

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

О. С. Колесник

**ФЕНОМЕН ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ**

МОНОГРАФІЯ

Київ НАКККіМ 2014

УДК 130.2
ББК 71.063.131я44
К-60

Рецензенти

Волков С. М., доктор культурології, професор, учений секретар Інституту культурології НАМ України

Герчанівська П. Е., доктор культурології, професор, зав. кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Столяр М. Б., доктор філософських наук, завідувач кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка

*Рекомендовано до друку вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 4 від 29 квітня 2014 р.)*

Колесник О. С.

К-60 **Феномен** інтерпретації в художній культурі : монографія / Олена Сергіївна Колесник. – К. : НАКККіМ, 2014. – 265 с.

ISBN 978-966-452-155-7

У монографії у контексті культурологічної герменевтики розглядається феномен інтерпретації та пропонується класифікація форм, яких він набуває в художній культурі. Аналізуються зв'язки мистецтва й інших сфер духовної культури (комунікативний досвід, наукові дані, релігійні та філософські теорії), в яких інтерпретація є інтегруючим фактором. Окреслюються типи інтерпретації універсальї культури, передусім – наративних інваріантів. Особлива увага приділяється культуротворчому потенціалу виконавського мистецтва, інтерлінгвістичних, інтерсеміотичних та інтертекстуальних транспозицій.

Для фахівців галузей культурології, філософії, естетики, мистецтвознавства, історії мистецтва, аспірантів, студентів та загалу читачів.

УДК 130.2
ББК 71.063.131я44

ISBN 978-966-452-155-7

© Колесник О.С., 2014

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2014

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
Розділ 1. КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ГЕРМЕНЕВТИКА ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	8
1.1. Культурологічна герменевтика: основні поняття аналізу текстів і контекстів культури.....	8
1.2. Культурологічна герменевтика: інтерпретативна інтеграція смислових рівнів тексту.....	29
1.3. Сутність художньої інтерпретації та герменевтичні принципи класифікації її типів.....	46
<i>Висновки до розділу 1</i>	54
Розділ 2. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ФОРМА ОСМИСЛЕННЯ РЕАЛІЙ КУЛЬТУРНОГО БУТТЯ В МИСТЕЦТВІ	57
2.1. Інтерпретація зовнішнього та внутрішнього досвіду: мімезис та його межі.....	58
2.2. Культур-герменевтичне розуміння впливу наукових учень на структуру та фабулу творів мистецтва.....	76
2.3. Художня інтерпретація релігійних вірувань і філософських теорій.....	91
<i>Висновки до розділу 2</i>	111
Розділ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАРАТИВНИХ ІНВАРІАНТІВ У ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ	114
3.1. Феномен художньої інтерпретації міфу.....	115
3.2. Парадигмальний твір і магістральний сюжет: індивідуальна інтерпретація загальних мотивів у текстах культури... ..	135
<i>Висновки до розділу 3</i>	154
Розділ 4. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ВІД-ТВОРЕННЯ: ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО, ПЕРЕКЛАДИ І ТРАНСПОЗИЦІЇ	156
4.1. Інтерпретація у виконавських мистецтвах.....	157
4.2. Інтерлінгвістичний переклад у контексті діалогу культур... ..	169
4.3. Культуротворчий потенціал інтерсеміотичних транспозицій у мистецтві.....	185
4.4. Художня інтерпретація та інтертекстуальність.....	206
<i>Висновки до розділу 4</i>	223
ПІСЛЯМОВА	226
ЛІТЕРАТУРА	229

ПЕРЕДМОВА

Проблема інтерпретації, завжди одна з центральних у «науках про дух» (В. Дільтей), набула особливої актуальності в сучасній культурології. Це пов'язано із завданнями ідентифікації в постмодерній культурі, зокрема, з визнанням необхідності переходу від чистої суб'єктивності до інтерсуб'єктивності, однак без втрати індивідуальної неповторності як об'єкта інтерпретації, так і особистості інтерпретатора.

Інтерпретація в наш час усе частіше розуміється як складний загальнокультурний феномен, і як такий вона потребує комплексного дослідження на стику гуманітарних наук і методологічних підходів, переходу до «...системного, коеволюційного, синергетичного бачення... вміння не стільки вичленовувати, скільки згрупувати різні явища, виявляти не їхню субординацію, а паралельне, синхронне, «паритетне» існування» [262, 28]. Пошуки в цьому напрямку вже ведуться, про що свідчать, між іншим, термінологічні інновації Ю. Борева (герменевтика мистецтва), С. Гатальської (культурософія), В. Герасимчук (культурологічне літературознавство як міждисциплінарний проект), В. Даренського (герменевтика культурних універсалій).

Щоб осягнути художню культуру як суцільний процес інтерпретацій та ре-інтерпретацій у культурологічному просторі сучасного суспільства, слід звернутися до евристичного потенціалу *герменевтичної традиції* (В. Дільтей, Ф. Шлейєрмахер). Необхідно доповнити її досягненнями інших методологічних підходів (аналітична психологія, структуралізм тощо), спираючись на розвинуту такими мислителями, як М. Бахтін, Г.-Г. Гадамер, М. Гайдеггер, П. Рікер, думку про *розуміння як спосіб буття людини у світі*.

Герменевтична тема розуміння, завжди актуальна, набуває особливого значення в наш час радикальної зміни культурних парадигм. Сучасні дослідження – історичні, соціальні, навіть біологічні – показали, що переосмисленню (отже, і ре-інтерпретації) підлягає весь життєвий світ людства. Перевизначенню підлягає навіть сама сутність культури. Зокрема, накопичено багато даних про «протокультуру» тварин як систему «позагенетичного передавання інформації про світ і форми активності в ньому» [320, 7 – 8].

Світ виявився складнішим, ніж передбачав філософський механіцизм. Тому на зміну йому приходить нова світоглядна парадигма, яку можна назвати екологічною, не тільки через її увагу до проблем навколишнього середовища, але й через загальну модель, яка передбачає складне динамічне переплетення різноманітних зв'язків [459]. Водночас,

існує виразна тенденція до інтеграції різних сфер всередині «тіла» культури. Наприклад, мистецтво та його соціокультурні функції все важче розглядати поза контекстом науки, особливо соціальних і природничих дисциплін.

Усе це обумовлює необхідність нового підходу, який можна визначити як *культурологічну герменевтику* через його спрямування на розуміння й осягнення не лише тексту, але і його найширшого контексту, який складається з культури як цілісності, «прафеномен» якої визначає специфіку життєсвіту автора та реципієнта. Цей напрям спрямований на осягнення суті культурних універсалій та їхніх індивідуальних, національних та історичних художніх інтерпретацій, а також подальших переінтерпретацій, які роблять твір розімкнутим і здатним долати часові та просторові межі.

Крім суто теоретичного інтересу, який викликає ця проблематика, вона має безпосередні виходи на соціокультурну практику, оскільки художня інтерпретація в наш час є одним із найголовніших чинників створення (і перестворення) культурного середовища.

Теоретичною основою культурологічної герменевтики є класична герменевтика Ф. Шлейєрмахера та В. Дільтея, онтологічна герменевтика М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера і П. Рікера, морфологія культури О. Шпенглера, аналітична психологія К. Г. Юнга та інші сумісні з ними напрями. Методологічне для культур-герменевтичного дослідження значення мають праці таких українських дослідників, як: Є. Бистрицький, П. Герчанівська, В. Горський, В. Даренський, В. Кебуладзе, О. Кирилюк, С. Кримський, В. Личковах, С. Пролеєв, І. Юджін-Ріпун.

Окрім таких традиційних форм художньої інтерпретації, як виконавство в музиці, режисерське й акторське прочитання в театрі, перекладацьке перестворення тексту, в наш час особливу увагу привертають інші варіанти тлумачення не тільки першотвору, але й позахудожньої реальності.

Розвиток нових технічних засобів веде до виникнення все нових форм *міжвидових транспозицій* та виникнення явища трансмедіа. Сама настанова постмодерної культури на мозаїку цитатій приводить до масштабного *переосмислення* класичної (та некласичної) культурної спадщини як норми творчості (а не винятку, як раніше). Крім цього, об'єкт художньої культури продовжує розширюватися, що приводить до активізації *інтерпретації позахудожніх форм*, у т. ч. – філософських і наукових теорій, міфологічних і релігійних текстів. Таким чином, мистецтво та художня інтерпретація набувають дедалі ширших світоглядно-інтегруючих, культуротворчих функцій.

Усі ці процеси стимулюють формування нового типу «споживача культури», чиє сприйняття може бути не настільки глибоким, як у класичну епоху, проте передбачає миттєве охоплення відразу багатьох смислових рівнів твору. Відбувається впізнавання якщо не всіх цитат і алюзій, то, щонайменше, самої структури полістилістичного, поліфонічного твору, який спрямовує реципієнта на самостійний розшук його «першоджерел» і провокує його на співтворчість, у т. ч. – й у вигляді дописування чи переписування «першотексту». В такий спосіб весь культурний процес можна уявити як суцільну сітку, яка пов'язує всі твори – вже існуючі та потенційні в єдиний мега- чи гіпертекст. Однак, це плетиво не є абсолютно аморфним, оскільки має свої «центри» та магістралі, власні ритми пульсації стилів і тем.

Дослідницька проблема полягає в тому, що різні типи художньої інтерпретації, в основному, розглядаються окремо, без наскрізної системи, поза культурним контекстом. Чи не єдиним винятком є праця Є. Гуренко «Проблеми художньої інтерпретації» [130].

Проте, існує значний корпус наукових праць із конкретних специфікацій інтерпретаційної проблематики.

Для герменевтичного з'ясування сутності універсальї культури концептуальне значення мають праці таких мислителів, як: Р. Барт, М. Бахтін, Е. Гуссерль, М. Еліаде, Дж. Кемпбелл, К. Леві-Строс, Є. Мелетинський, Н. Фрай, З. Фрейд, О. Фрейденберг, М. Фуко, К. Г. Юнг. Культур-герменевтичною проблемою співвідношення спадкоємності та новаторства в культурі та мистецтві займалися А. Аверькова, В. Андреев, Л. Аннінський, А. Бушмін, Р. Вейтман, П. Виходцев, Ю. Гречанюк, Н. Грознова, А. Каменський, А. Краєва, С. Крючкова, А. Нямцу, Є. Старикова, С. Шабоук та ін.

Для розуміння феномена художнього перекладу велике значення мають праці М. Гаспарова, І. Кашкіна, Ю. Левіна, І. Левого, У. Рижинашвілі, В. Розенцвейга, П. Топера, С. Флоріна, Л. Щерби. Цікаві теми в площині художньої інтерпретації порушують В. Бялик, О. Васильченко, І. Демуров, О. Дубенко, Н. Ісаєва, В. Коніна, О. Паликова, М. Пирог, О. Поломарчук, О. Пурвін, С. Сухарев, Г. Філіпенко, Н. Хоменко, Ю. Хоменко та ін.

До культур-герменевтичної проблематики міжвидового художнього перекладу безпосереднє відношення мають праці А. Моля та Ю. Лотмана. Зі сучасних українських дослідників слід назвати В. Савченко, яка обґрунтувала поняття трансвидового перекладу, спираючись на досвід таких дослідників візуальної інтерпретації художнього слова,

як: Б. Віппер, Ю. Герчук, О. Голубець, С. Грушкіна, Н. Дмитрієва, Н. Желєзна, Р. Кодьєва, Ю. Молок, С. Пахомов, О. Подобєдова, О. Пушонкова, Ю. Тинянов, М. Чегодаєва, В. Фаворський.

Важливу для культурологічної герменевтики тему інтеркультурності осмислювали: М. Бахтін, М. Бубер, Б. Вальденфельс, Л. Вітгенштейн, М. Гайдеггер, І. Гердер, Ф. Гогартен, Л. Гумільов, Е. Гуссерль, Ф. Розенцвейг, О. Розеншток-Хюссі та ін. Різними аспектами інтертекстуальності як складного діалогу авторів і творів займалися О. Білецький, Ж. Дерріда, М. Драгоманов, Ю. Крістева, І. Франко; в сучасній Україні – Н. Бідненко, Є. Більченко, С. Волков, С. Гатальська, Г. Горенок, А. Жулинська, І. Комарова-Кримська, К. Константиненко, Н. Колосова, М. Карацуба, Ж. Кононова, І. Матвейцева, С. Пригодій, В. Редя, Є. Романова, С. Садовенко, Н. Стопченко, Л. Терещенко-Кайдан, М. Черкашина-Губаренко, В. Шульгіна, О. Яковлев та ін.

Ґрунтуючись на різноманітних розробках окремих аспектів проблем художньої інтерпретації, наше дослідження має своїм завданням концептуальний синтез результатів згаданих студій концептуально розпорошених інтерпретаційних тем на основі єдиної культургерменевтичної методології, яка може стати базою нового напрямку культурології – теорії інтерпретації в культурі.

Це завдання має і значну практичну актуальність, оскільки в результаті існуючого дискретного підходу до різних проявів інтерпретації як загальнокультурного феномена, відмінні форми та види можуть змішуватися, оцінюватися за неправильними критеріями, або й взагалі ігноруватися. Це приводить до викривлень у рецепції конкретних творів мистецтва, а інколи і до суттєвих міжкультурних непорозумінь, які стають усе менш припустимими в сучасному глобалізованому світі. Цілісна концепція інтерпретації в художній культурі допоможе не лише зберегти традиції розуміння класичного мистецтва, а й відкриє шляхи до побудови нових інтерпретаційних моделей некласичного мистецтва в контексті постсучасної культури.

Розділ 1. КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ГЕРМЕНЕВТИКА ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Перед тим, як приступити до аналізу сутності та форм художньої інтерпретації, слід визначитися із самим поняттям інтерпретації та її основними культурними формами (художня, наукова, комунікативна, побутова). Необхідно також окреслити методологічну базу дослідження. Для цього потрібно оглянути найбільш характерні уявлення про сутність інтерпретації та ключових дотичних понять, передусім – *розуміння* в різних культурологічних і філософських традиціях. Серед останніх особливу увагу привертає герменевтика як спеціалізоване вчення про тлумачення тексту, в т. ч. – художнього.

Оскільки рецепція художнього твору є творчим процесом, при якому відбувається взаємодія автора – твору – реципієнта, слід також звернути увагу на явище художньої комунікації. Остання може розглядатися не тільки як міжособистісне, але й як міжкультурне спілкування, тому що в наш час *глобальної інтерсуб'єктивності* (С. Пролеєв) уже не винятком, а нормою стає ситуація належності автора та реципієнта до різних культурних традицій. Заради повнішого розуміння такого контексту «життєвого світу» культури, необхідно розглянути сутність культурних універсалій та їхніх маніфестацій на різних рівнях: цивілізаційному, етнонаціональному, індивідуальному тощо.

Урахування такого найширшого культурного контексту при тлумаченні конкретних форм художньої інтерпретації дозволяє нам говорити про *культурологічну герменевтику* як методологію міждисциплінарного підходу, спрямованого на максимально глибоке осягнення тексту та його підтекстів.

1.1. Культурологічна герменевтика: основні поняття аналізу текстів і контекстів культури

Ураховуючи численні точки перетину між різними методологічними системами, спрямованими на *інтерпретацію художнього тексту*, здається можливим прагнути синтезу, який об'єднав би внутрішньо сумісні підходи. В нашому випадку це напрями, спрямовані на феномен *розуміння*: герменевтика, аналітична психологія, структуралізм та деякі інші (культурно-історична школа, міфологічна школа тощо), також націлені на розкриття глибинного змісту творів художньої культури. Ключовими поняттями тут є: власне *інтерпретація*, а також *розуміння*, *тлумачення*, *рецепція* (докладніше – в 1.2).

Художню культуру ми розглядатимемо як одну з визначальних сфер духовної культури, яка включає сферу мистецтва, арт-практики та різноманітних комунікативних форм (художня критика, преса, система галерей, фестивалів тощо) – все, що разом створює «світ мистецтва» (А. Б. Оліва).

Проблематика інтерпретації, розуміння, тлумачення, пояснення знаходить свій концентрований вираз у *герменевтиці*, яка, за визначенням П. Рікера, і означає не що інше, як послідовне здійснення інтерпретації. Саме слово *герменевтика* походить від грецького *hermeneuein* – витлумачувати, роз'яснювати і, можливо, пов'язане з іменем Гермеса як бога-посередника та покровителя таємних знань. У найширшому сенсі *герменевтика* – це теорія інтерпретації та розуміння смислу, яка використовує «звернення до «непрямих» свідчень про життя свідомості, яке втілюється не стільки в логіці, скільки в мові» [91, 112].

В аттичний період герменевтами були вчителі, які алегорично тлумачили гомерівські поеми та міфічні оповіді. В християнській традиції методи герменевтики застосовувалися при прочитанні Священного писання, причому передбачалося, що метою є осягнення *вже даної* в тексті Істини. Середньовічна екзегетика виділяла чотири смислові рівні біблійного тексту: 1) буквальний, якому відповідає чуттєво-тілесне сприйняття, 2) алегоричний – душевне, 3) символічний – духовне, 4) анагогічний – містичне споглядання.

У Новий час герменевтика була теоретично обґрунтована Ф. Шлейєрмахером, а також І. М. Хладеніусом, Т. Ф. Майєром, А. Беком, Ф. Астом, Х. Вольфом. Останній виділяв три рівні розуміння – граматичний, історичний і філософський (риторичний), Ф. Аст – історичний, граматичний і духовний. При всіх відмінностях, концепції цих мислителів були порівнянні між собою та радикально відрізнялися від середньовічної герменевтики тим, що тлумачення в них поставало не як осягнення вічної божественної істини, а як досягнення людського між-особистісного розуміння. Учасником такого діалогу міг ставати і автор давнього тексту, і сучасник-співрозмовник. Як писав Ф. Шлейєрмахер, «... герменевтика не є однозначною письменницькою продукцією; оскільки я дуже часто вловлюю герменевтичні операції в приватній розмові, коли я не задовольняюся звичайним рівнем розуміння, а намагаюся досліджувати, як мій друг перейшов від однієї думки до іншої...» [432]. Саме Ф. Шлейєрмахер надав категоріальний статус поняттю *розуміння* та висунув вимогу розуміти автора краще, ніж він розумів себе.

За В. Дільтеєм, є два шляхи розуміння – інтроспекція та вживання (емпатія). Близької думки про «вживання» в духовне життя автора згодом дотримувався Е. Гуссерль [132]. Антропологічна настанова привела В. Дільтея до відомого розмежування *наук про природу*, методом яких є пояснення, та *наук про дух*, які звертаються до *розуміння* як екзегези слідів минулого людського буття [149]. Зазначимо, що тепер поділ *наук про природу* та *наук про дух* виявився не настільки чітким, як це уявлялося в часи В. Дільтея, причому їхнє зближення відбувається не за рахунок пониження людського, а за рахунок піднесення природного.

Надалі розуміння інтерпретації як тлумачення письмових пам'яток було розвинуто Г. Мішем, Й. Вахом, Е. Ротхакером у межах філософської антропології, О. Ф. Больновим – у екзистенціалізмі. Можливо, найбільш відомим із представників класичної (методологічної) герменевтики ХХ ст. став Е. Бетті, в т. ч. завдяки своїй дискусії з Г.-Г. Гадамером із приводу методологічної або філософської сутності герменевтики.

Як узагальнює український дослідник В. Капітон, у методологічній герменевтиці алгоритм аналізу тексту включає: 1) логіко-герменевтичний аналіз, 2) виявлення смислових структурних одиниць тексту та з'ясування їхнього семантичного значення, 3) врахування контексту висловлювань, 4) виділення прагматичних критеріїв, від яких залежить вживання тих чи тих висловлювань. Останній пункт включає такі умови, як: біографічні відомості, історична обстановка, відмінності епох, культур, мов, характер діалогів, рівень знань автора та інтерпретатора. При цьому «філософські та літературні пам'ятки представляють інтерес не тільки з точки зору явного змісту та смислу, але й тим, що автори приховують, про що не говорять» [188, 152].

Принципи **філософської** (онтологічної) герменевтики, яка корениться у вченні М. Гайдеггера, повністю відмінні від психологізаторського підходу герменевтики класичної. За Гайдеггером, завданням герменевтики є осягнення «здійснення буття», яке промовляє через твори митців, передусім – поетів. Така позиція може розглядатися як повернення від просвітницької та романтичної до середньовічної герменевтики, завданням якої було розуміння вже наявної божественної істини. «Герменевтичним» за суттю тут постає саме людське буття [404]. Онтологічну герменевтику ми знаходимо також у К. Апеля, П. Рікера, Ю. Габермаса. Особливий культурологічний потенціал має вчення Г.-Г. Гадамера [88].

Як доводить М. Федоренко, як герменевтична за суттю може розглядатися концепція М. Бахтіна [387, 43]. Певні паралелі можна

знайти у працях таких філософів та культурологів: С. Аверинцева, Є. Би-стрицького, В. Бичкова, В. Босенко, С. Лишаєва, О. Лосєва, В. Малахова, М. Мамардашвілі, О. Павлова, В. Подороги, С. Хоружого та ін.

Зараз відбувається активне осмислення спадщини класиків герменевтики та застосування герменевтичних принципів для аналізу як конкретних творів, так і культурних феноменів у цілому [16; 26; 231; 241].

На думку Ю. Борєва, який присвятив значну увагу «герменевтиці мистецтва», настанови герменевтики передбачають: включення третього (по відношенню до тексту та реципієнта) елементу, яким може бути соціальна дійсність, інші художні тексти, фактори культури, особистість автора тощо; а також «вживання» в текст, ідентифікацію з автором та/або героями; використання гіпотетико-дедуктивного методу; подолання герменевтичного кола; «прирощування» сенсу шляхом творчого домислювання тощо. Недоліками герменевтики цей дослідник вважає небезпеку релятивізації смислу, художнього рівня та аксіології твору, в той час як основним позитивним моментом є цілісний, системний, концептуально-філософський характер розуміння [65, 440]. Отже, цей напрям дійсно має значний потенціал для досягнення різних смислових рівнів твору та його різноманітних інтерпретацій.

Однак, уявляється, що герменевтичні підходи мають бути доповнені досягненнями інших напрямів гуманітарних дисциплін. Подібний досвід уже наявний. За формулюванням Н. Іванової-Георгієвської, завдяки П. Рікеру, «до початку ХХІ ст. герменевтика, вбираючи до себе методологічні прийоми віднаходження смислу, сформовані за її межами, – у структуралізмі, феноменології, психоаналізі, – спромоглася позиціонувати та реалізувати себе як філософія саморозуміння» [177, 12]. Досвід такої інтеграції різних традицій інтерпретації має для нас велике методологічне значення.

Безпосереднім є зв'язок інтерпретативної проблематики з *глибинною психологією*. За своєю природою герменевтика має прямі виходи на психологічні дисципліни, представники яких використовують її методи [68]. Положення Г.-Г. Гадамера про переміщення уваги з особистості на смисл, з приводу якого ця особистість розмірковувала, хоча й оцінюється В. Малаховим як «антипсихологічне», насправді є не таким уже й далеким від аналітичної психології К.Г. Юнга, яку можна розглядати як «герменевтику позасвідомого».

Одним із важливих методологічних висновків, зроблених у межах глибинної психології, є обґрунтування К.Г. Юнгом паралельного існування двох типів художньої творчості – психологічного та візіонер-

ського, які мають різний культуротворчий потенціал і повинні досліджуватися різними методами. «Так званий психологічний роман пояснює сам себе, психологу залишається лише погодитися чи критикувати» [447, 104 – 105], в той час як роман «непсихологічний» є цікавішим для аналізу через свою архетипову основу.

Паралелями опозиції *психологічне – візіонерське* можуть бути *сентиментальне та наївне* (Ф. Шиллер), *аполлонійське просвітлення та діонісійське хвилювання* (Вяч. Іванов), *класичне та романтичне* (В. Жирмунський), *позитивістське та інтуїтивістське* (А. Ткаченко) тощо. Своєрідний каталог умовних синонімів візіонерського типу творчості зробив Л. Плющ: сентименталізм, ідеалізм, платонізм, діонісизм, прометеїзм, динамізм, екстремізм, синтетизм, раціоналізм, інтровертність, шизотимізм. Сам він пропонує називати його *романтичним* [326].

