії межі ХХ-ХХІ ст. Автореф. дис. ... доктора філол. наук. 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.02 – російська література. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2017. 34 с.
114. Юдін О. А. Авторство як культурний інститут: Стратегії авторизації в художньому та літературознавчому дискурсах. Київ : Ніка-центр, 2015. 324 с.
115. Юдін О. А. Деякі міркування про історію слова «катастрофа» та про історію і катастрофу // Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, досліді : тези доповідей IV Міжнародної наукової конференції (Київ, 15-16 вересня 2022 р.) / Уклад. Т. А. Пахарева, ред. та підгот. до друку О. М. Костюк, Г. М. Шуберт. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022. С. 51-53.
116. Abraham T. T. Of carnival and carnivalesque: towards a feminist poetics in theatre // Fifth International Bakhtin conference. Manchester, 1991. P. 66 – 67.

117. Astrakhan N. W. Shakespeare's «Hamlet» in Context of E. Levinas's Philosophical Concept of Man: Discovering «The Other» as a Meaningful Subtext of the Tragedy. *Alfred Nobel University Journal of Philology*. 2024. Vol. 1. Iss. 27. Pp. 9-23.
118. Bakhtin and ancient studies: dialogues and dialogics / Ed. by F. Kaufman. Baltimore; Arethusa, 1993. Vol. 26, N 2. Pp. 115–216.
119. Bakhtin and cultural theory / Ed. by K. Hirschkop, D. Shepherd. Manchester: Manchester univ. press, 1989. 224 p.
120. Bakhtin and Otherness / Ed. by R. F. Barsky, M. Holquist. Montreal, 1990. 371 p.
121. Bakhtin and the human sciences / Ed. by M. Bell, M. Gardiner. London : Sage, 1988. 296 p.
122. Bakhtin: carnival a. other subjects / Ed. by D. Shepherd. Amsterdam, Atlanta, Ga, 1993. 303 p.
123. Bakhtin: Dialogues a. essays on his work / Ed. by G. S. Morson. Chicago; London: Chicago univ. press, 1986. XIV, 192 p.
124. Bakhtine M. Esthétique et théorie du roman. Paris : Gallimard, 1978. 496 p.
125. Bakhtin: teorico del dialogo / A cura di F. Corona. Milano : Angelli, 1986. 379 p.
126. Barthés R. Critique et vérité. Paris : Editions du Seuil, 1966. 79 p.
127. Bloom H. Shakespeare: The Invention of the Human. New York : Riverhead Books, 1998. 745 p.
128. Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Cambridge (MA) ; London : Harvard Univ. Pr., 1984. 398 p.
129. Derrida J. Violence and Metaphysics: An Essay on the Thought of Emmanuele Levinas. Writing and Difference, trans. Alan Bass, University of Chicago Press, 1978. Pp. 79-153.
130. Eco U. Reflections on the "Name of the Rose" [translated by W. Weaver]. Secker & Warburg, 1994. 80 p.
131. Eco U. The Search for the Perfect Language (The Making of Europe). Wiley-Blackwell, 1997. 400 p.
132. Eco Umberto. Sześć przechadzek po lesie fikcji. Kraków : Znak, 1995. 160 s.

133. Epstein M. Between Humanity and Human Beings: Information Trauma and the Evolution of the Species. *Common Knowledge*. Vol. 13. Issue 1. Winter 2007. Pp. 18-32.
134. Frazer J. G. The Golden Bough. A Study In Magic and Religion. New York : Macmillan and Co., Limited, 1925.
135. Gardin B. Volochinov ou Bakhtine? *La Pensée*. 1978. Pp. 87-100.
136. Genette Gerard. Figures : essais. Paris : Aux Editions du Seuil, 1966. 282 p.
137. Genette Gerard. L'Utopie littéraire. In: Figures : essais. Paris : Aux Editions du Seuil, 1966. 282 p. Pp. 123-132. URL : <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Genette.pdf> (дата звернення: 1.06.2025).
138. Gold M., Goodhart S. with Lehnhof K. Of Levinas and Shakespeare: 'To See Another Thus'. West Lafayette, Indiana : Purdue University Press, 2018.
139. Hegel G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik. URL : https://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html (дата звернення: 8.12.2023).
140. Heidegger M. Zeit des Weltbildes [Time of the worldview] In: Holzwege [Wooden paths]. Frankfurt a.M. : Klostermann, 1950. Pp. 69-104.
141. Kropyvko, I. The fragmentation of postmodern prose: principles and techniques. *Studia Polsko-Ukraińskie*. 2022/9. Pp. 141-161.
142. Lehnhof K. Levinas and Shakespeare: An Introduction. 2015. URL: https://www.academia.edu/36096213/Levinas_and_Shakespeare_An_Introduction (дата звернення: 14.04.2022).
143. Levinas E. Basic Philosophical Writings. Ed. Adriaan T. Peperzak, Simon Critchley, and Robert Bernasconi. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1996. 224 p. URL : https://dokumen.pub/emmanuel-levinas-basic-philosophical-writings-studies-in-continental-thought-0253330785-9780253_330789.html (дата звернення: 27.01.2024).
144. Levinas E. (1987) Time and the Other [and additional essays]. Trans. Richard A Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987. 150 p. URL: <https://monoskop.org>