При дослідженні творчості митців-«психологів» важливо звертати увагу на зовнішній контекст – біографічний, соціокультурний, художній, науковий і філософський. При інтерпретації спадщини «візіонерів» на перший план виходять поняття світовідношення, моделі світу, універсальній культурі, – а відтак, задіюються такі положення культурологічної герменевтики, як прийняття до уваги парадигмально-культурного контексту та визначення «сміслового центру» твору.

За К.Г.Юнгом, митець-візіонер виступає в ролі медіума, за допомогою якого знаходить своє вираження глибинний трансперсональний зміст [445, 320 – 321]. Близькі думки можна знайти у традиційній далекосхідній естетиці, у німецьких романтиків, представників онтологічної герменевтики, Л. Виготського, В. Топорова (який писав про створення «Фауста» Гете і створення Гете «Фаустом»). У зв'язку з цим М. Гайдеггер пише: «У творі здійснюється розкриття, – знаходиться істина суцього... Істина суцього покладає себе в художньому творі. Мистецтво – це таке покладання істини в творі» [406, 69].

Ідея трансперсонального змісту твору є майже самоочевидною для німецької, української, російської культур, де вона може тимчасово відтіснятися на задній план, але ніколи не зникає. Водночас вона є глибоко чужою раціоналістичній французькій традиції, представники якої навіть заради боротьби з логікою конструюють нову *антилогіку*. К. Г. Юнг писав із приводу культурних відмінностей, що для француза будь-яке парадоксальне висловлювання є образливим, у той час як англієць вважає, що найкращі думки завжди не зовсім зрозумілі. Схожі думки висловлювалися неодноразово, зокрема, під час обговорення спадщини В. Шекспіра та її рецепції у французькій культурі.

Здається можливим саме з глибинних основ національного менталітету вивести протилежність настанов і методів *герменевтики* та *філософій пост-*. Безумовно, серед герменевтів можуть бути французи (П. Рікер), а серед постмодерністів – німці. Однак, у цілому етнокультурний поділ філософсько-культурологічних течій є достатньо помітним.

Протилежність ставлення до тексту-як-світу чи світу-як-тексту можна побачити на прикладі розуміння сутності мови. Для М. Гайдеггера – це *дім буття* (цьому можна підібрати масу паралелей у німецьких і слов'янських текстах, а також в англійській художній літературі). Для французької традиції ХХ ст. типовою є «підозрілість» М. Фуко щодо знаку, який є «недоброзичливим», щодо мови, яка «говорить не те, що вона говорить», а також щодо інтерпретації, яка може привести до «зникнення самого інтерпретатора» [400]. Цікаво, що при обговоренні цієї теми Фуко погодився щодо зняття цієї підозрілості в аналітичній психології Юнга з її протиставленням обмеженості знаку та безмежності *символу*, який веде до осягнення «великого розуму».

Для французької філософської та культурологічної думки в практично всіх її варіантах, характерне відчуття відсутності абсолюту (достатньо порівняти екзистенціалізм М. Гайдеггера та Ж.-П. Сартра і А. Камю), абсурдності, проти якої треба здійснити бунт, але яку неможливо перемогти, глибокої недовіри до провідних дискурсів (релігійних, ідеологічних, культурологічних тощо). Звідси випливає домінування і в теоретичних і в художніх інтерпретаціях таких характеристик, як: раціоналізм, редуccionізм, логоцентризм (із яким доводиться декларативно боротися), анархізм, релятивізм, загальне переважання аналізу над синтезом, та іронія, під якою може ховатися розгубленість і відсутність орієнтирів. Показовою є назва одного з провідних творів: «Самі собі чужі» Ю. Крістевої [236].

Із таких настанов випливають теми недовіри до метанаративів (Ж.-Ф. Ліотар), «смерті автора» (М. Фуко), деконструкції (Ж. Дерріда), симулякрів (Ж. Бодрийяр), номадизму та ризоми (Ж. Делез), тексту як «гри знаків» позбавленої позатекстової відповідності (Р. Барт), які підкреслюють релятивність, а скоріше – відсутність – будь-якого *істинного* сенсу. При цьому продуктивне ядро майже кожної теорії оточено містифікованою оболонкою, яку слід прийняти на віру.

Як підсумовує Є. Більченко, якщо в герменевтичній інтерпретації відчутна *етична* напруга емпатії реципієнта з автором тексту, то для деконструкції характерне їхнє протистояння та пафос *естетичний*, імморалістичний за природою – бартівське «задоволення від тексту».

Відбувається «... орієнтація на миттєвості існування та набутий у результаті їхнього переживання досвід (нерідко тілесний, а не духовний), розклад «домівки буття» на частини з метою його повного заперечення» [55, 201 – 202]. Це не є дивним, якщо врахувати вислів Ж. Батая, що ядро людської істоти становить зло [34].

Слід зазначити, що англомовні мислителі інколи іронізують над самою французько-постмодерністською іронією. Як пише Г. Блум, «Шекспір, прочитаний у французькій критичній манері, – настільки чарівне безглуздя, що навіть і ганити цей комічний винахід якось незручно» [58, 594], а отже, він просто утримується від будь-яких коментарів.

Сказане не означає повне відкидання методів, розроблених у межах французьких критичних традицій. Питання полягає передусім у *межах їхнього застосування*.

На думку О. Потебні, мистецький твір є мікрокосмом, для дослідження якого потрібні знання різного роду. Пізніше було визнано, що різні аспекти та смислові рівні художнього тексту (біографічний, ідейно-філософський, жанровий, текстологічний тощо) потребують різних методологій інтерпретацій [21, 137]. Абсолютизація якогось одного підходу до герменевтичного аналізу мистецького твору приводить до збіднення, а інколи й суттєвого викривлення змісту цілого.

Наприклад, міфологічна школа літературознавства ретельно дослідила суттєві зв'язки авторської літератури та міфу. Однак, при цьому міфологічний редукціонізм привів до втрати відчуття специфіки цих двох принципово різних культурних форм. Як зауважив Є. Мелетинський, «Ми не можемо погодитися з Фраєм у тому, що істина «Гамлета» Шекспіра вміщується в переказі, викладеному Саксоном Граматиком..., але є й інша сторона справи: «Гамлет» Шекспіра має традиційний сюжет і, як би він не був радикально переосмислений, цей твір належить до класу «Гамлетів» і ширше, – до переказів про родову помсту...» [292, 120]. Таким чином, при дослідженні художнього тексту ми маємо «тримати у фокусі» якийсь один аспект твору, не забуваючи про решту.

Популярна сьогодні поліметодологічність, при всій своїй перспективності, може приводити до втрати відчуття цілісності твору. Отже, повинна існувати *методологічна домінанта*, яка б дозволила успішний синтез досягнень різних традицій дослідження тексту. Те, що такий синтез можливий, показують праці В. Асмуса, М. Бахтіна, О. Білецького, М. Гиршмана, Р. Гром'яка, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, де досягнення

різних підходів інтегрується навколо «загального центру» – виникає астратемне осмислення теоретичного тексту. В сучасній українській гуманітаристиці до цих проблем близькі такі дослідники, як: Л. Кришивська, С. Секундант, А. Худенко, І. Юдкін-Ріпун, Л. Ярош та ін. Показово збірка «Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їхнього застосування» [154], присвячена різним методам інтерпретації, які застосовуються до гоголівського «Носа»: саме всі статі разом дають усебічне герменевтичне уявлення про специфіку автора і твору.

На наш погляд, принципово відмінні за своїми принципами та настановою методології можуть бути використані на різних етапах дослідження художнього тексту та його інтерпретацій як такі, що доповнюють одна одну.

Наприклад, прийнято вважати, що *герменевтика* та *структуралізм* протилежні за своїми інтерпретативними настановами, оскільки перша прагне до розуміння конкретної людини – автора, в той час як другий шукає безособистісні структури тексту. Існує думка, що «класичний філософський дискурс адекватний для аналізу класичного мистецтва... Сучасним тенденціям більше відповідає постмодерністський дискурс...» [113, 7]. Однак, по-перше, в сучасній культурі не так легко протиставити класичні та некласичні принципи, оскільки «сучасний» і «постмодерністський», або ж «сучасний» і «масовий» не є синонімами. По-друге, автор-людина теж є представником певної культури, і тому в його творчості неминуче відображаються загальнолюдські й етнонаціональні культурні інваріанти (згадаймо роль «смислу» у М. Гайдеггера та Г.-Г. Гадамера), які можуть бути зафіксовані структуралістичною методологією. Тому декларована протилежність великою мірою знімається. Наприклад, на думку Г. Зельдмайра, метою структурного аналізу є не розклад твору на частини, а навпаки – відтворення цілісно-інтуїтивного переживання заради епіфанії духа.

Як зазначає Н. Іванова-Георгієвська, структуралізм і постструктуралізм ведуть від твору до тексту, в той час як герменевтика – від тексту до твору. Цей протилежний рух може бути використаним у межах єдиного процесу, спрямованого на подолання класичного *герменевтичного кола*.

Аналізуючи цілісний художній текст, ми можемо використати структуралізм, постструктуралізм, і навіть деконструкцію, щоб наблизитися до смислу його частин. Адже структуралізм і виник як напрямок, який обмежує довільність інтерпретації та дозволяє «уловити фактори конструювання смислу» [23, 47].

Як влучно зазначає У. Еко, «Критику-структуралісту прекрасно відомо, що художній твір не зводиться до схеми, ані до низки схем, видобутих із нього, але він заганяє його в схему для того, щоб розібратися в механізмах, які забезпечують багатство прочитань, і таким чином, безперервне наділення смислом твору-повідомлення» [437, 362 – 363]. Отже, ми можемо та маємо розглядати окремі частини тексту, схематизувати його форму та зміст, порівнювати елементи між собою та з аналогічними елементами інших текстів. Однак, при цьому не слід забувати, що такий аналіз не повинен ставати вівісекцією, яка робить дослідження самоціллю та вбиває «живий» твір.

Дослідник, на думку Р. Барта, може націлитися разом на всі смисли твору, або на той смисл, який є їхньою «опорою» [29, 373]. Цей знаний автор виділяє такі чотири процедури аналізу тексту: 1) його поділ на короткі суміжні сегменти (лексії); 2) знаходження значення кожної лексії; 3) сповільнене читання, зі стеженням за структурою; 4) врахування інтертекстуальності [32, 498]. Однак, він попереджує, що все це *не дає можливості* знайти єдину істину (яку шукають герменевтика, марксизм, психоаналіз та інші моністичні напрямки), або навіть одну з можливих істин.

На рівні *аналізу* твору можна використовувати також елементи деконструкції, незважаючи на її загальний руйнівний потенціал, спрямований на заперечення самого існування будь-якої істини [146; 147]. В деяких випадках знаходження *праписьма* як *підсвідомості* тексту і культури, яка його породила, суттєво збагачує наше уявлення про автора та його твір.

Завершивши «виток» аналізу, можна переходити до *герменевтичного синтезу*, який дозволить повернутися від тексту до твору й осягнути всю його неповторність.

Таким чином, принципово відмінні «технології» інтерпретації виявляються сумісними за умови їхнього використання на відповідному етапі дослідження твору та за наявності єдиної методологічної домінанти.

Визначення герменевтичних смислів культури неможливе без осягнення *контекстів*, які стоять за певним артефактом. Для Ю. Лотмана лише текст і контекст разом є «плоттю» художнього твору. Практично те саме читаємо у М. Бахтіна: «Текст – друкований, написаний чи усний = записаний – не дорівнює усьому твору в цілому... У твір входить і необхідний позатекстовий контекст його. Твір начебто оповитий музикою інтонаційно-ціннісного контексту, в якому він розуміється та оцінюється...» [37, 369 – 370].

Існує кілька варіантів розуміння сутності герменевтичного кола [89]. З точки зору культурологічної герменевтики, його можна сформулювати так: *розуміння тексту неможливе без розуміння контексту, а розуміння контексту неможливе без розуміння тексту*.

Деякі культурологічні та філософські напрями принципово відмовлялися від аналізу будь-яких контекстів. Наприклад, «формальна школа», «нова критика», структуралізм оголосили принцип інтерпретації твору, «виходячи з нього самого». Однак, по-перше, повного «звільнення» від контексту немає й тут. По-друге, при цілісному культур-герменевтичному підході подібні напрями отримують своє незамінне місце на етапі вивчення тексту заради прояснення контексту. А саме: коли йдеться про твір, належний до маловідомої культури, «формальні» методи дозволяють нам наблизитися до його розуміння, а через це – краще осягнути «умовно-невідому» культуру, яка його породила. Таким чином, валідним є давній девіз гомерознавців: «слід пояснювати Гомера у світлі самого Гомера» [469, 48], але цей процес можна вести й далі, висвітлюючи «світлом Гомера» всю його епоху, яка багато в чому все ще залишається маловідомою та спірною.

Без розуміння контексту, витвір культури великою мірою залишається «закритим». Це стосується і *діахронічного* сприйняття власної культури, і відмінностей *синхронічних* культур, особливо належних не тільки до різних етнічних традицій, але й до різного стадіального типу. Як зауважив К. Леві-Стросс, міф є подібним до музики: і там, і там треба мати всю партитуру, оскільки окремий елемент не має особливого сенсу [249]. Тому так важко витлумачити твори мертвих культур: сучасний дослідник не може перевірити свій «рівень нерозуміння».

Це стосується не тільки інтерпретації окремих творів, але й осягнення загальних принципів. Наприклад, однією з актуальних проблем історичної науки є з'ясування, *наскільки* забезпеченим і щасливим було життя близьких до первісності традиційних спільнот і, відповідно, чи мали рацію наші предки, відмовившись від «природності» заради створення цивілізації. Втім, досить сумнівною є і тенденція до «відмови від цивілізації» без конструктивної програми принципового оновлення людського буття. Як слушно зауважив К. Кларк, Європа на початку середньовіччя пережила ризик повного знищення цивілізації – і це не той досвід, який варто повторювати [461, 3].

Зазначимо, що в нашому контексті більш релевантним є зближення, а не шпенглерівське протиставлення «культури» та «цивілізації»

[416;423]. Надалі, під цивілізацією, в основному, розумітиметься розвинена макрокультура.

У найзагальнішому сенсі, можна виділити *три рівні культурного контексту*: 1) *персональний* – на цьому рівні доцільно застосовувати біографічні та психологічні (з психоаналітичними включно) методики дослідження; 2) *соціальний*, який передбачає належність автора до певних фактичних чи віртуальних мікро- та макроспільнот; 3) *загально-людський*, оскільки в житті та творчості кожного автора так чи так відображається його належність до людського роду і відповідна загальна проблематика.

Усі ці рівні не існують окремо один від одного. Контекст буття цілої цивілізації, окремої людини, створеного цією людиною тексту, можна уявити як складну сітку різноманітних впливів. На перший погляд, це плетення схоже на постмодерністську *ризому*, проте, це не зовсім так.

Ризома не має напрямів, орієнтирів, цінностей. Однак, будь-яка культура не може існувати без ціннісних координат (верх – низ, центр – периферія тощо). Етимологічно термін «ризوما» означає «кореневище». Воно дійсно є переплутаним і здатним розповсюджуватися в будь-який бік без чіткого центру. Проте, для кореневища не є «байдужими» поняття *верх – низ*: воно не зможе рости *нижче* певного рівня, а паростки стане давати тільки *вгору*. Тобто, переносячи в гуманістарику біологічний термін, Ж. Дельоз ігнорує саме ті властивості об'єкта, які мають потенційні моральні імплікації.

Замість коригування розуміння *ризому*, здається більш доцільним використати запропонований Н. Бардіною термін *астратема*. Щоправда, ця дослідниця застосовує його лише для опису стереотипів, але ця сама схема може бути використана для визначення різнопорядкових культурних явищ. «У кожному стереотипі (в нашому випадку – образі, тексті, біографії тощо. – О. К.) знаходяться точки перетину кількох шарів і потенція зв'язку з іншим стереотипом. Таке уявлення логосвідомості ми позначили як *астратемне* (від грецьк. *astron* – зірка і лат. *stratum* – шар). *Астратема* – це перетин ліній опредмечування, яке одночасно схоплює і можливості горизонтальної розгортки, і парадигмальність вибору... Сама астратема ні в якому разі не монолітна і не стабільна, а енергіальна, ... від фіксованої середини відходять перемінні «промені», які під впливом зміщення фокусу впорядкування теж здатні стати «серцевинами» [24, 128]. Це уявлення доволі близьке до порівняння культури з квіткою, яка має ядро та пелюстки (В. Жидков), але додає «стереометрію» та динаміку.

На нашу думку, саме поняття астратеми – рухомого переплетення «горизонтальних» та «вертикальних» зв'язків – ідеально підходить як для опису смислової системи в межах одного твору, так і для відображення структури культури, як у межах одного виду мистецтва, стилю, національної традиції чи епохи, так і як єдиний всесвітній процес.

Астратемний підхід дозволяє дивитися на конкретний художній твір як на центр перетину «силових полів», створених складною взаємодією індивідуального, міжособистісного та міжкультурного. Всі ці зв'язки твору разом утворюють його *контекст*.

Для позначення макрокультурного духовного комплексу нерідко використовується запропонований Т. Куном термін *парадигма*. В «розуміючій» гуманітаристиці вона може набувати форму *символічної парадигми культури* (М. Еліаде), або *культурно-філософської парадигми* (Г. Меднікова). В цьому контексті з нею зближуються поняття *світо-відношення* [262], *стиль мислення* [151], *семантичний топос культури* [353]. Іншими корелятами можуть бути *духовний клімат, атмосфера, інтелектуальне поле, культурна душа, соціальний характер, картина світу, етос, семіосфера, дискурс, транскультура, континуум* тощо [55]. Ще одним близьким за сутністю поняттям є *життєсвіт*, безпосередньо пов'язане з тезаурусом онтологічної герменевтики. Всі ці терміни позначають характерне для етнокультурної ментальності інтуїтивне ціннісне уявлення про світ, яке визначає ставлення до нього.

Спільність такого культурного горизонту визначає *ідентичність* людини [106; 237; 369; 373; 416], на основі якої відбувається поділ на своє та чуже. Як зазначає К. Шелупахіна, сучасний контекст досліджень ідентичності включає теорії Франкфуртської школи, «пост-фрейдистську» філософську антропологію Ж. Лакана, постструктуралізм Ж. Дерріда, ідеї симулякру Ж. Бодріяра, «шизоаналіз» Ж. Делеза та Ф. Гваттарі, концепцію «влади-знання» М. Фуко та герменевтичну критику П. Рикера та Г.-Г. Гадамера [427]. При цьому практично загально-визнаною є думка, що ідентичність випрацьовується через діалог. Стійкість культурної парадигми залежить від трансляції *традиції* [114], яка забезпечує спадкоємність ціннісно-смислового універсуму.

Побутова та художня *інтерпретація* відіграє значну роль у збереженні традиції через «пристосування» нового досвіду до наявної світоглядної матриці. Саме у визнанні цього полягає, зокрема, значення «Історії української літератури» М. Грушевського. На думку знаного дослідника, при всіх запозиченнях потрібно рахуватися з існуванням етнонаціональної «основи», на котрій «осідають» пізніші наверстування [125]. Виходячи з концепції безперервності історичного розвитку

народу, він вважав, що вивчення української культури треба починати не з XVII – XVIII ст., а з фольклору та писемності Київської Русі. Тільки через поняття традиції можна відкрити генетичні зв'язки сучасного українського мистецтва з ранніми пам'ятками, та обґрунтувати культурну суверенність та самобутність. Без урахування контекстів символічної реальності, уявлення про конкретні культурні форми буде збідненим, а інколи – і значно викривленим.

Поняття *традиції* слугує ключовим терміном для класифікації суспільств на традиційні та модерні. Ця термінологія є змістовною, а до того ж – етично- і політкоректною, оскільки дозволяє обійтися без визначень на кшталт *первісні*, чи *примітивні*, тим паче – *дикі*. Однак, поняття традиційного суспільства не є однозначним, хоча б тому, що ця категорія зрівнює між собою плем'я тасадай (кількадесят людей, які століттями жили ізольовано в джунглях Філіппін) і таку історичну макроспільноту, як середньовічна Європа. Як замітники *традиційної* культури використовуються такі терміни: *архаїчна*, *доіндустріальна*, *аграрна*, *дописемна*, *побутова*, *фольклорна* тощо [230, 305]. Проте всі вони, через абсолютизацію якоїсь однієї риси, є менш придатними категоріями культурологічної герменевтики.

Тому ми будемо використовувати поняття традиційна культура з двома зауваженнями. По-перше, жодне суспільство не є *абсолютно традиційним*: будь-яка жива традиція передбачає можливість внутрішніх «протитечій»; цілком можливим є існування «підпільної» традиції, на зразок тієї, яку дослідила О. Забужко в «Notre Dame d'Ukraine» [167]. По-друге, модерне суспільство не є *абсолютно нетрадиційним*, причому спадкоємцями *традиційної традиції* називають і неоміфологізм, і масову культуру, і навіть постмодернізм.

Для з'ясування специфіки певної цивілізаційної парадигми, необхідно звернення до *універсальї культури*. Це – духовні інваріанти, спільні для всього людства, які, проте, мають цілий спектр конкретних форм, залежно від епохи, етносу й особистості інтерпретатора [213; 232].

Важливим моментом є те, що ці інваріанти виявляються не лише в художній культурі, але й в інших її формах. Тому їхнє дослідження дає можливість охопити *прафеномен* як «смісловий контекст, вищий смисл культури» [96, 29].

Як основні духовні засади культури розглядалися цінності, сталі структури мови, символічні форми, первісні ідеї [267]. Близькими поняттями є *універсальні культурні паттерни* (Р. Бенедікт, К. Вислер, А. Крьобер), *символи свідомості* (М. Мамардашвілі), *культурні виміри* (Г. Хофстеде), *прецедентні феномени* (Ю. Караулов), *культурні*

синдрому (Г. Трінідас), *скрепи* (Л. Кришаєва), *ментально-культурні цінності* (Е. Шилс, Т. Стефаненко), *ядра та суб'єктивні аспекти культури* (Д. Моцумото), *культурні стандарти* (А. Томас), *культурні константи* (Ф. Клакхон, Ф. Стродбек), *патерни*, *культурні дилеми* (Ф. Тромпенаарс) тощо [348]. Викликають інтерес графічні зображення національного *Космо-Психо-Логосу* у Г. Гачева [98]. В сучасній українській гуманістиці *граничними засадами культури* оперує О. Кирилюк [195; 223]. *Мета-антропологічний підхід* до художньої культури представлений працями Н. Хамітова [407].

Культурні універсалії мають статус однієї з провідних категорій, хоча й досі не отримали однозначного тлумачення; деякі дослідники піддавали сумніву навіть саме їхнє існування [310]. Крім термінологічних відмінностей, за якими стоять різні уявлення про онтологічну сутність універсалій, слід врахувати їхню різнопорядковість. Базові інваріанти породжують *дочірні категоріальні структури* або *універсалії другого порядку* (С. Шевцов) [422, 122]. Усе це утруднює понятійну інвентаризацію подібних культурних структур, хоча протягом ХХ ст. були досягнуті значні успіхи в описі сутності інваріантів та конкретних форм їхнього прояву.

Найбільш поширеним терміном для позначення універсалій культури є *архетип*. За визначенням Т. Манна, це «первісний зразок, вихідна форма буття, позачасова схема, прадавня формула, в яку вкладається життя, що усвідомлює себе, намагаючись знову набути колись запрограмовані риси» [285, 901]. К. Г. Юнг, популяризатор терміна, вважав його синонімами такі поняття фольклористики та етнографії як *мотиви*, *колективні уявлення*, *категорії уяви* [446, 70], що дозволяє включити до поля культурологічної герменевтики теоретичну спадщину І. Франка та М. Грушевського, В. Проппа та О. Фрейденберг, а також багатьох інших дослідників, які займалися стійкими мотивами фольклорних та літературних наративів.

С. Кримський доповнив архетиповий тезаурус категорією *сигнатури* як провідного архетипу даної етнокультури [233; 234; 237]. На думку В. Личковаха, «сигнатура являє собою знаковий комплекс, що символізує смислові константи духовної культури певного етносу, краю, регіону. В сигнатурах унаочнюється, візуалізується ідейно-естетична домінанта «культурної душі»...» [262, 70; 265]. Отже, кожна сигнатура може розглядатися як «астратемний центр» даної культурної парадигми.

До пов'язаних із культурними універсаліями категорій культурологічної герменевтики можна додати поняття *міфос*. Ми беремо це слово

не в Аристотелівському, а в етимологічному сенсі (*оповідь*), і розуміємо під ним *метанаратив* – *головну оповідь даної культури, сюжетний інваріант, який щоразу повторюється як у фольклорних, так і в авторських творах (література, наративні елементи в інших видах мистецтва, ідеологія тощо)*. Міфос – це найзагальніша сюжетно-символічна схема, комплекс кількох щільно пов'язаних міфологем, який визначає етнокультурне ядро протягом століть (якщо не тисячоліть). Міфос є інваріантом щодо конкретних творів, але реалізується тільки в них, і тому знаходиться в культурі в «розчиненому» вигляді, а отже – потребує теоретичної реконструкції.

Через його різнопорядковість можна говорити і про міфос окремого народу, і про міфос цілої цивілізації. Наприклад, О. Шпенглер пише про єдиний міф (правильніше – саме міфос) Заходу: «глибока внутрішня єдність цього світу фаустівських міфів і сказань з цілком однорідною символікою мови його форм була до цього часу випущена з виду. Але Зігфрід, Бальдур, Роланд, Геліанд – суть різні імена того самого образу...» [433, 713].

Менш досліджений міфос Східної Європи за основними параметрами є достатньо близьким західноєвропейському.

Можна висловити гіпотезу, що близькість міфосів є одним із факторів, які визначають ступінь спорідненості різних культур, і як наслідок, – легкості або ж утрудненості їхнього діалогічного взаєморозуміння. Відомо, що схожі міфологеми трапляються по всьому світу (феномен «бродячих сюжетів»). Однак *комбінація* цих міфологем і той смисл, який випливає з цього сполучення, є принципово відмінним у різних культурах. Тому європейці часто знаходять абсурдними міфи американського Нового світу, а японці принципово не розуміють, що таке пошуки Граалю («серцевина» західноєвропейської культури). Тому твори, основані на різних міфосах, при перекладі потребують або сильної переробки, або ж коментованого видання, розрахованого на компетентного шанувальника. В певному сенсі, культурологічна герменевтика постає *способом інтерпретації міфосу*, яка допомагає зрозуміти культурну душу етносу – нації – цивілізації. В цілому ж, культурні універсалії справляють величезний вплив на сучасні культурні процеси [210].

Набір універсалій є відносно константним, але *актуалізація* певної вибірки, а також форми їхнього конкретного вияву, визначають характер пануючої в тому чи тому суспільстві культурної парадигми. Можна послатися на досвід В. Даренського: «...ефективною є схема герменев-

тики культурних універсалій, репрезентованих у творі, що аналізує твір як індивідуальну конфігурацію універсалій, як подію їхнього історичного опредметнення» [137, 15].

Таким чином, неповторна комбінація культурних універсалій та їхнє унікальне художнє тлумачення визначають специфіку культурної парадигми як: 1) етнонаціонального «життєвого світу», 2) «духу» епохи. Ці два аспекти, синхроністичний та діахроністичний, «накладаються», взаємно модифікуючись.

Одним із перших рівнів синхроністичної ідентичності є належність до певної *нації*. Це поняття використовується в двох основних, достатньо відмінних значеннях – як *політична* і як *культурна* єдність [463]. Нас зараз більше цікавить останній варіант як важливий термін культурологічної герменевтики. Слід звернути увагу, що, незважаючи на всі історичні зміни, «ядро» національної культури залишається тривким. За словами М. Бердяєва, «таємниця національності чатує за... всіма перемінами долі, за всіма рухами, які руйнують минуле і створюють небувале» [45, 87].

Одним із провідних концептів герменевтики є *діалог* – загальнокультурний феномен, який у наш час може розглядатися як загальна парадигма гуманітарного знання. Величезне значення має бахтинська традиція розуміння діалогу, суттєвою характеристикою якої є її власна поліфонічність, у т. ч. усвідомлене використання різних термінів для позначення того самого явища заради створення ефекту різних «ракурсів». Аналогічним чином, М. Каган використовує музичну образність, уподібнюючи діалог музичному ансамблю [183].

Зараз висловлюється думка про необхідність переосмислення поняття діалогу, оскільки стає явною «криза його (діалогу) наївного модерного тлумачення як апофеозу злагоди (універсалізм тотального) та не менш наївної постмодерної реконструкції у бік малого наративу та пасивної лояльності, притаманних полілогічному проекту «Вавилонської вежі» (партикуляризм плурального)» [53, 21 – 22]. Одним із виходів постулюється акцентування «сфери Між» (інтермонду), причому в основі цієї «буферної зони між самостями» знаходяться універсалії культури, однією з яких В. Даренський називає «діалогему» [138, 181].

У герменевтиці діалогічність мислення постає як рух розуміння, обумовлений зміною горизонтів інтерпретатора. Масштаб такої зміни збільшується. Якщо класична герменевтика Ф. Шлейєрмахера та В. Дільтея могла собі дозволити сконцентруватися на проблемах розуміння тексту, належного до тієї само культури, з якою ідентифікувався реципієнт, то в наш час такий варіант є лише окремим випадком в

усьому розмаїтті інтерпретацій. Європа вже не є монополістом на «вироблення» культурної продукції, а отже, слід брати до уваги та інтерпретувати доробок принципово інших цивілізацій, у т. ч. тих, які вже не існують, але історія яких є частиною загальнолюдської спадщини. Водночас, постає питання успішного «донесення» власних надбань до реципієнтів, які належать до інших культур.

У комунікативних стосунках між людьми до «об'єктивних» труднощів розуміння додаються суб'єктивні: розуміння є зусиллям, часто пов'язаним із необхідністю вникати у сутність і приймати те, що є чужим та нерідко неприємним. У цьому й полягає принцип толерантності як визнання права на існування того, що викликає у реципієнта внутрішній спротив, а часто і саме *не прагне* бути зрозумілим. Однак, для правильного розуміння чи то людини, чи художнього артефакту, слід знати їхній культурний контекст, яким би чужим він не виявлявся. Наприклад, можна засуджувати тоталітаризм Платонівської ідеальної держави, але щоб правильно оцінити його сутність та етіологію, слід порівняти цю систему з іншими політологічними вченнями та політичними реаліями Греції того часу.

Утім, прийняття Чужого не може бути повним, інакше буде втрачено Своє, відбудеться розмивання культури, цінностей, самої особистості.

Таким чином від традиційного діалогу автора – тексту – реципієнта ми неминуче переходимо до діалогу цивілізацій [51; 145; 309; 330]. Для цього необхідно долучати досвід *морфології культури*. Центральними поняттями тут є *прафеномен* (Й. В. Гете, О. Шпенглер), *душа культури* (Г. Зіммель), *фундаментальні форми культур* та *суперстиль* (культур-антропологія), *інтраісторична реальність народу* (М. де Унамуно), *духовний образ* (Е. Гуссерль), *Космо-Психо-Логос* (Г. Гачев). При відмінності смислових відтінків конкретних термінів, усі вони мають безпосереднє відношення до визначення концентрованої сутності *контексту* творення та сприйняття художнього артефакту, яким є життєвий світ автора та /або реципієнта.

Намагання знайти спільні риси цих світів, які дозволять «злиття горизонтів», і є однією з головних цілей культурологічної герменевтики. Для цього необхідно звернення до понять *культура* та *цивілізація* у їхньому співвідношенні, а також осягнення сутності *універсальній культури* (архетип, мотив, сигнатура, міфос), неповторна комбінація та неповторна художня інтерпретація яких визначає відмінність *культурних парадигм*, властивих тій чи тій етнокультурі чи епосі. Адже будь-який автор є більш чи менш характерним представником певної

культурної парадигми, яка має два виміри: синхроністичний (етнокультурна, цивілізаційна ідентичність) та діахронічний (належність до певної епохи). Успішність діалогу автора та реципієнта великою мірою залежить від ступеня близькості їхніх культур, як і від загальної настанови на комунікацію з Іншим.

Де-факто, *міжкультурний діалог* відбувався впродовж усього існування людства, відмінності полягали тільки в ступені активності та у формах, які він набував. Однак, осмислення цього феномена стало одним із першочергових завдань культурології відносно недавно. Практично загальновизнаним є положення про те, що будь-яка культура може розвиватися лише в діалозі. Проте, такий діалог не слід уявляти тільки як ідилічне взаємозбагачення, адже він часто набуває форми агону, або й безпосереднього конфлікту як культур, так і їхніх носіїв.

Згідно з О. Ковальчук, діалог культур може бути: синхронним або діахронним, внутрішнокультурним або міжкультурним [203, 8]. Ю. Лотман розробив схему повного циклу синхронного міжкультурного діалогу, яка включає: початок (домінування культури-донора над реципієнтом), середину (створення реципієнтами власних текстів за чужим зразком; назрівання бунту периферії) та кінець (розвиток культурних надбань реципієнта) [272, 229 – 231]. Характерним елементом такого діалогу-агону є взаємне конструювання образу Чужого, в т. ч. за рахунок проєкції на нього юнганського архетипу Тіні. Ці механізми достатньо добре досліджені в межах такого напрямку як імагологія.

Незважаючи на велику кількість праць, у герменевтиці міжкультурного діалогу все ще помітна значна неузгодженість, у т. ч. на суто термінологічному рівні. Наприклад, «аккультурація» може розумітися і як засвоєння нової культури без збитків для старої, і як насильницька культурна колонізація. У цілому ж переважає пошук зваженого шляху між крайнощами гомогенності та партикуляризму, між згубною культурною ізоляцією та не менш згубною втратою власної культурної ідентичності.

Наблизитися до розуміння Іншого надзвичайно важко. Як пише Л. Баткін, чим послідовніше дослідник «... бажає примусити далеку епоху розмовляти з нами її власною мовою, тим більше така мова вимагає перекладу і тим більш примусовою виявляється роль сучасного понятійного словника» [36, 308]. Повністю відмовитися від власної мови та власної «мірки» неможливо. Але, щонайменше, слід усвідомлювати *наявність* іншої мови та відмінних орієнтирів.

Українська культура з різних історичних причин частіше виступала як реципієнт. Однак, і в ній завжди виявлявся творчий підхід до імпорто-

ваних канонів. Саме «Енеїда» І. Котляревського (а не інші травестовані переробки Вергілія) є рідкісним випадком використання чужої форми для передачі власного етнокультурного змісту. На очах читача бурлеск переростає в новий епос, який і сам стає парадигмою для подальших творів.

На відміну від представників західноєвропейських націй, яким не треба було стверджувати власну самобутню ідентичність, українцям прилучення до шедеврів світового мистецтва допомагало подолати «комплекс меншовартості». Відвертим свідченням цієї мети є вірш П. Куліша «До Шекспіра»:

Світило творчості, Гомере новосвіту!
Прийми нас під свою опеку знамениту:
Дай у твоїм храму нам варварства позбутись,
На кращі почуття і задуми здобутись... [240, 384 – 385].

Тут ми бачимо *художню інтерпретацію* самого факту культурних відмінностей та діалогу культур; як інший зразок такого осмислення можна розглядати *транскультурний роман* (див. підрозділ 2.3).

Таке «присвоєння» (термін І. Лимборського) [266, 251] класики, вчитування в іншокультурні твори актуальних сенсів можна оцінювати по-різному. І все ж вибіркоче тлумачення текстів не є злом, поки воно не вступає в конфлікт з основними смислами оригіналу.

Діалог традицій може набирати форму не лише синхроністичного, але й *діахронічного* спілкування, коли процедурі інтерпретації підлягає історичний етос.

Наприкінці ХХ ст. герменевтика стала все активніше застосовуватися і в історичному пізнанні, яке теж почало розумітися як «діалог з Іншим» [347; 451]. Класичними зразками реконструкції культурних парадигм різних епох є роботи представників Школи Анналів, а також М. Блока, А. Гуревича, Ж. Дюбі, Ж. Ле Гоффа К. С. Льюїса [57; 128; 157; 246; 468] та ін.

Кількість «епохальних парадигм» може визначатися по-різному, але в історіографії чітко помітна тенденція до тричленної періодизації (що само по собі може бути несвідомим проявом архетипових уявлень). У Дж. Віко це віки богів, героїв та людей; у Дж. Дж. Фрезера – панування магії, релігії, науки, у М. Данилевського та В. Соловйова – синкретична, часткова, цілісна культури, у П. Сорокіна – ідеаціональний та ідеалістичний культурні типи та проміжний між ними, у С. Аверінцева – космоцентричний, ієрархічний та антропоцентричний принципи. І навіть

у М. Фуко ми бачимо троїстий поділ історичного пізнання на епістемі Відродження, класичного раціоналізму та сучасності, хоча він періодизує вже не всю історію, а лише новоєвропейську [402].

Для *сучасного стану культури* характерне полілогічне співіснування різних парадигм, що обумовлено й етнокультурними відмінностями, і різними аксіологічними настановами всередині кожної цивілізації.

Однак, коли йдеться про загальний стан людства, майже всі мислителі констатують як визначальну характеристику *злам традиції* (хоча, як уже було сказано, такий злам не є абсолютним). Його називають по-різному – втрата ґрунту, бездомність, епістемологічний розлам, великий розрив тощо [84; 100; 104; 131; 250; 405].

Іншим аспектом новітньої культури є *десакралізація* як втрата цілісної, ціннісно визначеної картини світу. З цим процесом безпосередньо пов'язаний феномен *трансгресії*. Як порушення заборон, прорив кордонів, трансгресія може бути знаряддям подальшої десакралізації. В профанізованій культурі трансгресія, навпаки, може бути засобом духовного прориву до сакральних смислів.

Із такою втратою чіткої аксіологічної системи пов'язано й розмивання всіх меж, у т. ч. тих, що відділяють реальне та фіктивне. А значить, особливої гостроти набуває проблема симуляцій та *симулякрів* [64].

Наступною визначальною рисою розуміння сучасного культурного стану є *децентрація*. Її проявами є і реальне піднесення неєвропейських культур, і теоретичне акцентування розламів, порожнеч, провалин. Історія людства все частіше сприймається як невизначена та ірраціональна, як історія помилок та втрачених альтернатив.

Визнання поліцентризму розвитку людства та важливості різних культурних форм є значним досягненням ХХ ст. Однак, його зворотним боком є розповсюдження настрою, який Г. Блум, слідом за Ф. Ніцше, визначив як *ресентимент* [58] – самовизначення через заперечення. З одного боку, ресентимент можна розглядати в контексті пошуків повернення до традиції, разом із *трансмисією* – прагненням реактуалізації історичної спадщини, та *ревайвалізмом* – відновленням не лише позитивних моментів культурної спадщини, але й морально амбівалентних, або й відверто віджилих.

Із другого боку, ресентимент як переосмислення/ре-інтерпретація, є співзвучним із самими основами Постмодерну. Адже ситуація *пост-* – це «не змістовна позиція, а лише опозиція до модерних дискурсів» [336, 199]. Давно відмічено, що постмодерн вичерпав себе, хоча ніяк не зійде зі сцени, що й викликає виникнення все нових термінів, які відштовхуються вже від нього: *пост-постмодерн*, *after-постмодерн* тощо. Не дивно, що в

такий ситуації поняття інтерпретації виходить на перший план, набуваючи форми переінтерпретації, або навіть пере-переінтерпретації. Створити щось принципово нове стає все важче, отже, новизну шукають у нетрадиційній подачі вже відомого.

Реакцією на стан загальної невизначеності та екзистенційної розгубленості є тенденція до пошуку коренів, які повинні дати відчуття онтологічної «вкоріненості» тим, хто не бажає вільного дрейфу культури в ситуації *пост-*. При цьому дослідники відмічають повернення до деяких принципів не попередньої, а більш «глибокої» епохи: пост-індустріальне суспільство тяжіє не до індустріального, а до аграрного, Третя хвиля – до Першої [382]. У такому випадку пост-модернізм у культурі та пізнавальний анархізм у науці можуть, за В. Загороднюком, розглядатися як своєрідні «ліки», за допомогою яких може відбутися очищення від застарілого та вихід на більш високий рівень відтворення класичної парадигми. Якщо приєднатися до оптимістичних поглядів, то можна сподіватися на прорив до *метаісторії*, як домінування в культурі вічного, не підвладного плинності. Щоправда, конкретні механізми цього зсуву залишаються дискусійними.

Одне з найгостріших питань стосується співвідношення в потенційно можливому новому світовому ладі унікального (партикулярного, релятивістського) та загального (гомогенного, фундаменталістського), оскільки і мультикультуралізм, і уніфікація встигли себе дискредитувати [13; 110; 189; 281; 382]. Як вихід із порочної біполярної структури пропонується перехід до транскультури чи інтеркультурності, або ж до універсалізму [264; 369]. Під усіма цими термінами розуміється той самий бажаний стан збереження власної ідентичності при одночасній інтеграції в культурну спільноту більш високого рівня.

Отже, сучасний стан світу можна визначити як поліпарадигмальний. При цьому домінуючу культурну парадигму слід вважати перехідною (стан *пост-*). Серед дослідників нема єдності щодо того, яким саме стане наступний етап. Однак, якщо людство прагне подолати численні глобальні проблеми, які загрожують не тільки прогресу, але й самому його виживанню, – воно повинно вже не тільки в теорії, але й на практиці вести адекватний міжкультурний діалог, неможливий без правильної інтерпретації своєї та чужої культури.

На думку Г.-Г. Гадамера, центральним мотивом герменевтики є подолання чужості. Саме це робить її актуальною в часи великих потрясінь, коли виникає необхідність відновлення порушених культурних зв'язків. Тому в сучасній спробі пере-створити мозаїчний образ світу на

нових засадах, не можна недооцінити роль герменевтики, зокрема – культурологічної герменевтики, безпосередньо спрямованої на знаходження взаєморозуміння між культурами та цивілізаціями через діалог контекстів, одним із проявів якого є художня інтерпретація інокультурних творів.

1.2. Культурологічна герменевтика: інтерпретативна інтеграція смислових рівнів тексту

Входження в найзагальніший культурно-парадигмальний контекст є першим кроком до розуміння мистецького артефакту. Наступним етапом є осягнення неповторної сутності конкретного твору та герменевтичне наближення до його творця.

Як писав ще Й. В. Гете, а згодом цю думку розвинули такі представники рецептивної естетики, як Г. Грімм, В. Ізер, Г. Р. Яусс, – твір мистецтва отримує справжнє (на відміну від потенційного) буття тільки в *процесі його сприйняття*. Мистецький твір є інтенціональним: він формується реципієнтом, передбачає його зацікавленість та перспективну співтворчість.

Це дає привід говорити про власне «життя художнього твору» [97] та окремі «біографії» не лише автора та реципієнта, але й тексту.

Перманентна інтерпретація та реінтерпретація тексту є одними з провідних факторів трансляції традиції. Сам факт тяглості такого культурного буття може додавати твору значимості. Зокрема, в далекосхідних культурах естетична вартість предметів зростає від того, що колись їх споглядали давні цінителі; таким чином відбувається своєрідний непрямий *трансісторичний діалог* через об'єкти культури. Це близько до «інтимізації» Б. Шифріна, яка виникає в ситуації, «... коли я бачу річ, і через неї долучаюся до того іншого, хто з цією річчю спілкувався і кого вже у фізичному сенсі не існує» [429, 90].

Усе сказане дозволяє говорити про рецепцію художнього твору як безперервний *діалог* автора – твору – реципієнтів, у т. ч. і в контексті діалогу культур, культурних текстів і контекстів.

Із принципом діалогічності безпосередньо пов'язаний і *принцип інтерсуб'єктивності* як «сукупності структур, які забезпечують людську комунікацію, інтеграцію та будь-які форми інтеракції» [8, 112 – 113]. Принципи інтерсуб'єктивності розуміються по-різному: у послідовників М. Бубера йдеться про співвідношення «Я – Ти», у постмодерністів – «Я – Інший». П. Лаін Ентральго пише про невиправдане ствердження сучасною філософією *самотності* як вихідного стану, і пропонує

поставити в центр уваги поняття «Ми» замість «Я» [173, 114], що повністю змінює уявлення про структуру комунікації.

Тут ми виходимо на безмежну тему «глибинного спілкування» чи *онто-комунікації* (Г. Батищев). Головним критерієм наявності такого спілкування є «трансформація хоча б однієї особистості в бік збагачення внутрішнього світу...» [136, 10]. Спілкування розглядається як подолання обмежень і реалізація свободи (В. Малахов) [278, 25] або знаходження смислу в *без-смысленний час* (Б. Хюбнер) [410].

Художня комунікація набуває різних форм. Але найчастіше в цьому контексті йдеться про діалог автора, твору та *реципієнта*.

На думку М. Адлера, в цьому випадку, так само як і при «живому» спілкуванні, можна говорити про *етикет інтелектуальної бесіди* як запоруку конструктивного діалогу. Процес інтерпретації, на думку цього мислителя, має метою досягнення гармонії між письменником і читачем.

Добре відомо, що рецепційні переживання не збігаються з переживаннями автора. Про це писали Аристотель, Г. Е. Лессінг, Ф. Шиллер, О. Потебня. Представники феноменологічної школи, Г.-Г. Гадамер, У. Еко, Р. Інгарден поставили питання про трансцендентність твору по відношенню до його конкретних інтерпретацій.

Вивчати реципієнта, його реакцію та вподобання достатньо важко. Представники естетопсихологічного підходу (Е. Еннекен, І. Тен) розробили низку статистичних методик: вивчення тиражів, авторських гонорарів, вимог читачів у бібліотеках, відгуків критиків тощо. В. Мейєрхольд вибудував практичну шкалу сприймання вистави глядачами за реакцією (тиша, шум, оплески, свист, кидання речей тощо).

Ідею співтворчості реципієнта (передусім – читача) ми знаходимо у таких дослідників, як: В. Асмус, Л. Виготський, С. Раппопорт, Б. Мейлах, Н. Яранцева; в Україні: Б.-І. Антонич, О. Білецький, Т. Гундорова, О. Забужко, С. Павличко, М. Хвильовий, Д. Чижевський. Слід згадати спеціалізовані дослідження на цю тему Л. Чабак [413; 414]. Про рецепцію інших видів мистецтва писали Л. Кадцін (музика), Г. Перепелкіна, (кінематограф) [322], С. Даниель (образотворче мистецтво) [135].

Крім того, креативна сила спів-творчості реципієнта і сама ставала об'єктом художньої інтерпретації, зокрема, в німецькому фентезі («Нескінченна історія» М. Енде, «Чорнильне серце» К. Функе).

Визнано, що для сприймання тексту необхідні дві умови: розуміння мови та наявність «фонових» знань. Навіть при дотриманні цих умов, кінцевий результат ніколи не буде тотожним вихідному. Р. Інгарден пише в цьому контексті про *конкретизацію* образу. Для М. Бахтіна,

М. Гайдеггера, Г. Ріккерт, твір є *спів-буттям*. Але можна визначити його і як *спів-діяння* [70, 89], адже в культурі ХХ – початку ХХІ ст. мистецтво все активніше залучає реципієнта до дії.

Багато залежить не тільки від рівня підготовки реципієнта, але й від його рецепційної настанови, яка включає готовність сприймати нове. Гете писав, що «кожен чує лише те, що розуміє» [108, 367]. Але це розуміння повинно щоразу розширюватися, перетворюючи герменевтичне коло на «спіраль».

Кожен автор так чи так уявляє собі *ідеального реципієнта*, на якого розрахований твір. У деякі періоди між автором та публікою виникали цілком особливі взаємини співтворчості. Як показує Дж. Шапіро, В. Шекспір свідомо йшов на ризик, суттєво відступаючи від прийнятих у його час театральних канонів, тому що *вірив* своїм глядачам – можливо, найкращій публіці всіх часів та народів, готовій підтримати його сміливі експерименти [472, 19]. В інших випадках ідеться про «вигадкування» потрібного читача, якого насправді не існує – саме в цьому звинувачував Л. Андрєєва та І. Буніна Олексій Толстой. Втім, видатний художній твір може впливати на формування та самоусвідомлення певної суспільної групи, а отже – створення свого ідеального реципієнта.