[/images/7/7f/Levinas_Emanuel_Time_and_the_Other_1987.Pdf](#)

(дата звернення: 17.11.2023).

145. Lévi-Strauss Claude. *Mythologiques*. Vol. 1. *Le cru et le cuit*. Paris : Plon, 1964. 403 p.

146. Lotman Yuri. Semiotic space. In: Stjernfelt, Frederik; Bundgaard, Peer F. (eds.), *Semiotics: Critical Concepts in Language Studies*. Vol. 4: *Logic, Biology, Psychology, Culture and Anthropology*. London : Routledge, 2011. Pp. 489–496.

147. M Bakhtine (V. Volochinov). *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* / Traduit du russe et présenté par Marina Yaguello. Paris : Editions de Minuit, 1977. 232 p.

148. Nabokov V. *Lectures on Literature*. Houghton Mifflin Harcourt, 2017. 452 p.

149. Nauman M. Autor – Adressat – Leser. *Weimarer Beiträge*. 1971/11. S. 163–169.

150. Ortega y Gasset J. Las dos grandes metáforas (en. el segundo centenario del nacimiento de Kant). OC. II 1924; 387–400. URL : <https://ru.scribd.com/document/787473676/7-Ortega-Las-Dos-Grandes-Metaforas-OC-II-2> (дата звернення: 11.05.2024).

151. Robbins J. *Altered Reading. Levinas and Literature*. University of Chicago Press, 1999. 200 p.

152. Todorov T. La pensée dialogique: Rec. ad Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. *Le Bulletin Bakhtine*. 1986. Vol. 3. Pp. 126–129.

153. Vermeulen, T. and van den Akker, R., (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010/2. Pp. 1–14.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ І. ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР НА ПЕРЕХРЕСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ. ЗОБРАЖЕННЯ, ПІЗНАННЯ, РОЗУМІННЯ	13
1.1. Літературний твір у просторі культуротворення.	13
1.2. Автор і читач як суб'єкти мистецької діалогічної взаємодії	26
1.3. Гносеологічний та онтологічний аспекти літературно- художнього діалогу	63
Розділ ІІ. ДІАЛОГІЧНА ПРИРОДА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: ПЕРСПЕКТИВИ ПІЗНАННЯ ТА ГАРМОНІЗАЦІЇ БУТТЯ	79
2.1. Літературний твір в контексті філософії діалогу Е. Левінаса	80
2.2. Людинотворча метафізика діалогу з «несподіваним Іншим» у трагедії В. Шекспіра «Гамлет»	99
2.3. Художня література і проблема загальнокультурного синтезу: продуктивність діалогічної взаємодії традицій, дискурсів, сфер культури	128
Розділ ІІІ. ДІАЛОГІЧНА СУТНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ. МИСТЕЦЬКІ ЗАВДАННЯ І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОБЛЕМИ	166
3.1. Інтерпретаційні стратегії літературознавства: між науковим і художнім дискурсами	166
3.2. Діалог інтерпретаторів чи «конфлікт інтерпретацій»?	190
3.3. Художня інтерпретація як максимальна реалізація діалогічного потенціалу мистецької діяльності	206

Розділ IV. ХУДОЖНЯ КАРТИНА СВІТУ: ВІД МЕТАФІЗИКИ ТВОРЧОСТІ ДО ВІДКРИТТЯ МЕТА- РЕАЛЬНОСТІ.....	227
4.1. Художня картина світу в аспекті діалогічної концептуалізації літературного твору	228
4.2. Художня цілісність і цілість буття: тенденції сучасної проблематизації	245
4.3. Діалогічність металітератури і художня репрезентація метареальності.....	254
НА ЗАВЕРШЕННЯ.....	318
ЛІТЕРАТУРА.....	324
ЗМІСТ	339

Наукове видання

Астрахан Н. І. Метафізика літературно-художнього діалогу : монографія. Житомир, 2025. 340 с.