Зазвичай із плином часу реальний реципієнт усе більше віддаляється від ідеального через втрату спільного з автором культурно-парадигмального контексту. Інколи зміна контексту відбувається буквально на очах. Наприклад, К. Станіславський писав, що при виконанні п'єс Грибоедова, Островського, Чехова після Жовтневої революції, публіка не завжди сміялася над тим, що викликало сміх раніше. При особливо різкій зміні контексту твір або перестає бути зрозумілим, або, при наявності достатніх художніх якостей – змінює свій характер; зокрема, можливим стає «некомедійне сприйняття комедійного твору» [64, 52]. Іншою відомою тенденцією є перехід багатьох класичних текстів у ранг дитячої літератури.

Сучасному теоретику буває важко зробити історичну реконструкцію первісного сприйняття певного твору. Тим більше, що і реципієнт-сучасник є живою людиною з усіма культурно-історичними та індивідуальними особливостями, а не тим ідеальним читачем, про якого мріє автор. Крім того, на сприйняття того самого твору тією самою людиною значно впливає психологічний стан.

І все ж, емпіричний реципієнт може прагнути виправдати сподівання автора. На думку О. Толстого, таким «ідеальним глядачем»

має бути театральний режисер [379, 17], який допомагає публіці піднятися до рівня генія, який написав п'єсу. Культур-герменевтичним наближенням до твору є робота перекладача та ілюстратора, які інколи постійно повертаються до того самого тексту, поки не створять «канонічний» варіант. Усі автори художніх інтерпретацій мають наблизитися до максимального осягнення «сміслового центру» твору, і через своє тлумачення допомогти реципієнтам зрозуміти його значення. Однак, деякі форми художньої інтерпретації є зорієнтованими на максимальне виявлення позиції автора першотвору, а метою інших є створення нових варіацій на задану тему.

Й. В. Гете писав про три типи художнього сприйняття: 1) насолода без судження, 2) судження без насолоди, 3) єдино адекватне поєднання насолоди та судження. Певною мірою суголосною є класифікація читачів М. Гумільова – його *наївний* читач і *сноб* відповідають гетевським першому та другому варіантам. На відміну від них, Р. Екман виділяє лише два типи: 1) глядач та 2) співучасник. Перший ставиться до твору об'єктивно, другий – занурюється в нього, забуваючи про емпіричну реальність. При цьому, на думку Р. Екмана, глядачем-співучасником може бути і дуже освічена та підготовлена людина [314, 73], що зближує його позицію з гетевською.

У різних видах мистецтва були розроблені спеціальні *технології*, покликані допомогти реципієнту наблизитися до «ідеалу» і максимально повно осягнути зміст твору.

Чи не найбільше написано про методики *читання*.

Володимир Мономах розділяв читання на первинне та повторне, М. Смотрицький та І. Вишенський – на поверхове та вдумливе, І. Франко – на планіметричне та стереометричне. В усіх випадках ідеться про необхідність повернення до тексту для осягнення його підтекстів.

Науку про культуру читання розвивали Л. Толстой, М. Куфаєв, С. Поварнін, Н. Рубакін, Н. Сікорський. В Україні цій темі присвячена монографія М. Зубрицької [172], в якій постулюється *подолання відмінності інтенцій* автора, тексту та читача, а отже, застосовується суто культур-герменевтичний підхід, пов'язаний зі злиттям контекстів.

М. Адлер, який визнав читання не менш складною діяльністю, ніж написання (що взагалі-то є спірним, якщо не мати на увазі графоманію), виділив три способи читання: 1) структурний чи аналітичний, де читач рухається від цілого до окремого; 2) інтерпретаційний чи синтетичний, де рух іде від окремого до цілого; 3) критичний, де читач оцінює автора та вирішує, чи згоден з його точкою зору [4]. Крім того, читання може

бути обмеженим та розширеним, тобто, з використанням усього можливого контексту, що приблизно збігається зі «стереометрією» І. Франка.

Діалог реципієнта з автором як форма культурної комунікації відкриває широке поле для суджень щодо ступеня «присутності» автора в творі. При цьому традиційний підхід до образу автора як системоутворюючого елемента підпав під сумнів постмодерністів, які задекларували «смерть автора».

Провідний представник класичної герменевтики Ф. Шлейєрмахер порушив питання про необхідність «... розуміти автора краще, ніж він сам міг би дати відповідь про себе самого» [432]. Відтоді триває дискусія щодо можливості та бажаності такого розуміння. В певному сенсі показовим є результат, отриманий Дж. Б. Харрісоном. Він поставив двом експертам-текстологам, які незалежно один від одного створювали психологічний портрет Шекспіра, виходячи з образності його творів, те саме запитання: «Чи плавав Шекспір по морю?». Відповіді були: «безсумнівно» і «безумовно – ні» [462, 64]. Отже, будь-яка герменевтична реконструкція має гіпотетичний характер.

Навіть у випадках, коли ми можемо запитати самого автора-сучасника про *смісл твору*, його відповідь не завжди є вирішальною. Відомо, що інколи автор постфактум погоджувався зі знайденим критиками сенсом. Наприклад, Джек Лондон погодився вважати «Поклик предків» алегорією, хоча спочатку однозначно стверджував, що це лише реалістична оповідь про собаку. Е. Хемінгвей взагалі ухилився від відповіді про сенс «Старого і моря», сказавши, що намагався зобразити справжніх старого, хлопця, море та акул, які можуть бути витлумачені по-різному.

Якщо ми дійсно знаємо авторську інтерпретацію, перед нами постає нове запитання: чи є вона єдино правильною? Починаючи з ХІХ ст., критика відмітила чимало розбіжностей між відомою з позатекстових джерел позицією автора і тими висновками, яких можна дійти з його творів. Традиційним поясненням було те, що по-справжньому великий митець не може не помічати факти, які не вписуються в його систему переконань, і не може руйнувати цілісність художнього світу, підганяючи його під заздалегідь визначені ідеї. В некласичній критиці постулюється існування свідомої та підсвідомої частин тексту (фенотекст та генотекст за Ю. Крістевою).

У будь-якому разі, *інтенція тексту* виявляється нетотожною *інтенції автора*. Ці питання безпосередньо пов'язані з етичними

проблемами, зокрема – відповідальності митця за подальшу долю його ідей. Чи відповідає Ф. Ніцше за нацизм? А Платон за тоталітарні практики Нового часу? Ф. Тютчев задалегідь відповів на це запитання рядками: «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...».

О. Потебня висловив дуже близьку до Ф. Шлейєрмахера думку: «Слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета осягнути ідею його твору», але розвинув її далі: «Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, в невичерпному можливому його змісті» [333, 41]. Згодом до подібної позиції схилилися М. Бахтін, Г.-Г. Гадамер та інші культурологи та філософи. Отже, якщо *розуміти автора краще*, ніж він розумів себе, означає не стільки *прискіпливо досліджувати його особистісну психологію, включно з позасвідомим*, скільки *осягнути можливі сенси його твору, про які він і не здогадувався*, то ми можемо погодитися з основним завданням класичної герменевтики.

Коли Льюїса Керролла питали, що він мав на увазі в «Полюванні на Снарка» (Матеріальний успіх? Суспільну кар'єру? Бізнес у цілому? «Справу Тічборна»? Північний полюс? Гегелівський Абсолют?), він відповідав: «Не знаю. Але слова мають більше смислів, ніж ми збираємося висловити, коли використовуємо їх: так що ціла книга має значити набагато більше, ніж автор мав на увазі. Так що, які б добрі значення не були в книзі, я радий прийняти їх як значення книги» [143, 18]. Мабуть, ці «добрі значення» і є відповіддю на запитання.

Така якість *породження сенсів*, якою володіє текст, надихає деяких дослідників визначати його як його «генератор інтерпретацій» (У. Еко). Інші дослідники, які відмічали цю властивість, називали текст необмежено інформативним і здатним до самоорганізації [81, 300]. Деякі з них прямо порівнювали мистецький твір із живою істотою, – що веде нас до теми культурної онтології художнього артефакту.

Питання рецепції як співтворчості передбачає звернення до проблематики *нон-фініто* в культурному тексті.

Вважається, що ситуація доповнення недомовленого виникла в мистецтві Сходу у зв'язку з принципами як даосизму, так і чань- (дзен-) буддизму. В живописі зв'язок між картиною та глядачем виникає лише *в порожнечі, в проміжку*. Те саме стосується словесних мистецтв, де «зв'язок рядків та образів виникає не на граматичному і навіть не на логічному рівні – він асоціативний, підсвідомий» [257, 9].

Серед ознак нон-фінітності називають: незакінченість твору, динамізм, ескізність, порушення природних форм, безсюжетність, «потік

свідомості», руйнування традиційного «характеру», орієнтацію на передачу миттєвого. Все це характерно і для далекосхідного мистецтва, і для модернізму.

Однак, принцип нон-фініто виявлявся і в класичній західній художній культурі, зокрема, в творах Леонардо, Мікеланджело, Родена. В літературі як принципово незавершену можна розглядати саму форму роману, чиї герої, на думку А. Бичко, «... можуть рухатися, розвиватися необмежено» [374, 318 – 319]. Така відкритість уможливорює продовження як дописування, привласнення авторського світу (*див. підрозділ 4.4*). Зазначимо, що *інтерактивність* твору була малохарактерною для російської та радянської традицій, які тяжіли до однозначності й експліцитності, що було пов'язано з гіпертрофованою соціальною роллю мистецтва.

Іншим чинником породження нових культурних сенсів є *поліфонічність* (М. Бахтін) тексту. Принципово поліфонічною є драма, а також роман із *ненадійним оповідачем*, або акцентованою поетикою точок зору, де герої по-різному інтерпретують події, а реципієнт – їхні характери та мотиви.

У цьому контексті Вяч. Іванов писав про письменників, які розкривають те, що автор вважає за остаточну істину (Софокл, Сервантес, Л. Толстой), і тих, які не знають *однієї правди* (Есхіл, Гете, Шекспір) [175]. У творчості останніх ми бачимо ефект, який Н. Хамітов визначив як *співтворчість* автора та персонажа. Гра автора та героїв постає як живе спілкування, учасником і тлумачем якого стає глядач.

Це легко побачити на прикладі творчості В. Шекспіра. Ми чуємо слова та бачимо дії його героїв, але не можемо сказати, що саме за ними стоїть, так само, як не можемо точно сказати, що стоїть за поведінкою знайомих нам людей. Глядач може погоджуватися чи не погоджуватися з будь-яким поясненням, яке звучить зі сцени, або пропонувати свою версію. Сам автор роз'яснень не дає, а реконструювати його власну точку зору можна лише за допомогою ретельного аналізу всієї творчої спадщини. Тому його твори мають настільки багато різних теоретичних та художніх інтерпретацій. Як макрокосм, в якому ми живемо, може досліджуватися з найрізноманітніших позицій і в найрізноманітніших аспектах – так само може досліджуватися мікрокосм шекспірівських текстів, які постають джерелом відомостей не тільки про вічні властивості людської душі, але й про крій одягу чи породи собак елизаветинської Англії. При цьому більшість досліджень є сумісними та доповнюючими одне одного.

Наступним чинником смислопородження є *багатощаровість* твору. В різних культурних традиціях здавна були відомі тексти, відкриті для інтерпретації на різних рівнях.

Різні значення, які відкриваються в тому самому тексті для присвячених не присвячених, помітні в міфопоетиці різних народів. У пізніших традиціях смислова багатощаровість найповнішим чином реалізується в притчах релігійного характеру. Безумовним є складний символізм рицарських романів. Витонченість методів тлумачення, які практикувалися в той час, дала М. Адлеру підставу дійти висновку, що наприкінці середніх віків люди вмiли розуміти текст краще, ніж найсильніші сучасні читачі.

Добре відомим феноменом є невичерпність тлумачень вічних образів, у яких кожне покоління знаходить свої смисли та проблеми. Нарешті, багаторівневність письма стає нормою для інтелектуальної літератури ХХ ст., яка знімає чітке протиставлення масових та елітарних творів. Аналоги можна знайти і в кінематографі – зокрема, в творчості С. Леоне, який перетворив розважальний жанр вестерну на філософську притчу.

Інтерпретаційне «прирощення» сенсів може досягатися за рахунок *інтертекстуальності* та/або транстекстуальності [164; 333]. З цим терміном Ю. Крістєвої корелюють *ризома*, *повторюваність*, *текст у тексті* тощо. Наприклад, у Ю. Лотмана читаємо: «Культура в цілому може розглядатися як складно влаштований текст, який розпадається на ієрархію «текстів у текстах»...» [275, 121 – 122]. Це близько до наукових інтуїцій і теорій Й. В. Гете, Х. Л. Борхеса, Б. Пастернака та багатьох інших митців-мислителів. Зокрема, Борхес розглядав літературу як один величезний вірш чи оповідання.

Можна виділити два значення інтертекстуальності. В першому сенсі – це настанова читання та аналізу, загальна *презумпція того, що будь-який текст є пов'язаним з усім, що вже було, та тим, що тільки буде написано*. Як пише Ю. Крістєва, «будь-який текст – це мозаїка цитації, будь-який текст є поглинання і трансформація іншого тексту» [236, 85]. Ключовими поняттями тут є інтекст (фрагмент, цитата) та підтекст («підсвідомість» твору).

У другому сенсі – це *стратегія письма, при якій автор свідомо розширює контекст свого твору* за допомогою як «запланованих» відсилок до конкретних джерел, так і утворення самої можливості виникнення нових «посилань» у процесі рецепції. Як підсумовує Є. Більченко, інтертекст може розглядатися в таких аспектах, як: «безпосередне

запозичення, пряме цитування, використання у тексті висловлювань інших авторів..., запозичення образів, символів, мотивів, сюжетів..., натяк на образно-асоціативний лад іншого твору; запозичення ідеї, світоспоглядання, способу мислення; опосередковані впливи і/або мимовільна чи свідомо включеність тексту до світоглядного контексту певної традиції» [55, 173]. Ці форми, які можуть розглядатися як специфічні прояви художньої інтерпретації попередніх артефактів культури, розглядатимуться в *підрозділі 4.4*.

Як зауважив Р. Барт, до царини інтертекстуальності відносяться і різноманітні анонімні формули, які запозичуються без посилань, інколи – несвідомо. Такий стан є нормальним для фольклорної творчості, що спирається на стихійне використання інваріантних мотивів, які не мають не тільки особистого, але й етнокультурного авторства («бродячі сюжети»). Інтерпретація таких культурних універсалій, які, взяті разом, утворюють *генотекст* (Ю. Крістева) або *семіосферу* (Ю. Лотман), описана в *підрозділах 3.1 та 3.2*.

Феномен інтертекстуальності пов'язують також із концептом «смерті автора», який так чи так виявляється в працях Т. Адорно, Р. Барта, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, М. Фуко [5; 31; 140; 403]. Автор тут розглядається не як творець, а як «функціональний принцип» створення тексту.

Однак, кореляція між цими двома поняттями не є безсумнівною. Якщо інтертекстуальність – і як авторський прийом, і як настанова реципієнта – це реальний факт культурного життя, то «смерть автора» є специфічним розумовим конструктом, який може використовуватися в аналізі постмодерністського мистецтва, але має сумнівний евристичний потенціал за його межами. Хоча б тому, що більшість покупців у книгарнях обирає не книгу взагалі, а твір певного письменника, з яким хоче вступити в більш чи менш глибокий культурний діалог.

Наступним поняттям, яке нерідко вживається поруч з інтертекстом, є *гіпертекст*. «На відміну від лінійного тексту як наслідку ієрархічно впорядкованої послідовності, гіпертекст самоконструюється, надає змогу уникати традиційної бінарності смислових опозицій, робить їх децентрованими, рівноправними...» [202, 229]. В цьому визначенні Ю. Ковалів підкреслює позитивний момент, а саме – демократичність гіпертексту, звільненого від диктату автора.

Однак, можлива і протилежна позиція: «здавалося б, читач, індивід є повноправним господарем гіпертексту, але водночас і його рабом, бо він ніколи нездатний ним повністю оволодіти. Отже, він, читач, такий, як усі, що розчиняють себе в ілюзії співавтора, співтворця тексту...

Мимоволі втрачається внутрішній зв'язок із тим світом культури, традицій, мови, який, здавалося б, автор інтертекст репрезентує» [165, 12]. У скепсисі М. Жулинського є рація, оскільки принцип гіпертекстуальності лестить реципієнту, апіорно оголошуючи його співтворцем, рівним митцю-майстру, в той час як у багатьох випадках відбувається цілком традиційне механічне «споживання» твору. Тільки сам цей «компаративний» твір є позбавленим внутрішньої логіки та ідейно-сміслового заряду, які передбачалися класичною парадигмою.

Із точки зору інтерпретації будь-який текст може розглядатися як інтертекст, поки це дійсно веде до *збагачення* його сенсів, до позитивного смислового діалогу з традицією, який ведуть автор і реципієнт. Якщо ж принцип інтертекстуальності переходить ці межі, відбувається руйнування тексту та його смислу (про небезпеку суб'єктивної «надлишкової» інтерпретації попереджували Вяч. Іванов та Б. Гаспаров), що може привести до «культурної шизофренії» як стану по-своєму цікавого, але аж ніяк не бажаного. Саме такий стан «надінтерпретації» був водночас теоретично осмислений та художньо зображений У. Еко в «Маятнику Фуко» та авторському коментарі до нього [159].

Результатом множинності інтерпретацій є потенційне безкінечне *сміслові багатство* твору. На думку П. Рікера, множинність і навіть конфлікт інтерпретацій є не вадюю, а ознакою «текстуальної полісемії» [343]. В актуалізації щоразу інших сенсів тексту полягає його «позачасова актуальність» (Г.-Г. Гадамер) або життя у «великому часі» (М. Бахтін).

Твори деяких авторів особливо придатні для паралельних тлумачень за різними принципами. О. Забужко пише про «мерехтіння смислів» у Шевченка [168, 9, 36]. Г. Блум іде далі, стверджуючи, що Шекспіра «...неможливо вияскравити якоюсь новою доктриною – чи то марксизмом, чи фрейдизмом, чи деманівським лінгвістичним скептицизмом. Навпаки, він сам здатен прояснити сутність будь-якої доктрини, проте не наперед, а наче постфактум: усе, що є вартісним у Фрейда, вже існує у Шекспіра, включно з переконливою критикою самого Фрейда» [58, 31 – 32].

Від часів Х. Ортеги-і-Гассета реципієнта закликають робити вибір між баченням пейзажу за вікном або плям на склі. Не вдаючись у дискусію щодо відносної привабливості цих альтернатив, слід зазначити, що людина цілком здатна бачити *і те, і те* одночасно, – причому бачення пейзажу *крізь* плями на склі може створювати достатньо цікаві спецефекти (зокрема ефект *фігури і тла*).

На противагу вибору за типом *або-або*, постмодернізм визнає множинність інтерпретацій, з яких усі є однаково істинними – а значить, водночас, однаково неістинними. У Р. Барта читаємо: «Інтерпретувати текст зовсім не означає наділяти його якимось конкретним змістом., але, навпаки, зрозуміти його як множинність, що є втіленою» [31, 387]. Цей само автор пише також: «Читача тексту можна уподібнити до мандрівника, який звільнився від будь-якої напруги, яку витворила уява, і внутрішньо нічим не обтяжений, під час прогулянки його сприйняття множинне, багатозначне, враження різноманітні за походженням...» [28, 493].

Таке визнання множинності інтерпретацій релятивізує будь-який смисл, що веде до повної культурної безвідповідальності, яка в умовах глобалізованого світу вже не здається безневинною.

Чи існує можливість поєднати смисловий плуралізм із цілісністю сприйняття? У Я. Мукаржовського таким *об'єднавчим принципом* постає *смислова єдність художнього твору*, у Г. Зельдмайра – почуттєво-художня *середина* шарів та сенсів твору, у Г. Померанца – *дух цілого*, а в структуралізмі – *домінанта*, яка інтегрує всі елементи твору. Характерно, що дослідники майже одностайно констатують, що суттю переламу, який відбувся з виникненням неklasичного мистецтва та неklasичної теоретичної думки, є втрата культурою такого загального *смислового центру*.

Починаючи від Аристотеля, як найменування такого центру використовується термін *пафос*. Для Г. В. Ф. Гегеля пафос є синонімом *єдиного центру* людини. В. Белінський продовжує цю думку: «В пафосі поет є закоханим в ідею., і він створює не розумом, не почуттям, і не якою-небудь однією здатністю своєї душі, але всією повнотою та цілістю свого морального буття...», і тому «першим завданням критика має бути розгадка, в чому полягає пафос творів поета...» [41, 315]. Незважаючи на термінологічну відмінність, можна помітити схожість із традиційним для української філософії уявленням про «серце» як центр особистості (а в нашому випадку – і твору). Японським відповідником є неперекладний, але близький за значенням термін *кокоро* – один із ключових концептів усієї далекосхідної традиції.

У ХХ ст. ідея *пафосу* набула форму пошуків *витоку творіння* у М. Гайдеггера, *шарової реконструкції цілісності твору* в М. Гартмана та Р. Інгардена, *співбуттєвого простору твору* в М. Бахтіна, *топосу твору* в О. Лосєва [251, 213 – 214].

До близьких результатів дійшли й ті діячі, які відштовхувалися не від теорії, а від практики, зокрема, театральної. Якщо бачити, припусти-

мо, в героях Шекспіра тільки прояви вічних міфологічних схем, – то втрачається їхній індивідуальний характер, без якого вони не будуть цікавими глядачеві. Якщо, слідом за Дж. В. Найтом, визнати кожного з них системою символів – то як зіграти систему символів? Якщо ж надмірно «психологізувати» персонажів, то виникає ефект зайвої конкретизації, навіть пониження героїв, які втрачають свій універсальний характер. Виходом є осягнення інтерпретаторами інваріантного центру образу, на який накладаються елементи конкретного тлумачення. Театрознавець Дж. Р. Браун писав про деяку «сутність» героїв Шекспіра, яку мають вгадати постановник і виконавець [458, 63].

Вихід за межі авторського задуму має вести до знаходження нових змістів, до актуалізації прихованого, до інставрації потенційного. Сміслові втрати неминучі – ми можемо ніколи не дізнатися про значеннєві рівні, які були найбільш важливими для самого автора та найбільш актуальними для його сучасників. Але нові сенси повинні компенсувати втрати.

Одним із головних результатів справжнього осягнення реципієнтом твору є *катарсис*. Ця давня категорія досі зберігає загадковість як через відмінність тлумачень, так і через сутнісну прихованість психологічних процесів від зовнішнього дослідження [212].

Найбільш дослідженим є катарсичне переживання, викликане трагедією. Сутність останньої полягає в боротьбі людини з власною смертністю, перемога над якою і є тим смисловим центром, на який могли нашаровуватися інші теми, ідеї та образи (зміни людських поколінь, чергування сезонних та астрономічних циклів тощо). Характерно, що феномен давньогрецької трагедії виникає саме в той час, коли Протагор назвав людину мірилом усіх речей, ознаменувавши заміну міфічного космоцентризму світоглядним антропоцентризмом, який панує і до сьогодні.

Серед розмаїття форм трагедії, особливе транскультурне значення мають дві: антична та новоєвропейська – передусім, шекспірівська. При помітній схожості сюжетів і проблем, сутність катарсису в них принципово відмінна. В «Королі Лірі» просто на очах глядача відбувається народження формули, близької до самої сутності катарсису як очищення страхом і співстражданням, але відмінної від аристотелівської, з підкресленою етичною (а не естетичною) складовою. Тут ідеться не про очищення душі від дизгармонізуючих її афектів та повернення до врівноваженого стану, а про радикальне пере-створення людиною себе та свого буття.

Саме така трансформація є надзавданням мистецького твору, особливо в наш час, коли концепція *мистецтва заради мистецтва* або *мистецтва заради задоволення*, – як в елітарному, так і в масовому варіантах, – ясно показала, що є водночас симптомом і чинником духовної кризи. Адже слід враховувати, що розуміння тексту реципієнтом не є кінцевою ланкою процесу художньої та соціальної комунікації. Реципієнт є особистістю, членом суспільства, і його реакція на твір може визначити його думки, слова, дії, а значить – загальний стан справ навколо нього.

Визнання інтерпретаційної поліваріантності прочитань викликає питання про саму можливість **правильного розуміння** мистецького твору. Г.-Г. Гадамер сподівався, що при «фільтрації справжнього сенсу... передсуди приватного характеру відмирають, а виступають назовні ті, що забезпечують істинне розуміння» [86, 80]. Однак, така фільтрація не є автоматичною, і замість наближення до сенсу, може відбуватися і стихійне віддалення від нього.

Одну з найбільш обґрунтованих теорій встановлення критеріїв правильності інтерпретації розробив Ю. Борев. Він вказує на недостатність обох наявних підходів: класичного, який визначає за твором раз і назавжди даний смисл, та некласичного, який визнає безліч варіантів інтерпретації. Сам він пропонує третій варіант, який передбачає, що в тексті «міститься стійка програма художнього співпереживання, ціннісних орієнтацій і смислу. Ця програма, при широкій варіативності можливостей її засвоєння, є інваріантною і забезпечує рухоме, але не релятивне... прочитання смислу, яке міняється, залежно від типу реципієнта, але залишається в стійких рамках, заданих самим твором. Віяло тлумачень твору має межі розгортання і єдину вісь, яка скріплює його воедино, такою віссю є програма, закладена в художньому тексті» [65, 161]. На думку цього автора, в тексті співіснують смислові шари, належні минулому, теперішньому та майбутньому, які по-різному прочитуються в різні епохи. При цьому «об'єктивними» смислотворчими факторами є історичний контекст (автора та реципієнта), внутрішня структура тексту та його соціальне функціонування, в т. ч. попередні інтерпретації. За межами певної амплітуди коливань (або ж *віяла смислу*) прочитання стають неадекватними тексту.

Нерозуміння твору має об'єктивні та суб'єктивні причини. В першому випадку йдеться про втрату історичного контексту, яку можна частково компенсувати спеціальними історико-культурними дослідженнями. В другому – про неадекватність культурного поля реципієнта,

якій міг би мати достатні знання, але з тих чи інших причин їх не має. Суб'єктивна неадекватність реципієнта почала теоретично осмислюватися ще в другій половині XIX ст., і знайшла свою найбільш ґрунтовну характеристику в працях Х. Ортеги-і-Гассета, а також О. Шпенглера, які безпосередньо пов'язували занепад культури з розвитком цивілізації, тобто, з масовізацією суспільства.

Ця тема є актуальною і для сучасної культури, в т. ч., української, де, як констатує Ліна Костенко, «... відбувається варваризація суспільства, що особливо небезпечно для націй, які не пройшли ще своїх престижних стадій, які в рецепції світу ще не мають духовної аури і раптом одержали доступ до світової культури в її плебейській інтерпретації» [229, 23].

Ю. Лотман сформулював закон протилежності «природної» настанови автора та реципієнта: «...принципи побудови художньої мови, які ближче до структурних принципів природної мови, «зручніше» для слухача, протилежні – для автора» [275, 358]. В межах класичної парадигми реципієнт намагався прилаштуватися до вибраної автором спеціально ускладненої художньої мови. Тепер для багатьох реципієнтів це здається необов'язковим, що прирікає їх або на споживання спрощеної комерційної продукції, або ж на неповне розуміння складніших творів. Втім, одним із результатів художніх експериментів XX ст. стала негласна настанова, що справжнє мистецтво і *не повинно бути зрозумілим*. Тому інтернетні форуми сповнені відгуків на фільми на кшталт «нічого не зрозумів, але дуже сподобалося». При цьому можна вважати, що художній діалог усе ж таки відбувся, тим більше, що за сучасних технічних можливостей будь-який глядач здатен переглядати стрічку стільки разів, скільки буде потрібно для досягнення її сенсу.

Культурологічна герменевтика передбачає, що для повнішого розуміння твору слід повернутися до відомого середньовічним герменевтам *символічного тлумачення* тексту. Словами Р. Інгардена, «екзегеза вже привчила нас до думки, що текст має безліч смислів, що ці смисли нашаровуються один на одного, що смисл духовний переноситься на смисл історичний чи смисл літературний...» [182, 294]. Сказане не означає, що сучасний інтерпретатор повинен обов'язково виділяти *ті самі* смислові рівні, що й середньовічні коментатори Біблії – лише необхідність брати до уваги цю множинність.

Із герменевтичної точки зору, *символ* є носієм первинного, нерозкладного змісту, що не підлягає остаточному визначенню, і може бути досягнутий лише за допомогою інтуїції. Саме такий підхід обстоювали неоплатоніки, романтики, символісти; варіації цього само

розуміння дають С. Аверінцев, Е. Касієр, О. Лосєв, Ю. Лотман, М. Мамардашвілі, М. Свасьян та інші дослідники [1; 2; 192; 272; 274; 284; 354]. Із досліджень останніх років слід згадати статтю Е. Спірової, присвячену герменевтичному тлумаченню символу [361].

Символ принципово відрізняється від знаку, алегорії, метафори наявністю безпосереднього зв'язку між формою та змістом, а також полісемією. За формулюванням П. Рікера, метафора є винахід мовлення, тому вона зношується з часом, а символ тягнеться корінням глибоко в життя, чуття, всесвіт, і не вмирає, а лише видозмінюється [346, 114 – 116]. Кожна епоха, кожне покоління знаходять у символі «своє», впізнають співзвучні смисли. Водночас символ залишається «тим самим» символом – кожна інтерпретація лише розкриває його потенції.

На думку П. Рікера, кожен символ може бути витлумачений принципово різним чином, «залежно від того, чи націлене тлумачення на зведення символізму до його буквальної основи, безсвідомих витоків чи соціальних мотивацій, чи на розширене тлумачення, яке відповідає його найбільшій здатності до багатозначності. В одному випадку герменевтика орієнтована на деміфологізацію символу.., в другому – на знаходження найбільш багатого, високого, духовного смислу» [344, 20]. Відповідно, ми можемо говорити про *герменевтику підозри* (фрейдівський психоаналіз, а також постструктуралізм і постмодернізм), яка шукає в тексті свідомо чи безсвідомо приховані автором негативні сенси, або ж *герменевтику довіри*, яка намагається відкрити його позитивне значення. Остання здається більш перспективною.

Х. Е. Керлот наголошує, що символічне сприйняття світу дозволяє одночасно бачити кілька планів реальності. Наприклад, дивлячись на фасад собору, можна відзначити: 1) красу, 2) технологію, 3) час і стиль будівлі, історичне значення, 4) культурну цінність, 5) символічне значення форми. При цьому жодна з інтерпретацій не повинна затьмарювати інші: розуміння собору як теменоса не позбавляє його архітектурної й утилітарної реальності, а підсилює це значення, ідентифікує із «внутрішньою формою» [245, 7].

Його однодумцем виступає М. Еліаде, на думку якого, символічне значення додає цінності об'єктові або дії, роблячи їх «відкритими», пов'язаними з усіма іншими об'єктами та подіями світу, не позбавляючи явище конкретності. Це дійсно так, інакше довелось б припустити, зокрема, що О. Блок, який вважав Куликовську битву символічною і ще не розгаданою подією, заперечував цю битву як історичний факт. Словами Й. В. Гете, «все, що відбувається – символ» [108, 353].

Символізація та міфологізація об'єктів повсякденного досвіду має місце в житті кожної людини, хоча може не усвідомлюватися. В деяких художніх творах подібне символічне бачення світу стає одним з основних виразних засобів. Наприклад, Г. Мелвілл в «Мобі Діку» перетворює практично кожен предмет на філософський символ.

Безумовно, в різних творах переважає якийсь один смисловий рівень – буквальний, або один із символічних. Однак, жоден художній образ не зводиться тільки до одного значення – інакше він не є художнім.

Найбільший інтерпретаційний потенціал має нерозривне зчеплення буквального та символічного сенсу – той «вищий синтез» алегоричного смислу з наочним гештальтом, про який писав Г. Зедльмайр [169].

Саме таку інтеграцію рівнів можна побачити в творах В. Шекспіра. На жаль, уявлення про символічне тлумачення шекспірівських текстів було дещо викривлено через термінологічну плутанину. Саме символічним назвав свій підхід впливовий представник «нової критики» Дж. В. Найт, на думку якого, «ми повинні шукати в п'єсах не повної правдоподібності дійсності, а дивитися на кожную з них як на поширену метафору... Дійові особи є, зрештою, не людьми, а поетичними символами бачення поета» [466, 15].

Однак, очевидно, що метафора та символ у жодному разі не є синонімами. Безумовно, шекспірівські образи можуть розглядатися як алегорії, проте вони не зводяться до них. Навіть найзапекліші критики визнавали, що практично всі герої Шекспіра є яскравими особистостями з чітко визначеними характеристиками. Проте, з власної волі, чи під тиском обставин, вони, не втрачаючи власної конкретності та неповторності, виходять за межі індивідуально-приватного буття, приймаючи архетипові ролі та функції.

Справа зовсім не в тому, що Шекспір заганяє персонажів у прокрустове ложе алегорій чи метафор. Сутність *архетипового* полягає в тому, що в екзистенційній межовій ситуації конкретна особистість чи подія підіймається до вищого рівня узагальнення. Реальна людина може на деякий час стати втіленням архетипу, що й відбувається з героями Шекспіра. Те, що така архетипова ідентифікація не знищує особистісної конкретності, можна побачити на прикладі творчості Б. Кінана, який в автобіографічному нарисі «Між крайнощів» свідомо та послідовно міфологізує свого товариша та співавтора Дж. Маккарті шляхом «накладання» на образ реальної людини багатоманітних історичних і літературних проєкцій.

Деякі твори конче потребують символічного тлумачення як здатності інтерпретатора дивитися на різні рівні тексту *водночас* без втрати конкретності кожного з них. Інакше ми залишаємося лише з одним смисловим рівнем, причому часто – «найнижчим», як то у фрейдівському психоаналізі. Подібне зведення символу до алегорії Х. Е. Керлот називає *деградацією символу*.

Втім, слід прислухатися до попередження Е. Шимуека щодо перебільшення значення самотійності смислових шарів художнього твору, яким, на його думку, «грішать» структуралісти [428, 118]. Художній твір є нерозривною єдністю, яку ми лише для зручності аналізу розкладаємо на окремі смислові частини. Отже, символічна інтерпретація має акцентувати *інтеграцію* рівнів навколо єдиного смислового центру.

Певною мірою тут можна використати досвід побудови «символічних ланцюжків», а через їхнє перехрещення – «символічної сітки». Образ невидимої сітки з'являється в найрізноманітніших культурних контекстах. Як «містична співпричетність», вона пов'язує всі речі міфопоетичного Космосу; аналогічна онтологічна структура визнавалася також християнськими мислителями. Вона ж забезпечує безмежність символу: почавши з чогось одного, читач (книги, або світу-книги) іде все далі – до трансцендентного. Так само як «сітку» можна уявити механізм асоціативного мислення. Цей самий принцип полягає в основі комп'ютерних енциклопедій нової генерації, які не мають початку та кінця. Те саме можна сказати з приводу інтернету, невидимої мережі, яка пов'язує всіх користувачів, створюючи безкінечну сферу їхнього спілкування. Аналогічна структура формує тканину деяких художніх творів, зміст яких виходить далеко за межі авторського задуму. Вона ж може бути унаочненням принципів інтертекстуальності та гіпертекстуальності.

Таким чином, і тут ми виходимо на *астратемний* принцип смисло-і структуроутворення, який виявляється на всіх рівнях: окремого образу/символу – тексту – контексту.

Відтак, з точки зору культур-герменевтичного підходу, смислова структура тексту має астратемний характер. Центр цієї астратеми є тим «жорстким ядром», яке забезпечує самототожність твору, і яке потребує адекватного розуміння з боку реципієнта, в той час як «ореольні» сенси можуть суттєво відрізнятись, залежно від особистості інтерпретатора та обраного ним підходу.

1.3. Сутність художньої інтерпретації та герменевтичні принципи класифікації її типів

Визначившись з основними методологічними підходами, ми можемо перейти до визначення сутності інтерпретації та таких споріднених понять, як розуміння і тлумачення текстів, та їхнього місця в художній культурі.

Щоб з'ясувати специфіку художньої інтерпретації в контексті культури та культурології, слід зробити огляд тих сенсів, які вкладалися в це поняття у різних напрямках гуманітарних дисциплін. Згодом, користуючись методологічними принципами культурологічної герменевтики, можна прийти до узагальненого визначення поняття, аналізу його статусу в теорії культури та філософії мистецтва.

Етимологічно слово *інтерпретація* походить від лат. *interpretes* – той, хто пояснює, витлумачує. Семантика цього значення залишається провідною до нашого часу.

Пояснення розуміється як відносно «закінчене розкриття причинних зв'язків, закономірностей, структур», тоді як *тлумачення* містить елемент гіпотетичності [162, 68]. У традиційній герменевтиці в *тлумаченні* передбачається панування термінів інтерпретатора, в *розумінні* – термінів автора тексту; хоча Г.-Г. Гадамер вважає таке протиставлення ілюзорним [280]. Слід зазначити, що, незважаючи на численні дослідження, структура розуміння досі не є чітко визначеною, а його межі з інтерпретацією, осмисленням і поясненням залишаються семантично розмитими.

У будь-якому випадку, інтерпретація не є повним синонімом ані розуміння, ані тлумачення. Це особливо стосується художньої інтерпретації, сутність якої передбачає не лише осягнення самим інтерпретатором сенсів якогось культурного явища, але й донесення цих сенсів до реципієнта, що змушує враховувати також поняття *вираження* та *репрезентації*.

Герменевтична проблема **розуміння** посідає важливе місце в різних галузях сучасної гуманітаристики, причому вона має безпосереднє практичне значення для побудови адекватного міжособистісного та міжкультурного діалогу, який вимагає спроби осягнути суб'єктивну істину іншої людини та/або цивілізації. Будь-яке розуміння є складним багаторівневим процесом [76; 393]. М. Бахтін виділяв чотири його моменти: 1) психофізіологічне сприйняття знаку, 2) його впізнавання, 3) розуміння значення знаку в контексті, 4) активно-діалогічне розуміння [40, 364]. Останній рівень розуміння – не лише семантичного, а й ціннісно-смыслового – може бути доступним лише за умови спільності екзистен-

ційного досвіду. На думку мислителя, розуміння відрізняється від монологічного за природою *пояснення* саме своєю діалогічністю як знаходження спільного смислового поля.

На думку Е. Бетті, *розуміння тексту* включає три етапи: рекогнітивний (впізнавання), репродуктивний (відтворення) і нормативний (застосування). Їм відповідають правила (канони): 1) автономії смислу від суб'єктивності інтерпретатора, 2) смислового контексту або цілісності, 3) актуальності розуміння як включення смислу в життєвий контекст інтерпретатора, 4) герменевтичної смислової відповідності як здатності відмовитися від власних упереджень [66, 365]. Усі ці правила є цілком релевантними і для культурологічної герменевтики.

Для розуміння тексту є важливим гайдеггерівське положення про «передрозуміння» та «передсуди», яке було розвинуто Г.-Г. Гадамером. На його думку, інтерпретатор, який прагне осягнути традицію, і сам знаходиться всередині неї. А отже, ані об'єктивність, ані «злиття з автором» недосяжні. Замість намагання перенестися в минуле, – до автора тексту, – слід переорієнтуватися на актуалізацію сенсів, які мають відношення до ситуації, сучасної самому інтерпретатору. «Передрозуміння» обумовлює вихідну гіпотезу інтерпретатора, яка уточнюється у взаємодії з елементами тексту, поки не відбудеться «злиття горизонтів розуміння» (чи «взаємопрояснення контекстів» у М. Бахтіна). Тому інтерпретація є здійсненням водночас розуміння та саморозуміння [87]. Ще одним принциповим положенням герменевтики Г.-Г. Гадамера є зняття Просвітницького протиставлення віри і розуму [88, 331].

Головним принципом тут постає не «реконструкція», а «конструкція» смислу в результаті «бесіди трьох учасників – текст, інтерпретатор і час». Тому інтерпретація завжди є поліваріантною і принципово «безкінечною», а історія інтерпретацій певного тексту стає такою само важливою, як і він сам.

На думку П. Рікера, перехід від розуміння до інтерпретації пов'язаний із наявністю матеріальної основи знаків. Зразком такого матеріального носія смислу є писемність [343]. Метою інтерпретації для Рікера є подолання констатованої Г.-Г. Гадамером відстані між інтерпретатором і минулою епохою. При цьому «істина» та «метод» інтерпретації не повинні протиставлятися один одному, а завданням філософської герменевтики є з'ясування сфер застосування різних «герменевтичних систем».

Коли йдеться про *герменевтичну інтерпретацію художнього твору*, можна виділити два основні підходи до феномена розуміння: 1) осягнення вже закладеного в творі змісту, аж до злиття з його

автором, 2) оцінка, тлумачення, приписування змістів, «розкриття ціннісних аспектів» при дистанціюванні інтерпретатора від об'єкта інтерпретації [63, 64 – 66]. До першого підходу тяжіє класична герменевтика, до другого – філософська.

Культурологічна герменевтика, на нашу думку, намагається синтезувати ці підходи, відкидаючи крайнощі кожного з них. З одного боку, ми не можемо претендувати на розуміння мистецького твору, не маючи уявлення про те, що він означав для митця та його «первинних» реципієнтів; інакше «приписування сенсів» стає безмежним і безвідповідальним. З другого боку, як неодноразово підкреслювалося культурологами та мистецтвознавцями, художній твір має власне життя, яке виявляється в розмаїтті його інтерпретацій. Відмовитися від цього «прирошення сенсів» заради досить-таки сумнівного злиття з автором означає непоправно збіднити розуміння твору. Тому осягнення мистецького артефакту передбачає знання сутності його інваріантного «астратемного центру» та розмаїття тлумачень.

На наш погляд, специфіка культурологічної герменевтики в розумінні художньої інтерпретації полягає, по-перше, в поєднанні досягнень різних методологічних підходів, об'єднаних «загальним центром» – настановою на довіру до тексту та його автора і намаганням знайти духовне значення цього тексту (в чому полягає принципова відмінність від постмодерністських прочитань з їхньою презумпцією недовіри).

По-друге, в застосуванні цих принципів до текстологічного аналізу-синтезу (як *повного циклу* вивчення, без акцентування лише першої частини) не лише тексту, але і його культурного контексту.

Зазначимо, що представники герменевтики та інших напрямів «розуміючої» гуманітаристики не так часто виходили на проблеми *художньої* інтерпретації. Навіть там, де вони наводять приклади із царини мистецтва, здебільшого йдеться про *теоретичну* інтерпретацію художнього твору, в якій розуміння та тлумачення дійсно можуть зливатися в єдиний процес. Отже, одним із наших завдань є з'ясування можливості застосування методологічних принципів, розроблених переважно для теоретичної інтерпретації, до інтерпретації *художньої*.

За основними *видами* інтерпретація поділяється на комунікативну, теоретичну (в т. ч. – наукову) та художню. Художня інтерпретація містить елементи комунікативної та наукової, а отже ми прийматимемо до уваги всі три форми, однак, не забуваючи про їхню специфіку.

Ю. Борєв пише: «музикант інтерпретує твір, який виконує, літературний критик – твір літератури, перекладач – думки, висловлені

мовою оригіналу, мистецтвознавець – картину, математик – формулу» [65, 426]. Але ж, по суті, це абсолютно різні процеси, які ведуть до принципово різних результатів.

У випадку музиканта йдеться про від-творення, яке надає онтологічне буття потенційно присутній музиці, яка поки що існує у вигляді нот на аркуші паперу. Перекладач пере-створює оригінал для тих, хто інакше був би позбавлений контакту з першотвором. На відміну від них, ані літературний критик, ані мистецтвознавець (не кажучи вже про математика) не є митцями у власному сенсі слова, їхні думки не є нерозривно пов'язаними з формою, яку вони приймають. Наукова інтерпретація тяжіє до об'єктивності та однозначності, в той час як інші види мають значний суб'єктивний елемент. Слід врахувати також відмінність настанови культуролога та мистецтвознавця, які тяжіють до відтворення первісної значимості твору, та інтерпретатора-виконавця, який прагне актуалізації позачасового значення [424, 50].

Теоретична та художня інтерпретації не протистоять одна одній: відомо, що літератор може викласти в творі власні міркування, а для філософських романів такі відступи є нормою. Історію постанов театрального спектаклю важко розглядати окремо від теоретичних інтерпретацій того самого твору, які знаходяться в одному смисловому полі та мають спільний горизонт очікування. Але все ж таки, художня та теоретична інтерпретації – це відмінні культурні форми, хоча б тому, що кінцевим результатом однієї постає образ, іншої – теорія.

На думку представників методологічної герменевтики, зокрема, Е. Бетті, інтерпретація є «пізнавальною процедурою, яка має метою розуміння» [50, 380]. За іншим авторитетним визначенням, інтерпретація є «тлумачення текстів, спрямоване на розуміння їхнього смислового змісту» [279, 114].

Однак, філософська герменевтика розуміє співвідношення цих понять принципово інакше: розуміння постає як онтологічний феномен, який є не результатом, а *передумовою* інтерпретації.

Саме такий підхід є релевантним у нашому випадку, оскільки, в *художній* інтерпретації – на відміну від побутової та теоретичної – митець-інтерпретатор має спочатку зрозуміти першотвір, а потім створювати свою версію оригіналу, через його тлумачення. Художня інтерпретація передбачає наявність реципієнта, а отже, розуміння постає невіддільним від його матеріального вираження у вигляді виконання, або створення нового художнього твору.

У зв'язку з цим слід звернути увагу також на принципово протилежні підходи до співвідношення *розуміння* та *тлумачення*.

Класична (методологічна) герменевтика їх «розводить»: за Ф. Шлейєрмахером, тлумачення співвідноситься з розумінням приблизно так, як зовнішнє та внутрішнє мовлення. В онтологічній герменевтиці, зокрема, у Г.-Г. Гадамера, постулюється тотожність цих понять.

У нашому контексті, розуміння та тлумачення не тотожні, а шлейєрмахерівська аналогія може бути прийнята за основу їхнього подальшого розмежування. При розгляді явищ художньої інтерпретації, *розуміння* є суб'єктивним, психологічним явищем, а *тлумачення* – його об'єктивацією, яка має виразну комунікативну мету. В цьому сенсі тлумачення є близьким до *пояснення*, однак, на відміну від останнього, може бути не лише теоретичним, але й художнім. Тому можна говорити про режисерське тлумачення п'єси та її ж критичне пояснення. Крім того, тлумачення можливе і без повного розуміння – в такому випадку воно буде засноване на гіпотезі, або й на ідеологічному замовленні.

Художня інтерпретація передбачає діалектичну єдність *розуміння* та *вираження*. «Вираження завжди основане на боротьбі, принципі незбігу зовнішнього та внутрішнього (інтенція – та здійснення задуму). Завдяки цьому незбігу і можливий процес смислопородження... Смысл, закладений автором, завдяки виразності, здатен постійно оживати в різних інтерпретаціях. Розуміння – джерело самоствердження людини в світі, вираження – зверненість до іншої свідомості...» [268, 24].

Із точки зору Є. Гуренко, умовами художньої інтерпретації є: 1) об'єкт, 2) посередник-інтерпретатор та 3) продукт виконавської діяльності. З цим можна повністю погодитися, додавши, що цим трьома умовам відповідають три фази процесу художньої інтерпретації: 1) сприйняття об'єкта, 2) його осмислення інтерпретатором (розуміння), 3) створення мистецького твору «другого порядку» (тлумачення).

Однак, спірним здається подальше твердження цього само дослідника щодо відсутності художньої інтерпретації у випадках, коли основним джерелом формування образу є життєвий досвід, або ж історичні чи наукові праці [130, 83]. На нашу думку, оскільки тут теж є вся згадана тріада: об'єкт, інтерпретатор та результат, – процес *перстворення позахудожнього на художнє* цілком може розглядатися як один із варіантів досліджуваного феномена, чому і буде присвячений другий розділ нашої роботи. Адже ті самі факти об'єктивної дійсності можна зобразити принципово по-різному, залежно від авторського тлумачення. Простим прикладом може бути співіснування цілком відмінних портретів тієї самої особи. Художня інтерпретація позахудожньої дійсності передбачає відбір, оцінку, осмислення фактів і синтезування їх у цілісний художній образ, за яким стоїть авторська картина світу.

Тому під *художньою інтерпретацією* ми надалі будемо розуміти процес та результат створення версії оригіналу, або ж власного художнього твору на основі творчого переосмислення позахудожніх фактів або ж «первинного» мистецького твору, який може підлягати різним варіантам трансформацій.

Відтак, у нашому дослідженні об'єктом є художня інтерпретація в її різних формах і контекстах, а методом – культурологічна інтерпретація як розкриття сенсу культурних процесів. Специфіка нашого дослідження (як і всіх робіт на подібну тему) полягає в тому, що воно є інтерпретацією інтерпретації.

Для визначення *типу* художньої інтерпретації слід прийняти до уваги кілька параметрів, інакше ми ризикуємо застосовувати неадекватні критерії оцінки твору. Класифікація будь-яких художніх форм є утрудненою, оскільки «чисті зразки» тут практично не трапляються, і часто доводиться працювати з ідеальними конструктами, до яких певною мірою тяжіє конкретний твір. Однак, при всій умовності класифікацій, обійтися без них неможливо.

Основними *об'єктами* художньої інтерпретації можуть бути: 1) первісні чи природні сюжети; 2) «первинні» твори мистецтва – беремо це поняття в лапки, оскільки поняття первинності визначити важко.

Класифікація за *засобом* інтерпретації може бути застосована, коли об'єктом художнього тлумачення є первинний художній твір («першотвір»). У виконавських видах мистецтва інтерпретація набуває форми виконання. Коли вихідним джерелом є літературний (або інший часопросторовий чи просторовий) текст, інтерпретація зближується з поняттям *перекладу*. Р. Якобсон пише про три типи перекладів: 1) інтерлінгвістичний, 2) інтерсеміотичний (трансмутація в інший вид мистецтва), 3) інтралінгвістичний (переказ). У. Еко розширює цю класифікацію, виділяючи такі форми інтерпретації: 1) через транскрипцію, 2) інтрасистемна (інтрасеміотична, інтралінгвістична, виконавство), 3) інтерсистемна (інтерсеміотична, інтерлінгвістична, переробка, парасинонія, адаптація) [438, 283].

На нашу думку, художня інтерпретація не обмежується лише виконавською діяльністю та перекладом (навіть у широкому смислі цього слова). Слід враховувати також інтерпретацію першоджерела в прихованій формі: у вигляді різного роду інтертекстуальної *взаємодії*. Як специфічну форму художньої інтерпретації «первинних» творів мистецтва можна розглядати *художню взаємодію* як форму культурного діалогу. Взаємодія буває різного роду – внутрішньовидова та міжвидова, внутрішньонаціональна та міжнаціональна; різного рівня – між

окремими творами, митцями, напрямками, епохами; різного характеру – сильні та слабкі.

Окремими формами діалогу в мистецтві є *інтрадіалог*, в якому різні точки зору належать лише персонажам художнього світу, та *інтердіалог*, коли точки зору персонажів чи автора висловлюють і позиції представників позатекстової реальності. Тому, крім «внутрішньої» текстової комунікації, можна говорити про спілкування письменників, які вступали в безпосередній контакт, письменників, які писали один про одного, письменників-друзів і письменників-антиподів та ін. [258; 337].

За *типом взаємодії* кінцевого твору з вихідним, художня інтерпретація може набувати форму запозичення, суперечки, концентрації тощо, а *міра використання* першоджерела варіює від запозичення окремих елементів (цитата, епіграф, алюзія тощо) до пере-створення цілого тексту.

Наступним параметром є *порядок* чи *ступінь* інтерпретації, який визначається кількістю ланок, які пройшов певний мотив. Тоді інтерпретація першого порядку – це художня обробка позахудожніх реалій (зовнішнього та внутрішнього досвіду, наукових та філософських теорій, релігійних вірувань тощо). Інтерпретація другого порядку передбачає звернення до «первинного» твору мистецтва при виконанні, перекладі, міжвидових транспозиціях, адаптації, запозиченні мотивів тощо. У свою чергу, текст-першоджерело теж може бути своєрідним перетлумаченням більш давнього твору. Цей ланцюжок може продовжуватися невизначено довго, але не до безкінечності. Кожну його ланку ми можемо умовно визначити як інтерпретацію чи ре-інтерпретацію першого, другого і так далі порядку. Робота культуролога, історика культури та мистецтвознавця великою мірою полягає саме у визначенні цього порядку для конкретного тексту через відкриття нових джерел, зв'язків, сенсів у відомих текстах, у розкритті глобального полілогу, який протягом століть ведуть між собою автори, їхні твори та реципієнти. Поняття різних порядків інтерпретації допоможе адекватніше оцінити цю масштабну синхронічно-діахронічну сітку культурних «інтертекстів».

Таким чином, літературний твір, написаний під впливом фактів життя автора, є інтерпретацією позахудожньої дійсності – *художньою інтерпретацією першого порядку* за нашою класифікацією. Картина, написана на тему цього тексту, є *художньою інтерпретацією другого порядку*. Фільм, знятий під впливом естетики картини (можливо, без посилок на літературне першоджерело), – *художньою інтерпретацією третього порядку*. Критична стаття про фільм – *теоретичною*

інтерпретацією першого порядку (або четвертого порядку за наскрізною нумерацією). Полемічний відгук на критичну статтю – *теоретичною інтерпретацією другого порядку* (і п'ятою в цілому).

Таких ланок, як було сказано, може бути невизначена кількість – *n*. Чим точніше ми визначимо індекс *n*, аналізуючи певний феномен культури, – тобто, чим більше рівнів контекстуальних взаємовпливів ми виділимо, – тим чіткішим буде наше уявлення про об'єкт дослідження, починаючи від його парадигмальної «матриці» і до *n*-них реінтерпретацій. Це не означає, що дослідник повинен знайти рекордну кількість герменевтичних рівнів.

Об'єкт дослідження може бути новаторським твором – інтерпретацією першого порядку. Тоді новизна дослідження полягатиме в доведенні його *парадигмального* характеру.

Нарешті, при оцінці ступеня успішності художньої інтерпретації, необхідно враховувати її комунікативну *мету*. В найзагальнішому сенсі, цілей може бути п'ять: 1) осмислення, структурування, синтез фактів та створення на їхній основі цілісної картини світу при інтерпретації позахудожньої реальності; 2) втілення авторського задуму у виконавському виді мистецтва (виконання музичного твору, театральна постановка); 3) заміна авторського тексту новим (переклад, переказ, редагування тексту); 4) доповнення одного твору іншим (ілюстрація та інші міжвидові транспозиції); 5) діалог сенсів, створення власних варіацій на тему першоджерела (найрізноманітніші варіанти, як зі зміною мовної та семіотичної системи, так і без). За такою логікою і побудована наша монографія.

Слід врахувати наявність *конфлікту* між комунікативною метою, яку передбачає обрана інтерпретатором форма осмислення першотвору, та реальні стосунки двох текстів. У багатьох випадках основним задекларованим завданням інтерпретатора є ретрансляція, популяризація, пояснення та доповнення першоджерела, що є самостійною цінністю, з якою слід ознайомити широкий загал. Однак, навіть при найбільш акуратному підході до джерела, можливі комунікативні збої, в основному у вигляді недостатнього розуміння тексту інтерпретатором, або у вигляді свідомого спрощення та не завжди виправданої модернізації першоджерела для потреб непідготовленої публіки. В деяких випадках подібні свідомі та несвідомі зміни приводять до виникнення нового цікавого твору («Гамлет» М. Алмерейди, де дія перенесена в наш час, але вірність першоджерелу вища, ніж у більшості «історизуючих» постановок). Але останнім часом ми нерідко бачимо видатні твори мистецтва, викривлені та примітивізовані через неякісну адаптацію. При

цьому широкий загал сприймає не оригінали, а саме вторинні та третинні версії, що призводить до феномена *начебто-знання*: впізнання назви/імені та деяких прикмет без розуміння справжньої сутності та проблематики твору.

Таким чином, наше розуміння художнього твору буде повнішим і коректнішим при врахуванні стратегії, свідомо чи несвідомо обраної автором при інтерпретації першоджерела. Ранжований підхід до різних видів інтерпретації створює додаткові орієнтири, які дозволяють оцінити конкретний твір мистецтва, виходячи з «ступеня свободи», відповідного даному типу інтерпретації.

Сказане абсолютно не означає, що інтерпретація повинна бути копіюванням першоджерела. Найвищим завданням майстра художнього тлумачення є інставрація смислів, «прирощення сенсів», додавання власного таланту до таланту автора першотексту.

Висновки до розділу 1

Для з'ясування сутності такого феномена культури як інтерпретація, зокрема, художня, обов'язковим є звернення до досвіду герменевтики як теорії розуміння. При суттєвій відмінності між її двома основними течіями – методологічною та онтологічною – здається можливим поєднати досягнення обох, доповнивши їх елементами з інших сумісних традицій. При цьому деякі з інтерпретативних «технологій» займають своє місце на етапі аналізу твору, деякі – при новому синтезі смислу. Через загальну настанову на осягнення сенсу мистецького твору в його найширшому культурному контексті, такий інтегративний підхід можна назвати *культурологічною герменевтикою*.

Основними принципами останньої є: 1) осягнення багатьох смислових шарів (їхня кількість може варіювати, залежної від типу тексту) при інтеграції цих шарів навколо єдиного «центру», 2) прийняття до уваги найширшого контексту, передусім – на рівні культурних універсалій.

Особливе значення для розуміння культурно-парадигмального контексту творчості та твору займають такі універсалії культури, як мотив, архетип, сигнатура. До каталогу можна додати також *міфос* як провідний сюжет даної культури, який слугує зразком та об'єктом для подальших реінтерпретацій.

Сукупність універсалій забезпечує стабільність етнокультурної традиції. В наш час практично в усіх суспільствах традиція виявляється сильно розхитаною, що викликає помітні тенденції до її реставрації або інставрації, в т. ч. шляхом переінтерпретації давніх тем і сюжетів.

Для представників сучасного глобалізованого людства сприйняття художнього твору все частіше постає проявом діалогу культур і цивілізацій. У таких випадках адекватне розуміння інтенції автора та тексту потребує осягнення цілої культурної парадигми – синхроністичної або діахроністичної.

Отже, поряд з аналізом іманентних властивостей твору, необхідно брати до уваги його інтертекстуальні й інтеркультурні виміри. Врахування сутності інтерпретації як форми міжкультурного діалогу стає особливо важливим при дослідженні перекладу та різних варіантів подвійної (і більше) інтерпретації. Такий діалог традицій може набувати форму взаємного збагачення, або ж відторгнення (зокрема, у формі ресентименту).

Художню інтерпретацію тексту неможливо розглядати поза контекстом *художньої комунікації*, яка відбувається в просторі між автором – текстом – реципієнтом. Рецепція твору є активним творчим процесом, кінцевий результат якого (якщо тут взагалі може йтися про якусь фінальність) може суттєво відрізнитися від задуму автора. Однак, митці можуть перетворювати потенційну небезпеку комунікативного збою на механізм смислопородження. Техніка нон-фініто, текстуальної поліфонії тощо, були протягом століть відомі практично в усіх розвинутих культурах, хоча їхній вихід на перший план пов'язують із мистецькими тенденціями Постмодерну.

«Багатошарове письмо» потребує відповідного «багатошарового» підходу заради досягнення правильного розуміння смислу твору. Культурологічна герменевтика налаштована на одночасне сприйняття якомога більшої кількості смислових планів, які, однак, повинні бути інтегровані в єдине смислове та художнє ціле навколо «пафосу» мистецького артефакту. Для інтерпретаційної інтеграції смислових рівнів плідним здається використання терміна *астратема* (Н. Бардіна), яке позначає складну єдність смислових шарів та векторів впливу навколо єдиного «центру». Саме наявність такої «серцевини» забезпечує самототожність твору, яка зберігається при всіх його теоретичних і художніх інтерпретаціях.

Щоб зрозуміти специфіку художньої інтерпретації, необхідно визначити її співвідношення зі спорідненими поняттями *розуміння* та *тлумачення*. Оскільки художня інтерпретація, як самоосмислення культури, передбачає не тільки процес осягнення смислу першоджерела, але й вираження цього смислу (його об'єктивацію чи оприявлення), інтерпретація не може, як це робиться зазвичай, розумітися як процес, спрямований на досягнення розуміння. Навпаки, розуміння є перед-

умовою художнього тлумачення, в якому інтерпретаторське осягнення набуває комунікативної форми, отримуючи естетичне вираження. Це зближує сферу нашого дослідження зі світоглядними та методологічними основами філософської герменевтики, яка підкреслює онтологічний характер розуміння.

Принципи культурологічної герменевтики дозволяють розробити гнучку багатофакторну систему *класифікацій форм художньої інтерпретації*. Одним із визначальних параметрів є комунікативне відношення нового тексту до свого «першоджерела» (заміна, доповнення, перестворення тощо) та мети звернення до нього інтерпретатора.

Крім того, на нашу думку, як форма художньої інтерпретації може розглядатися осмислення позахудожніх реалій, яке приводить до виникнення мистецького твору.

Відповідно до нашої моделі, художня інтерпретація може бути спрямована на: 1) позахудожній об'єкт, який через авторське осмислення перетворюється на феномен культури; 2) першотекст, який може підлягати а) виконавській інтерпретації, б) міжмовному перекладу, в) міжвидовому перекладу, г) переосмисленню. В кожному з цих випадків від інтерпретатора вимагається різний ступень близькості до першоджерела.

Це дозволяє дійти до визначення художньої інтерпретації як *процесу та результату створення версії оригіналу, або власного художнього твору на основі творчого переосмислення позахудожніх фактів, або ж «первинного» мистецького твору, який може підлягати різним варіантам трансформації*.

А отже, художня інтерпретація постає «серцевинним», інтегруючим феноменом людської культури.

Використання запропонованої методології культурологічної герменевтики здається перспективним при подальшому вивченні конкретних творів і загальних закономірностей буття художньої культури. Конкретним практичним результатом міг би стати більш свідомий і відповідальний підхід інтерпретаторів до першотексту.

Розділ 2. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ФОРМА ОСМИСЛЕННЯ РЕАЛІЙ КУЛЬТУРНОГО БУТТЯ В МИСТЕЦТВІ

В історії гуманітарних наук неодноразово висловлювалася думка про те, що митці вчаться не стільки у природи, скільки в інших митців. Сперечатися з цим твердженням важко, адже всю історію культури можна уявити як суцільну сітку інтертекстуальних зв'язків та взаємовпливів. Однак, можна погодитися з настановою О. Бушміна на те, що вирішальним фактором творчості є саме життя, в той час як художня традиція знаходиться на другому місці.

Художня інтерпретація позахудожніх реалій – це естетичне перетворення емпіричного досвіду та/або теоретичних міркувань на явища художньої культури. В такому сенсі художня інтерпретація не має меж, оскільки будь-який текст є тлумаченням тих або тих явищ об'єктивної чи суб'єктивної реальності. Проте далеко не всі художні твори пропонують дійсно новий погляд на світ. Якщо інновації у сфері *форми* відбуваються постійно і становлять основний зміст історії культури, то виникнення принципово нових *сюжетів* є більш рідкісним явищем. Доповнення уявного каталогу трансісторичних тем можна вважати таким само культурним проривом, як і наукове відкриття. Твір, в якому була здійснена нова інтерпретація дійсності, започатковує нову парадигму, яка в подальшому піддається все новим реінтерпретаціям.

З усіх форм художньої інтерпретації, інтерпретація позахудожніх реалій найближче підходить до *репрезентації* як виявлення форми та сутності явища [109], авторського витлумачення матеріалу.

При всьому розмаїтті варіантів та безмежній кількості перехідних форм, позахудожні явища, які стають об'єктами художньої інтерпретації, можна згрупувати таким чином:

- безпосередній досвід самого митця (зовнішній та внутрішній);
- релігійні, моральні, філософські та наукові концепції, отримані митцем «із других рук», проте перетворені ним на факт художньої культури.

У даному розділі ми розглянемо обидві ці форми.

2.1. Інтерпретація зовнішнього та внутрішнього досвіду: мімезис та його межі

Власний *досвід* митця є основою будь-якої художньої творчості. Виникнення та розвиток конкретних тем і сюжетів визначає *історію жанрів*, зміна форм та способів зображення – *історію стилів*. При цьому у виборі матеріалу та в характері його обробки відбивається особистість митця і як унікального індивідууму, і як представника низки різнопорядкових соціальних угруповань (від мистецької школи художньої культури до суперетносу).

Із деякою мірою умовності, досвід людини можна поділити на *зовнішній* та *внутрішній*.

У першому випадку ми маємо справу з відносно об'єктивними фактами, які піддаються дослідженню за допомогою біографічного методу.

У другому випадку йдеться про внутрішню біографію, вивчати яку набагато важче. Адже духовна сфера митця та його творча лабораторія недоступні для зовнішнього спостерігача, і можуть бути лише гіпотетично реконструйовані – передусім, за допомогою герменевтичного (в т. ч. – культур-герменевтичного) підходу. Певною мірою тут існує кореляція з уже згаданими двома типами творчості, адже митці-психологи (за терміном К. Г. Юнга) схильні до міметичного відображення зовнішньої реальності, а митці-візіонери – до репрезентації внутрішнього досвіду.

Мімізис надає мистецтву роль *дзеркала*. При цьому слід пам'ятати про вибірковість і більшу чи меншу викривленість будь-якого віддзеркалення. Ще І. Тен зазначив, що митець відтворює не предмети та явища дійсності як такі, а власне бачення цих предметів. Це стосується і найбільш «об'єктивних» напрямів мистецтва: як пише Ю. Лотман, «Навіть коли «література факту», хроніка Дзигі Вертова чи «сінéма-vérité» прагнуть замінити мистецтво шматками реальності, вони неминуче створюють моделі універсального характеру, міфологізують дійсність, хоча б самим фактом монтажу або ж *невключення* певних сторін об'єкта в поле зору кінокамери» [275, 258 – 259].

Мімізис далеко не завжди передбачає копіювання лише *зовнішніх* ознак об'єкта. Ю. Юхимник виділяє такі варіанти мімізису: предметно-тілесний, процесуально-динамічний, психоемоційний, ідейно-смісловий [449]. Звернемо увагу на останній із них.

На нашу думку, як окремий випадок ідейно-сміслового мімізису можна виділити *ейдетичний мімізис*, властивістю якого є наслідування

не зовнішнього вигляду предметів, а їхньої внутрішньої сутності – ейдосу. Зображення предмета при цьому залишається впізнаваним, але далеким від давньогрецького апелесівського ілюзійонізму.

Ейдетичний мімезис виявляється в художній культурі практично всіх народів та епох. Він становить саму серцевину будь-якої міфопоетики, адже однією з основних функцій мистецтва в «холодних» (К. Леві-Стросс) суспільствах було відтворення сакральних зразків. Саме слово *відтворення* (або *від-творення*) є практично повним синонімом *репрезентації* (*ре-презентації*) як нового виявлення онтологічного архетипу.

У далекосхідній естетиці ейдетичний мімезис виявляється як настанова на вираження сутнісних властивостей речей. Християнський феномен іконопису незрозумілий поза контекстом відтворення онтологічного архетипу (про що йтиметься далі). І навіть у профанізованому мистецтві ХХ ст. авангардистське прагнення позбавити зображувані предмети випадкових властивостей може осмислюватися як художня паралель філософській ейдетичній редукції. Отже, коли йдеться про художню інтерпретацію конкретних тем, слід врахувати принципово різний духовний контекст зображення тих само об'єктів у культурах, які не втратили усвідомлення сакральності буття, та тих, які відійшли від цього.

Інтерпретація зовнішнього досвіду має виражену видову специфіку через об'єктивні властивості видів мистецтва, з яких «...ідейно-пізнавальні (література, театр, кіно) – «більш придатні» для розкриття й передачі сутності явищ – і емоційні (хореографія, скульптура), які «віддають перевагу» конкретним проявам дійсності» [265, 80]. Однак, це не означає, що є види мистецтва, принципово непридатні для відображення фактів зовнішнього життя, адже навіть у такому зорієнтованому на вираження внутрішньої реальності мистецтві як музика, цілком можливе відображення конкретики, свідченням чого є «Сільськогосподарські машини» Д. Мійо, «Підводний човен» А. Онегера, згодом – «світовий концерт» К. Штокгаузена тощо [20; 76]. Навіть архітектура може розглядатися як художня інтерпретація 1) практичних потреб людини і суспільства та 2) уявлень про естетичну виразність стилів, властивих особистості, етносу, епосі.

Крізь історію мистецтва проходять «вічні теми», пов'язані з універсальними людського буття. Специфіка їхньої актуалізації залежить як від індивідуальності митця, так і від домінуючої картини світу. Тому через розгляд розвитку лише одного жанру можна отримати уявлення

про загальну історію певної етнокультури, або ж про спільні та відмінні риси різних культурних систем.

Заради адекватнішого тлумачення задуму митця, слід звернутися до такої культур-герменевтичної категорії як «картина світу» та близький до неї «центральный образ світу».

Як суто «внутрішнє» явище, часто не усвідомлене і не артикульоване самими носіями культури, провідна картина світу може бути лише гіпотетично реконструйована за непрямими даними. Як про те писали Платон, Ф. В. Й. Шеллінг, Новалис, В. Соловйов, Андрій Бєлий, Вяч. Іванов, М. Гайдеггер, однією з головних функцій класичного мистецтва є «складання (вос-ставление) світу» тобто, творення синтетичного образу універсуму. Більше того, художній твір може розглядатися не тільки як образ світу, але й як окремий світ, хоча необов'язково ізоморфний «об'єктивній» реальності.

Суть світовідношення митця виявляється навіть у малих художніх формах – без цього текст не є повноцінним. Але для максимально повного герменевтичного розкодування поетичної картини світу як системи образів і смислів треба врахувати контекст усієї спадщини митця, та вийти за її межі. Отже, виникає культур-герменевтичне коло: ми не розуміємо конкретний текст, якщо не розуміємо відмінну від нашої картину світу, але нерідко сама ця картина може бути лише гіпотетично реконструйована за релевантними текстами. Виходом є тільки спірале-подібне заглиблення зі щоразу більш повним осягненням смислів тексту та його контексту. Саме така культур-герменевтична реконструкція відбувається в численних сучасних дослідженнях моделей світу як у творчості окремого митця, так і школи, напряму, епохи, цивілізації [54].

Одним зі способів осягнення принципово чужої для нас картини світу є розгляд *хронотопу* твору та присутніх у ньому онтологем, які можуть бути наявні і в не-дискурсивних видах мистецтва. Наприклад, В. Гливинський пише про «часову, просторову, тілесну» основи музичної образності, зокрема у І. Стравінського і А. Веберна [112].

Онтологію художнього твору неможливо осягнути, не звертаючись до поняття хронотопу як «суттєвого взаємозв'язку часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі...» [39, 121]. У «Формах часу та хронотопу в романі» М. Бахтін описав часопростори, характерні для різних жанрів; згодом цей каталог був розширений працями Г. Берестневої, Л. Дученко, К. Молтобарової, Д. Лихачова, П. Флоренського, О. Фролової та ін.

Крім хронотопу як часопросторової єдності, в поле нашого розгляду потрапляють *час* та *простір* як окремі художні онтологи. Проблемам

інтерпретації *часу* присвячені як узагальнюючі теоретичні праці (зокрема, В. Окорокова) [311], так і ґрунтовні дослідження стадіальної й етнокультурної специфіки уявлень про його перебіг [47; 364].

У цілому, для традиційного суспільства було характерне уявлення про час, який не включав у себе події, а конституювався ними. Це добре помітно ще в період пізнього Ренесансу, наприклад, у п'єсах В. Шекспіра час може «стискуватися» або «розтягуватися».

У ХХ ст. час, за виразом С. Ейзенштейна, стає «центральним персонажем». Тут він, здебільшого, лінійний, стрімкий і дискретний. Однак, протилежною тенденцією є часткове повернення мистецтва ХХ ст. до міфічного часу заради особливих «метаісторичних» ефектів. Інколи митець теоретично осмислює цей феномен у межах самого твору, як це роблять Т. Манн в «Йосифі та його братах» і М. Кундера в «Нестерпній легкості буття». Теоретичне осмислення часу можливе навіть у суто просторових мистецтвах, свідченням чого є такі протилежні за настановами форми як песимістичні натюрморти типу *vanitas* та просякнуті захопленням стрімкістю руху картини футуристів.

Неоднозначним є й *простір*. У традиційних культурах він був ціннісно маркованим, ще не перетворившись на «картину» (М. Гайдеггер). Тому одним зі способів осмислення художньої інтерпретації простору є вивчення його «квантів» – локусів і топосів [335].

Загальні уявлення про сутність універсуму, властиві окремому митцю чи цілій культурі, визначають тлумачення окремих позахудожніх об'єктів. Зробимо короткий огляд можливих підходів до інтерпретації *трьох ключових тем* будь-якої художньої творчості: 1) людини, 2) міжлюдських стосунків та 3) світу.

Про початок культурного самоосмислення та самоінтерпретації ми можемо судити майже винятково із *зображень самої людини*. При цьому вже в палеоліті виділилися два основні підходи: генералізація людського тіла, як вираження самого явища *людськості*, та спроба передати *неповторну особистість*. Вищий синтез, який поєднав індивідуальність та ідею, став результатом тривалого пошуку.

Почнемо з «родової» (видової, гендерної, вікової, соціальної), неіндивідуалізованої тілесності. Її соціокультурна – в т. ч. художня – інтерпретація привертала увагу багатьох дослідників. Зокрема, ґрунтовний аналіз теми надає К. Кларк [198]; можна згадати культурологічний доробок В. Радзієвського [339].

Перше, що привертає увагу, – це суперечливість ставлення людини до власного тіла, а значить, і до власного буття. О. Кирилюк пояснює

таке поєднання любові та ненависті запереченням людиною власного тваринного начала [194, 70].

Можна лише висловлювати припущення стосовно характеру сприйняття людської тілесності давніми культурами. Згодом у кожній цивілізації складалося своє уявлення про нормативність людського тіла, яке пізніше було осмислене як флеш-імідж. Форми, які не відповідали канону, розумілися як потворні, що відбилося в документах часів Великих географічних відкриттів, коли європейці та мешканці відкритих ними країн нерідко дивилися одні на одних з однаковою відразою. Однак, не можна сказати, що расизм і ксенофобія були властиві всім до-модерним суспільствам. Наприклад, на одній із неолітичних фресок Тассілі ми бачимо розмову двох дівчат, які належать до різних антропологічних типів (європеїдного та негроїдного), проте обидві зображені красивими – тобто, давній художник вважав *нормою* обидва расових типи [180, табл. 43].

Охарактеризувати все розмаїття варіантів «норми» в межах нашого дослідження неможливо, але здається доцільним слідом за І. Єфремовим виділити два базових підходи: «гімнофобський», який уникає демонстрації оголеного тіла в житті та в мистецтві, та «гімнофільський», прихильний до соматичної естетики. Перший підхід визначає культурне обличчя семітських народів, частково – народів Далекого Сходу та середньовічних європейців, другий – культури давніх єгиптян, греків, індійців, у Новий час – численних полінезійських, африканських і мезоамериканських етносів. Ставлення до оголеного людського тіла тут безпосередньо впливає із загальних філософсько-антропологічних уявлень.

У кожній культурі розвився більш чи менш чіткий художній канон, який можна оцінити за двома основними параметрами: 1) *яка* людина зображувалася (у класичному грецькому мистецтві майже нема дітей та старих, давні перси не зображували жінок тощо) і 2) *як саме* вона репрезентувалася. Наприклад, у китайській культурі оголене тіло нерідко показувалося підкреслено непривабливим, як знак або бідності, або відмови від репрезентованих одягом соціальних умовностей. Тут ми виходимо на безмежну тему соціальної символіки «нормативного» та «девіантного» костюму.

Художнє зображення й осмислення *етнічних інтерпретацій тілесності* займає вагомe місце в історичному та цивілізаційному жанрах (див. підрозділ 2.2). При цьому письменник виступає як дослідник, а інколи – реконструктор чужих, інколи доволі екзотичних

уявлень. Виходячи з принципів толерантності, можна визнати правомірними різні підходи, але не дарма як канон закріпився еллінський ідеал: реалістичне, анатомічно правильне зображення гармонійної людини, близької до біологічно функціональної *краси першого порядку* (І. Єфремов).

У середньовічній Європі сформувалося надзвичайно складне ставлення до людської тілесності, через що в символіці мистецтва співіснували позитивні та негативні значення наготи. Коли діячі Відродження спробували повернутися до класичного ідеалу гармонійної людини, досягти однозначності не вдалося через малосумісність язичницької калокагатії з християнською антропологією. Розкол між ідеалом прекрасної боголюдини та підкресленим фізіологізмом контркультури з її увагою до *тілесного низу* (від Ф. Рабле до Дж. Керуака) згодом став ще більшим, ніж у середні віки.

У деяких випадках мистецтво може далеко випереджувати науку свого часу. Значення людської тілесності новаторським чином осмислюється в п'єсах В. Шекспіра. Його персонажі мають вік, стать, зовнішні дані, стан здоров'я тощо, причому всі ці властивості безпосередньо впливають на їхні дії. Не знаючи поняття гормонів, Шекспір успішно «працює» з психофізіологічними станами своїх героїв, причому одне з ключових для нього слів – *серце* – змушує згадати українську кордоцентричну філософію. В «Королі Лірі» ми бачимо своєрідну екстеріоризацію ейдетичної редукції: що можна відняти у людини, щоб вона все ще зберігала свою сутність? Результатом проведеного драматургом *художнього дослідження* стає констатація, що всі люди (і тварини) єдині як живі істоти, які мають потреби та здатні страждати, і вже тому заслуговують на милосердя [213].

Порушена Шекспіром тема опозиції внутрішнього та зовнішнього, вигляду та сутності, згодом стає однією з провідних у романтиків («Собор Паризької Богоматері» В. Гюго) та неоромантиків («Володар Балантре» Р. Л. Стівенсона, «Портрет Доріана Грея» О. Уайлда). Інші мистецькі дослідження, проведені в літературі ХІХ ст., стосуються питань тілесної ідентичності (трансформації у Льюїса Керролла, невидимість, перетворення тварин на людей у Г. Веллса), можливостей штучного створення тіла («Франкенштейн» М. Шеллі) та можливостей самого тіла (теми сили та насильства у А. Конан Дойла, Джека Лондона, Ч. Робертса, згодом – у Е. Хемінгвея та ін.). У період кінця ХІХ – початку ХХ ст., після тривалої перерви, починається осмислення людської сексуальності.

Отже, якщо й можна погодитися з поширеним твердженням, що до ХХ ст. науки ігнорували людське тіло, то це не стосується художньої культури, яка нерідко виступала альтернативним інструментом пізнання людської соми.

ХХ ст. ознаменувалося виникненням філософії нової тілесності, причому у французькій традиції (Ф. Гваттарі, Ж. Делез, Ж. Дерріда, Ж.-Л. Нансі, М. Фуко та ін.) з її вже згаданою «настановою на недовіру», соматичність пов'язується з негативними афектами. В німецькій філософії акценти ставляться інакше. Наприклад, Е. Гуссерль пише про тілесну *укоріненість* людської духовності. Так чи інакше, мистецтво, передусім, література, все активніше дає свої тлумачення проблем гендеру, раси (часто водночас гендеру та раси, як у Т. Морісон та Дж. Ріс), і навіть вікової фізіології (Д. Тартт). В дусі ресентименту, культурна парадигма минулого (ХІХ ст.) здебільшого оцінюється негативно як репресивна.

Через властиве постмодернізму взаємопроникнення культурних форм, буває важко розділити художню та теоретичну інтерпретацію. Крім того, в ХХ ст. з'являється нова, практично відсутня в попередні епохи, сфера буття тіла як образу медіа-простору [25; 185; 317]. Крім візуального сприйняття тіла, важливим стає й аудіо-аспект, оскільки поширення звукозапису дозволяє зафіксувати те, що раніше було транзитним.

Маргінальні арт-практики, сполучені з успіхами пластичної хірургії, ведуть до виникнення феномена живого тіла, яке стає інтерпретацією ідей свого власника; навіть «постлюдського» тіла [118, 134]. В наш час можливості таких перетворень суттєво розширилися, але саме явище не є новим. Наприклад, у цивілізації класичних майя тіло представників еліти ставало витвором мистецтва завдяки деформації голови, штучній косоокості, інкрустації зубів тощо. У Полінезії людина ідентифікувалася з власним татуванням; згодом ця практика усталилася в деяких європейських субкультурах. Отже, людське тіло може розумітися як «напівфабрикат», який потребує доробки чи навіть переробки.

Те, що було фантастикою, стає можливим, водночас фантастика продовжує художнє дослідження, порушуючи такі теми, як: продовження життя аж до досягнення безсмертя, клонування, обмін розумами, віртуальна тілесність тощо. Важлива відмінність «внутрішнього» та «зовнішнього» (чужого) тіла, яку відмітив Бахтін, у наш час іде далі, ніж передбачав мислитель, оскільки Чуже вже необов'язково є людським. Однією з форм альтернативи людській тілесності є тілесність гаданих

видів розумних істот, на чийй специфіці будується практично весь жанр фентезі. Другою – осмислення тілесності тварини, передусім, в анімалістиці. На перехресті цих жанрів виникла нова форма – *xenofiction*; цей термін поки що не має точного українського аналогу і перекладається описовим зворотом *література про Інших*.

Наступним аспектом художнього тлумачення людського буття є спроба зрозуміти та виразити, отже – інтерпретувати *неповторну індивідуальність*. Ця герменевтика душі та долі знаходить свій найвищий вираз у таких жанрах як портрет та біографія. Вони не є самоочевидними: Ю. Лотман зазначив, що людина має «право на біографію» не в кожній культурі, а С. Аверінцев відмітив, що в Давній Греції життєпис почався зі скандалу та плітки, а портретні риси спочатку могли знайти вираження тільки в жанрі комедії. В подальшому, на думку І. Голубович, біографія може поставати як *мета* або як *засіб* [117, 6]. У першій стратегії біографічний матеріал застосовується для вивчення конкретних соціальних феноменів і процесів. У другій – біографія є самоцінним об'єктом зображення.

Портрет є одним із найдавніших жанрів образотворчих мистецтв, своєрідною інтерпретацією характеру, статусу, долі конкретної особи. Але нерідко відбувається вихід на більш високий рівень символічного узагальнення, коли окрема людина стає уособленням історичного або вічного *типу*. Одним із випадків є портрет відомого діяча за роботою, коли він, не втрачаючи своєї унікальності, постає представником інтелектуальної еліти та її інтересів (наприклад, «Урок анатомії доктора Тульпа» Рембрандта є набагато більшим, ніж груповим портретом). Портрет чи автопортрет митця майже завжди передбачає осмислення не тільки його власного характеру, але й характеру його творчості; при цьому акценти можуть бути досить відмінними, свідченням чому є хоча б образи І. Франка пензля Ф. Красицького, Ю. Панкевича та І. Труша.

У деяких випадках автор підкреслює своє бачення природи насиченням картини символікою (М. Жук, «Біле і чорне», В. Барінова-Кулеба, «Леся Українка та Ольга Кобилянська»), або ж міфологізує свою модель (С. Далі та Гала). Одним з особливо цікавих для нас варіантів є *подвійна інтерпретація*, яка виникає при зображенні актора в образі. Інколи йдеться вже не про два інтерпретаційних рівні, а про цілий ланцюжок, який протягується в минуле та майбутнє. Наприклад, відома афіша Л. Бакста, яка зображує В. Ніжинського в ролі з балету «Післяполуденний відпочинок Фавна», відсилає глядача в минуле – до поеми С. Малларме, яка надихнула К. Дебюссі на цей балет, і далі, до античної

міфології, – і в майбутнє, до відеокліпу групи «Queen», де Фредді Мерк'юрі грає роль Ніжинського, який грає роль Фавна.

Різний ступень наближення до оригіналу властивий і літературній біографії, де на одному кінці спектра знаходиться квазі-документальний белетризований життєпис із різним ступенем ідеалізації героя й ідеологізації сюжету, а на другому – твір, в якому прототипи персонажів стають ледь пізнаваними. Все ж, навіть в останньому випадку, знання життєвого матеріалу, який стоїть за текстом, допомагає повніше зрозуміти напрям думки автора. Наприклад, доведено, що при роботі над «Анною Кареніною» Л. Толстого творчий процес ішов у напрямку піднесення Анни та приниження Вронського [299], що дозволяє нам краще зрозуміти авторську філософію.

Помітним явищем сучасної літератури є створення *псевдо-біографії* чи *крипто-біографії*: головним героєм тут є відома історична особа, з якою відбуваються події можливі, але документально не зафіксовані («Коли Ніцше плакав» І. Ялома, «Інтерпретація вбивства» Дж. Рубенфельда та ін.). Цей жанр може розглядатися в загальному контексті постмодерного розмивання меж реального й уявного, документального та художнього.

Однією з найбільш цікавих форм є *автопортрет* та *автобіографія*, які передбачають інтерпретацію автором самого себе та своєї долі та творчості, причому це явище присутнє і в не-зображувальних, і не-дискурсивних видах мистецтва, таких як музика [186].

Добре вивченим явищем є коригування автором власного образу при життєво-біографічній саморепрезентації. Одним зі способів наближення до особистості автора крізь нашарування свідомих і несвідомих викривлень є запропонована Ю. Лотманом *біографічна реконструкція*, яка передбачає пріоритет внутрішньої біографії, виділення внутрішньої логіки та вихідного символу всього життя героя біографії – того, що ми визначили ядром культур-герменевтичної астратеми. Інколи така «серцевина» відкривається лише в результаті ретельної реконструкції. В інших випадках вона може бути задекларована самим автором, який створює своє життя у відповідності до принципу чи зразка. Наприклад, С. Далі власним іміджем натякав на свій статус реінкарнації Веласкеса.

У наш час виникає феномен, який І. Голубович оцінює як формування жанру *колективної біографії* надіндивідуальних феноменів (нації, міста, соціального прошарку, професійної, інтелектуальної спільноти та ін.). Дійсно, на полицях книгарень уже з'явилися томи під характерними

назвами на кшталт «Лондон: Біографія міста», «Шотландія: Автобіографія», і навіть «Життя: неавторизована біографія». У такий спосіб відбувається перехід від осмислення унікальності окремої особистості до осмислення середовища її життя – і далі, до осягнення буття як такого. В далекосхідній традиції цей феномен взаємопроникнення контекстів уже був зафіксований століття тому: Дін Гао писав про «портрет як пейзаж», Го Сі – про «пейзаж як портрет» [419, 157]. У західній традиції паралеллю є слова М. Гайдеггера про «мислення ландшафтом».

Герой будь-якої біографії чи автобіографії – і як особа, і як художній образ – не існує поза *соціальним і природним* контекстом. Отже, міжособистісні та соціальні *людські стосунки* є другою з транскультурних тем. Про те, що йдеться не лише про відображення об'єктивних фактів, а саме про творчу інтерпретацію, можна судити хоча б з принципово відмінних тлумачень тієї само проблематики, залежно від особистості автора та його етнонаціонального контексту. Наприклад, однією з центральних тем європейської літератури є кохання, яке з особистого почуття перетворюється на філософський принцип. Однак, у деяких національних культурах не існувало навіть слова для позначення кохання, а отже – було повністю відсутнє як теоретичне, так і художнє осмислення та зображення цього явища, хоча саме воно, напевне, все ж таки існувало.

Форми узагальнення мистецтвом конкретного життєвого матеріалу залежать від художнього напрямку: генералізація в класицизмі, ідеалізація в романтизмі, типізація в реалізмі. Але в будь-якому випадку, створення узагальненого образу є результатом складного процесу осягнення буття та виділення його загальних закономірностей, в якому митець виступає як культуролог та філософ. Добре відомо, що реалісти ХІХ ст. в аналізі суспільних реалій успішно конкурували з істориками, економістами та соціологами, причому це стосується не тільки письменників (романи Оноре де Бальзака), а й художників («Праця» Ф. М. Брауна).

На думку Ю. Лотмана, зріле мистецтво прагне до імітації нехудожньої мови, що веде, зокрема, до використання документів. Однак, передбачення Л. Толстого, що з часом митці перейдуть від вигадкування сюжетів до літературної обробки реальних історій, не збулося. Як довів досвід «літератури факту» 20-30-х рр., найбільш потенційно цікавий фактичний матеріал, щоб стати твором мистецтва, потребує повної художньої переробки [11, 297]. В наш час тотальної віртуальності ми бачимо явище *пермутації* як знищення кордону між

реальним і вигаданим, витвором мистецтва та дійсністю. Імітація мистецтвом дійсності набуває нових «умовно-міметичних» форм – наприклад, інсталяції, які комбінують абсолютно випадкові об'єкти, мають наочно продемонструвати глядачеві таку само випадковість суспільного та природного середовища, і відсутність у ньому будь-яких глибинних сенсів. Очевидно, що подібні настрої є симптомом системної кризи сучасної культури, продовження якої загрожує самому існуванню людства.

Адже не слід забувати про зворотний вплив мистецтва на суспільне буття. Інколи його можна помітити відразу – хрестоматійним прикладом є вплив публікації «Хатини дядечка Тома» на початок Громадянської війни у Сполучених Штатах Америки. Здебільшого оцінити імпліцитний вплив естетичного середовища на психологічний стан суспільства набагато важче, але можна припустити, що цей чинник є потужнішим, ніж прийнято вважати. Тому питання про відповідальність митця за загальний стан культури залишається вічно-актуальним.

Наступною, третьою, сферою художньої інтерпретації буття є світ – в усіх сенсах цього слова. Найбільш безпосередньо зримим виявом універсуму є *природне середовище*, яке лише поступово стало сприйматися як таке, що має позитивну культурну цінність [15; 178; 199].

Наскільки відомо з археологічних пам'яток, одним із перших об'єктів художньо-образного зображення був *звір*. Уже загальним місцем у дослідженнях первісної культури стала думка, що давні митці намагалися зобразити сутність, «ідею» певної тварини [367, 17], тобто, тяжіли до того, що ми вище позначили як ейдетичний мімесис. Крім того, тварина могла сприйматися як узагальнений образ цілого світу (глибокий аналіз такого образу істоти-світу дає О. Лосєв в «Античній міфології...») [269].

Ж. Батай писав про амбівалентне ставлення до звіра, який вважався маніфестацією сакрального як до-людського та поза-людського. Сучасній людині важко зрозуміти таке ставлення, оскільки при втраті безпосереднього контакту з природою забувся той містичний жах, який призводив до міфологізації звіра. Крім того, з точки зору пануючої зараз *формальної логіки*, тварина чітко відрізняється від людини та належить до *природи* як опозиції *культури*. Але ж у більшості традиційних суспільств деякі тварини вважалися ближчими до певної категорії людей, ніж до інших тварин, і навпаки. В міфопоетиці частини єдиного Космосу розумілися пов'язаними «містичною співпричетністю» чи «партиципацією» (Л. Леві-Брюль) [247], але, залежно від конкретної етнокультурної традиції, уявлення про цей зв'язок суттєво відрізнялися.

Наприклад, для «пластичного» мислення давніх греків людське тіло виражало космічну гармонію, і навпаки, Космос розглядався як ідеальне тіло, в той час як у далекосхідній традиції йшлося про світовий «візерунок» *вень*, вічний рух, який визначав і явища природи, і продукти людської культури.

В європейській традиції природа тривалий час не була об'єктом художньої інтерпретації – з точки зору культурологічної герменевтики сама ця «фігура умовчання» є достатньо красномовною. Наприклад, Гомер дає нам натяки на середовище, в якому діяли його герої, але не робить розгорнутого опису, подібного хоча б опису такого артефакту, як щит Ахілла. Показово, що рельєф на цьому щиті є образом Космосу, але ж при цьому він зображує лише *людську* діяльність.

Це не означає, що традиційні суспільства взагалі не помічали естетичних якостей об'єктів природи. Свідченням цього є хоча б відмічений О. Потебнею паралелізм психологічного та природного в українських піснях, який дещо суперечить твердженню цього само дослідника про те, що давня людина вбачала в природі тільки корисне. Аналогії можна знайти у фольклорній і ранній авторській творчості практично всіх європейських народів. Наприклад, типовою рисою англосаксонських елегій є короткі, але виразні описи дикої природи, які корелюють із переживаннями героя [293].

Виникнення жанру *пейзажу* як зображення того, що постає перед людським оком «об'єктивно» – незалежно від характеристик спостерігача та його екзистенційної ситуації – починається з часів Проторенесансу. Дещо пізніше в Європі формується садово-паркове мистецтво нового типу, метою якого є створення ілюзії природної досконалості; така *ідеальна інтерпретація ідеальної природи* вже раніше існувала в китайській традиції.

Зміна світоглядних уявлень безпосередньо вплинула на те, *що* бачили в природі, і *як* втілювали це бачення в мистецьких творах. Навіть у той самий історичний період класицизм підкреслював розумність світобудови, бароко – бурхливі стихійні сили [363, 38 – 42]. В цілому, для Нового часу типова парадигма пізнання світу шляхом його розчленування, яка привела до подолання страху перед природою шляхом «перемоги» над конкретними природними об'єктами. Однак, наприкінці XVIII ст. романтики оцінили піднесену красу саме дикої, неприборканої природи, якої з часом ставало і стає все менше. Отже, перед митцями постав вибір – або шукати «незіпсовану» (саме так стали оцінюватися результати людської діяльності) красу, або ж зображувати стрімко зростаючу сферу «другої природи» як окультуреного світу.

Ця остання тенденція пов'язана зі створенням та осмисленням (на жаль, це відбувається саме в такій послідовності) *речового середовища*. В мистецтві це викликає до життя міський пейзаж, а також усі форми зі зображення та міфологізації речі. Остання постає як «... предметний фрагмент культури, котрий утілює в собі технічні, наукові, естетичні досягнення цивілізації...» [263, 83].

Як доводить О. Фрейденберг, у міфопоетичній свідомості навіть домашні меблі спочатку мали значення сакральних об'єктів [395, 179]. В українському мистецтві міфологізація предметно-речового світу відбилася в картинах таких майстрів, як: К. Білокур, Я. Гніздовський, С. Гноїтовий, Є. Лещенко, М. Мазур, Ф. Манайло, Д. Нагурний, О. Петрова, М. Приймаченко, Р. Сельський, А. Фурлет, М. Шкарапута та ін. При цьому, яка зазначає О. Петрова, «чим більш духовно наповнений художник, тим обмеженішою може бути кількість збудників, які провокують творчий процес» [323, 12]. Отже, через окрему річ як текст культури можна зобразити весь світ.

У традиційних культурах об'єкти мають сталі символічні значення, зокрема, надзвичайно важливою була символіка зброї [219]. Для некласичного мистецтва характерніший *бриколаж* як приписування предметам нових значень у новому контексті. Така інтерпретація соціокультурного потенціалу предметів має широкий спектр проявів: від *ready made* Дюшана до барабанів зі сталевих діжок у карибській музиці та до естетизованого використання шин і пластикових пляшок в сучасному українському побуті. Якщо в традиційному мистецтві предмети відкривали свої приховані значення, то тепер вони відкривають хіба що відсутність значень: річ може стати чим завгодно, вона «розчиняється», зникаючи зі сферою симулякрів.

Це відчужене середовище викликає помітний супротив. Одним із його проявів є ностальгія за незіпсованою «справжністю» природи, до якої намагаються чи то повернутися, чи то відтворити засобами тієї-таки культури. Трагедія людини полягає в тому, що вона не може не знищувати те, що вона любить, і навіть опинившись у раю, перетворює його на пекло (цей процес показав А. Гарланд у «Пляжі»). Все ж, помітний у сучасній культурі рух до цілісного Космосу викликає певні надії.

М. Богун і М. Столяр виділили три основні парадигми ставлення людини до природи: 1) людина приноситься в жертву природі, 2) природа приноситься в жертву людині, і 3) бажаний стан гармонійного співбуття [60]. Саме останній варіант поступово набуває прива-

близості для все більшої частини людства. В пошуках нових підходів беруть активну участь не лише гуманітарії, але й біологи, передусім – екологи й етологи. На серйозному науковому рівні обговорюється теорія Геї – Землі як єдиного організму. Можливо, тут має місце класичне *заперечення заперечення* у формі заміни механіцизму органіцизмом. Однак, людську діяльність та природне середовище стає все важче розглядати окремо одне від одного. При цьому дещо несподівано актуалізуються призабуті міфологеми: те, що в давнину називалося порушенням Правди короля та виникненням Спустошеної землі, зараз іменується антропогенними факторами екологічної катастрофи.

Людина не може повернутися до «щасливої природності», якої ніколи не існувало. Як сказав Е. Фромм, «людина повинна постійно трансцендувати, долати свою тваринність» [319, 85]. Однак, можна поставити питання інакше: людина має не *принизитися* до примітивного стану, а надати природі *духовного* виміру. Думка про самоосмислення природи через людину, про діалог людини зі світом, висловлювалася неодноразово, як у теоретичній (М. Бахтін, М. Гайдеггер, І. Пригожин та І. Стенгерс, А. Швейцер), так і в художній (Е. М. Рільке, С. Щипачев) формі. Можливо, саме осягнення цього дозволить побудувати *омріяну екогуманістичну цивілізацію*, де людина була б, за формулою Я. Кучинського, «садівником світу».

Другою великою сферою позахудожньої реальності як об'єкта художньої інтерпретації є *внутрішній досвід* митця [33]. Тут мімезис і репрезентація відступають на другий план, поступаючись місцем *фантасії* [303, 41] та *експресії*, які можуть бути методами долучення до колективного позасвідомого, а отже – набуття глибокого інтерсуб'єктивного змісту.

У далекосхідній естетиці картина традиційно розумілася як «зліпок душі» автора. Європейська художня практика, заснована на інших принципах, із часом теж стала все частіше звертати увагу не стільки на онтологію, скільки на екзистенціалію. При цьому неприпустимий будь-який редукціонізм – фрейдистського чи іншого плану. Адже йдеться не тільки про комплекси та приховані травми, але й про невимовний внутрішній досвід священного, про який писали Ж. Батай, В. Джеймс, М. Еліаде, В. Соловйов, П. Тіліх, С. Франк, С. Хоружий, К. Г. Юнг та ін.

Екстеріоризація внутрішнього світу митця відбувається в будь-якій художній творчості. У деяких напрямках, наприклад, у романтизмі та його численних похідних, цей тип творчості («візіонерський») виходить на перший план. Більше того, він перестає бути стихійним: митці пара-

доксальним чином намагаються *свідомо відмовитися від свідомості*, щоб отримати доступ до глибинних джерел натхнення. Зрозуміти такі твори допомагає аналітична психологія – своєрідна герменевтика позасвідомого, один із компонентів культурологічної герменевтики.

Чіткий поділ митців на *психологів* і *візіонерів* неможливий, адже до перших теж приходить натхнення, а другі не можуть обійтися без життєвого досвіду. Все ж, у своїх класичних випадках, ці дві технології творчого процесу та отримані в результаті твори є достатньо відмінними.

Одна з характерних рис митців-візіонерів – їхня особлива увага до мови, зокрема, до «пам'яті слова». Г. Башляр порівняв кожне слово з будинком, де є кімнати для житла, підвал і горище. Продовживши цю метафору, можна сказати, що митець здатний побудувати зі слів-будинків (можливо, і слів-храмів?) цілий мікрокосм. Відомо, що деякі поети приділяли величезну увагу сугестивній силі слова, аж до намагання інтуїтивно чи науково встановити звукокольорові співвідношення з метою досягнення синестезії. Отже, фонема, слово, фраза, мова можуть бути не лише носіями визначеної семантики, але й об'єктами вільної художньої інтерпретації, в якій колективно позасвідоме (яке створило мовні явища) та конкретний митець є спів-авторами.

Зв'язок глибинних рівнів людської психіки з творчістю сучасного, авторського типу, є подвійним. Позасвідоме може бути: 1) основним джерелом творчих імпульсів та 2) об'єктом зображення й інтерпретації. За масштабом, на одному полюсі знаходяться ефемерні приватні переживання, відображені в малій художній формі, на другому – образи колективного позасвідомого цілого народу, які знаходять вираз у його міфології.

Міфопоетична творчість представляє собою єдність індивідуального та колективного, тому оповіді та ритуальні артефакти кожного «виконавця-автора» є неповторними, але водночас миттєво пізнаваними для всіх носіїв даної традиції. Саме ця апеляція до інтерсуб'єктивної психічної реальності відрізняє живий міф від спроб повернення до нього у авангардистів, чиї індивідуальні міфології лише в рідкісних випадках захопили колективну уяву.

У компаративній міфології загальним місцем стала теза про зв'язок міфу та без-свідомого стану. Можливо, категоричне твердження про онейрічний (сноподібний) характер уяви та фантазії первісної людини є перебільшенням. Однак, безпосередня кореляція міфу та *сну*

підтверджується хоча б тим, що в традиції австралійських аборигенів епоха першотворення називається *часом сновидінь*. Аналоги є й у багатьох інших традиціях; тема *світу як сну* добре досліджена Дж. Кемпбеллом. Психологічний стан, який привів до надання снам такого величезного значення, схарактеризував Г. В. Ф. Гегель: «... у стані сновидінь людська душа заповнюється не лише *розрізненими* враженнями дій, але навіть більшою мірою, ніж це зазвичай має місце при розсіяності душі, що не спить, досягає глибокого, могутнього відчуття *всієї* своєї *індивідуальної* природи, *всього* обсягу *й усієї* сукупності свого минулого, теперішнього та майбутнього...» [101, 137].

У давніх культурах існувала особлива класифікація снів: приватних, які не означають нічого, та «великих», ігнорувати які небезпечно. Чим більш архаїчним є міф, тим більша його сноподібність; цілком можна уявити його походження від чийогось «великого сну». Сни не тільки оповідали, але й малювали – можливо, саме цим пояснюється герменевтичні труднощі дешифровки значної частини наскальних малюнків.

Зв'язок мистецтва та сну як джерела натхнення й об'єкта зображення не був втрачений і в розвинених культурах. У Китаї існував жанр «пейзажів сну» як зображень особливого символічного світу. В середньовічній Європі розвинувся літературний жанр *видінь*, в якому сюжет, типологічно схожий із шаманськими *подорожами душі*, використовувався для передачі християнського змісту. Останнім великим твором цього типу є «Божественна комедія» Данте. Після тривалої перерви сучасні література та кінематограф починають експерименти з відродженням цієї форми – українською версією є «РАЙ.центр» Люко Дашвар.

Із втратою віри в об'єктивний характер сновидіння як джерела правдивої інформації про інші рівні реальності, тема сну часто використовується як композиційний прийом (Льюїс Керролл), або ж як засіб надання твору складної символіки (Дж. Джойс).

Зображення індивідуальних снів було популяризоване сюрреалістами, які спиралися на фрейдівський психоаналіз, але вийшли далеко за його межі. Тут має місце майже нарциссична цікавість до всіх проявів власної психіки, але за наявності у майстра справжнього таланту, його особисте бачення передає важливий для реципієнтів зміст. Недарма саме С. Далі став, вірогідно, найпопулярнішим художником ХХ ст. В цілому, в сучасній культурі сни займають величезне місце, як самі по собі (свідченням чому хоча б поява поняття *роботи зі снами*),

так і як об'єкти зображення. При цьому помітні дві тенденції: чистий ескапізм та пошуки «більш справжніх» рівнів реальності. Жанрових обмежень не існує, тим більше, що успіхи сучасної техніки призвели до оновлення уявлень про сни через їхнє «злиття» з віртуальною реальністю. Одним із результатів є поява в літературі та кінематографі жанру кіберпанку, який поєднує високі технології, сни та міфи.

Окрім снів, величезне маргінально-культурне значення має тема *божевілля*. По-перше, з часів Ч. Ломброзо та З. Фрейда і до наших днів залишається актуальним питання про справжнє співвідношення геніальності та безумства. По-друге, різні відхилення від психічної норми часто привертали увагу митців та ставали об'єктами художньої інтерпретації.

У традиційних культурах безумець нерідко розумівся як людина, яка бачить сни наяву, долучаючись до мудрості потойбічного світу. Цим він близький до шамана, хоча, на відміну від нього, не контролює свої «містичні подорожі». У міфах божевілля може бути і карою (Геракл), і божественним натхненням (що відбивається в самому українському слові *божевілля*). Чимало подібних прикладів наводить І. Франко. «Поезія, – пише він, – по думці древніх народів, це божественне натхнення, *inspiratio*; поет – лише знаряддя божественного одкровення, він не відповідальний за свої пісні, тому що творить їх у несвідомому стані» [393, 77]. О. Потебня також писав про натхнення як специфічну одержимість.

Міфопоетичне розуміння *боже-вілля* можна пояснити через категорію сакрального в усій її амбівалентності. Адже Потойбічний світ, до якого залучався безумець, був одночасно світом смерті та світом першооснов, де знаходилося джерело сакрального знання. В середні віки ставлення до божевільних все ще залишалося достатньо терпимим, і лише з часів Відродження починається досліджений М. Фуко процес їхньої маргіналізації.

Особливе місце в художній культурі посідає шекспірівська інтерпретація безумства, яку можна розглядати і в середньовічному, і в ренесансному контекстах, але яка виходить за межі обох парадигм. Досвід та інтуїція дозволили В. Шекспіру помітити, зобразити і навіть дослідити те, що пізніше було названо підсвідомим (обмовки, галюцинації, лунатизм, нав'язливі ідеї, божевілля як таке тощо). З. Фрейд розумів дослідницький пріоритет літератора і, на думку Г. Блума, «помстився» невизнанням авторства Шекспіра.

Великий драматург точно описує прикмети різних психічних станів, які водночас мають величезне символічне значення. Зокрема в

«Гамлеті» та «Королі Лірі» ми бачимо випадки божевілля, яке виявляється *вищим* за повсякденну розсудливість. Усі шекспірівські безумці виходять на більш глибокий рівень осягнення сутності речей, подій, зв'язків і закономірностей світу, їхні репліки щільно наповнені філософемами.

На протипагу пануючій у Новий час «криміналізації безумства», романтики повертаються до теми творчості як «священного шаленства», що приводить і до реактуалізації шекспірівської спадщини.

На відміну від міфопоетичного безумця-шамана, який здійснює небезпечну подорож заради *здобуття нових смислів*, некласичний митець часто звертається до позасвідомого лише для демонстрації *абсурдності буття* – в цьому й полягає відмінність «Левекюнівської» душі (В. Личковах) від «Фаустівської». Галюцинації та марення починають вважатися бажаним станом, для їхньої стимуляції використовуються щораз потужніші психотропні засоби, вживання яких стає масовим – чого не було в традиційних культурах, де існували чіткі «технології» досягнення екстатичного стану та виходу з нього.

Таким чином безумство все більше перетворюється з об'єкта осмислення та зображення на психологічний стан самого митця. Однак, без віри в загальну впорядкованість універсуму, яка підтримувалася в традиційних суспільствах, цей метод пошуків натхнення є деструктивним, що добре помітно на прикладі творчих шляхів багатьох митців ХХ ст. А відтак, посилення на тисячолітній досвід шаманського екстазу є підтасовкою фактів: не можна сліпо наслідувати елементи давньої традиції, втративши її загальні принципи, і переносити її окремі практики в принципово інший культурний контекст. Оспіваний Ф. Ніцше діонісизм не є адекватною світоглядною основою для культури, основна проблема якої – розгубленість перед фрагментацією картини світу. Тому, при всій привабливості ідей священного безумства, вони мають врівноважуватися принципом гармонії, який дозволить заново космізувати світ.

Таким чином, художня інтерпретація, якій підлягає зовнішній і внутрішній досвід митця, виступає у формі відбору конкретних вражень, оцінки фактів, а часто – і приписування ним значень. Конкретні предмети та процеси вводяться в новий культурний контекст, групуючись навколо єдиного смислового центру, суть якого визначається «пафосом» митця. Таке неповторне авторське *тлумачення/вираження* організовує дискретні явища буття в цілісну, осмислену художню картину світу. Остання може бути більш чи менш експліцит-

ною, але сама її наявність є однією з визначальних характеристик, які відрізняють витвір художньої культури від випадкової, навіть хаотичної комбінації об'єктів у позахудожньому просторі.

2.2. Культур-герменевтичне розуміння впливу наукових учень на структуру та фабулу творів мистецтва

При художній інтерпретації *наукових даних* об'єкт зображення виглядає тим само, що й в одному з випадків, розглянутих у попередньому підрозділі, – це об'єктивна реальність, зовнішня щодо людини. Однак тепер ідеться не про «складання» у зв'язну картину вражень, отриманих з особистого досвіду митця, а про осмислення ним певної *теорії*, що потребує спеціальних, часто – професійних знань. Значні відмінності помітні й у виборі тематики. Наприклад, людське тіло завжди було одним із найпривабливіших для митців об'єктів, проте *науки* про соматичне буття людини осмислюються в мистецтві нечасто.

Вплив науково-технічного знання на художню культуру має доволі тривалу історію, однак на перший план виходить у ХІХ ст., коли мистецтво, особливо література, стало намагатися наблизитися до наукової *об'єктивності*, яка розумілася в позитивістському дусі. В ХХ ст., почасти у зв'язку з відкриттями в зовсім інших, психологічних науках, стала панувати *суб'єктивність*, яка відбилася в увазі до таких прийомів як внутрішній монолог, ненадійність оповідача, фальсифікація даних тощо.

Класичним прикладом симбіозу принципово відмінних культурних форм є творчість Жуля Верна, який поставив собі неймовірне завдання художнього опису всіх країн та всіх галузей знання – і, як не дивно, практично завершив цей повний опис світу. Ця традиція була продовжена в науковій фантастиці ХХ ст. Дані наукових дисциплін стали все активніше включатися і в тексти інших жанрів, розмиваючи межі художнього та нехудожнього в культурі. Одним із результатів стало виникнення близького до соціологічного узагальнення «типологічного образу», який А. Гулига визначив як «контурне зображення, більш схематичне, ніж типовий образ, але більш ємне» [127, 20 – 21].

Типи взаємодії науки та мистецтва в просторі культури можуть бути різними. В деяких випадках це більш чи менш випадкові паралелі, або ж геніальні передбачення дилетанта – так Сірано де Бержерак передбачив електричну лампу, радіо, телебачення, звукозапис, багатоступінчасту ракету. Але частіше має місце осмислення митцем наукових

даних, або ж звернення дослідника до художньої творчості як естетичного кореляту наукового відкриття.

При загальноновизнаній відмінності між науковою та художньою літературою, межа між ними не є абсолютною. На думку М. Адлера, романи Дос Пассоса чи Стейнбека можна оцінювати як наукові дослідження чи політичні промови. Більше того, нерідко пишеться, що художня література здатна дати повніше уявлення про предмет, ніж наукова, оскільки вона створює *цілісну* картину реальності, а не концентрується на одному її аспекті.

Теоретичне осмислення зближення мистецтва з наукою активізувалося в 1970-х рр. (А. Гулига, М. Поповський, Л. Разгон, Ю. Смелков, А. Панков, В. Ракитін та ін.). В наш час відбувається чергове звернення до проблематики, стимульоване виникненням нових форм взаємодії двох культурних дискурсів. Одним із ключових понять стає *наукове мистецтво* (*наукоподібне мистецтво, наукомистецтво, мистецтво дослідження, сайєнс арт*) як спроба синтезу раціонального й емоційного, який, на думку Г. Меднікової, може стати основою для нової парадигми світорозуміння [289]. Адже, при безперечній цікавості таких нових форм як кібер-арт, біо-арт тощо, зв'язки науки та мистецтва не зводяться до використання нових технологій та методів. Важливішою є сама настанова на загальнокультурний синтез, який можна розглядати в термінах синергетики, одним із принципів якої є *новий діалог* людини з природою.

Щоправда, інколи в науковому мистецтві має місце не синтез, а аналіз, не одухотворення, а «оречевлення», що створює етично спірні форми, такі як сполучення анатомічного театру та скульптури на виставці «Таємниці тіла» (яка 2013 р. була організована і в Києві в «ПінчукАртЦентрі»).

Синтетичне знання не є абсолютно новим явищем. Можна згадати розповсюджені в багатьох давніх культурах пісні-каталоги; на більш високому рівні теоретичного узагальнення з'являється антична наукова поезія (Тіт Лукрецій Кар). Навіть *мова науки* та *мова мистецтва* виявляються не такими далекими одна від одної. Г. Ліщинський дійшов висновку, що за своєю ємністю та витонченістю мова справжньої науки близька до поетичної мови, а отже, не випадково, що сучасна поезія нерідко використовує спеціальну наукову термінологію.

О. Мандельштам писав про «синтетичного» поета, в якому «співають» ідеї, наукові системи та політичні теорії. Серед теоретиків і практиків «наукової поезії» були також В. Брюсов, Р. Гіль, пізніше – Е. Межелайтіс, С. Щипачев, Р. Рождественський. Деякі художні системи

можна розглядати як спробу універсального синтезу заради наближення до «цілісного знання». В. Хлебніков у своїх футуристичних віршах давав образну інтерпретацію таких наукових проблем, як: загальна єдність мов, макроісторичні цикли, багатовимірність простору тощо [176].

У сучасному кінематографі, причому не лише в жанровій фантастиці, популярними темами стали клонування, генетична інженерія, нанотехнології, віртуальна реальність, зміни клімату тощо. Розширюється спектр тематики та прийомів науково-художнього кіно, зокрема, одним із нововведень є жанр *mockumentary* (*мокьюментері*) – науково-популярний фільм, який імітує документальну зйомку («Прогулянки з динозаврами» Дж. Джеймса, «Прогулянки з чудовиськами» Н. Патерсона тощо).

Конкретні наукові дисципліни можуть не тільки давати нові ідеї, але й самі бути *об'єктом* зображення. За доби Відродження з'являються алегоричні образи семи наук, вірогідно, натхненні античними зображеннями муз. Іронічним відгуком на цю практику виглядає картина А. Косолапова «Генетика». Тематику, пов'язану з наукою та технікою, можна побачити в британських та американських полотнах епохи романтизму (В. Тернер) і неоромантизму (Ф. М. Браун) і, передусім, у радянському «виробничому» живописі.

У ХІХ ст. формуються жанри, які описують науку як *сферу діяльності*: науковий, технічний, виробничий романи, добре представлені у мистецтві соціалістичного реалізму, і певною мірою – за його межами (А. Хейлі). В інших випадках відома тема подається під несподіваним кутом, як виверження Везувію, показане з точки зору давньоримського інженера («Помпеї» Р. Харріса).

Спеціалізованим жанром є наукова фантастика як проекція виробничого роману на гадане майбутнє (чи гадане минуле, якщо йдеться про ретрофутуризм). Інколи такі прогнози демонструють дуже високу точність: за деякими підрахунками, зі 180 фантастичних ідей Ж. Верна не були здійснені лише 10. У фантастиці виразно помітний зворотний вплив мистецтва на життя. Наприклад, одне з оповідань І. Сфремова надихнуло винахідників голографії.

Авторська інтерпретація перспектив, які наука відкриває перед людством, залежить як від індивідуальності митця, так і від колективних настроїв епохи. Наприклад, у фантастиці середини ХХ ст. – як радянській, так і англомовній – переважав оптимістичний погляд на здібності людини та її майбутнє. В наш час показовими стають технотрілери М. Крайтона («Парк Юрського періоду» та ін.), в яких головною темою є відповідальність ученого перед людством і природою.

Перейдемо до короткого огляду тенденцій *мистецької інтерпретації даних конкретних наук*. Адже культурологічна герменевтика передбачає розгляд твору в загальнокультурному контексті, який включає і контекст властивої певному суспільству наукової парадигми, яка прямо чи опосередковано впливає на митця. Однак, твір мистецтва може випереджувати свій час, будучи індикатором (а інколи й чинником) майбутньої зміни цієї парадигми.

Фізика, крім закономірного висвітлення у «виробничій» та науково-фантастичній літературі, серйозно вплинула на живопис. Саме тут можна чітко простежити відгук митців на нові наукові відкриття та технічні винаходи. Свідченням цього є художні дослідження кольору та світла у пуантилістів, а згодом в оп-арті, руху – у футуристів, «квантовий реалізм» С. Далі й т. ін.

Добре дослідженим є зв'язок з мистецтвом *математики*, який виявляється в побудові системи пропорцій у архітектурі та образотворчому мистецтві, мелодії – в музиці, однак може впливати і на театральну та кінорежисуру тощо. Від часів Ренесансу і до сьогодні живописцю стає важко ігнорувати математичні принципи. Цій темі присвячене спеціалізоване дослідження Б. Раушенбаха [340]. Серед митців, відомих своїм особливим зацікавленням математичним підходом, можна назвати Поліклета, П. Уччело, А. Дюрера, Х. Гріса, І. Тангі, П. Мондріана, К. Малевича. Слід відмітити, що геометрична основа живопису відома і за межами Європи; наприклад, у тибето-монгольській традиції [412].

Математична освіта в сполученні з літературним талантом продукує «межові» художні форми. Наприклад, «Аліса в Країні чудес» математика і письменника Льюїса Керролла вважається першою книгою, повністю побудованою на порушенні норм, причому всі парадокси в ній мають «математичне», а не «підсвідоме» походження. Нарешті, в рідкісних, але тим більш цікавих випадках, математика може ставати об'єктом художнього зображення («Життя Пі» Я. Мартелла).

Астрономія безпосереднім чином вплинула на розвиток культової архітектури від Стоухенджа до наших днів. Зображення тих самих астрономічних явищ як у міфо-символічній, так і в реалістичній формі, дає можливість наочно побачити відмінності в ментальності різних народів: наприклад, комета зображується у вигляді зірки з хвостом, меча, або навіть дракона. Як витвори мистецтва можуть розглядатися середньовічні та ренесансні карти зоряного неба, астрономічні схеми, паперові комп'ютери. Вплив є зворотним: науково-популярна література

з астрономії активно посиляється на міфи, без яких карта неба стає незрозумілою, та пізнішу художню культуру [471].

Саме астрономія, поруч із біологією, дала поштовх до виникнення таких жанрів як науковий та науково-фантастичний живопис (хоча родовід першого можна виводити, щонайменше від теми «естетики природи» в альбомах Е. Геккеля). Цю тему в наш час досліджують Є. Бердичевський, А. Васильєва, А. Гусєва та інші, однак, теоретичне осмислення залишається недостатнім, особливо враховуючи якість, популярність і вплив «наукового живопису» на культуру ХХ ст. Чи не найяскравішим прикладом є картини З. Буріана, які визначили образне бачення людством минулого Землі та суттєво сприяли популяризації палеонтології як науки. Слід врахувати й випадки, коли той самий художник звертається і до художніх, і до наукових текстів: Ю. Селіверстов проілюстрував, серед іншого, «Слово о полку Ігоревім», «Утопію» Т. Мора та серію книжок з біології, надавши всім цим виданням своє унікальне метафізично-метафоричне бачення світу.

Починаючи з епохи Великих географічних відкриттів, суттєвим джерелом натхнення митців стала *географія*. Це помітно і в художніх якостях карт, і в картинах на нову тематику, спочатку напівфантастичних («Америка» Я. ван Кесселя), згодом – документальних (серія картин В. Ходжеса, супутника Дж. Кука). Цей жанр здатний підіймати серйозні філософські проблеми: від захоплення незайманою природою, до якої людина має повернутися (американські романтики), до похмурого скептицизму (Е. Ландсір). В літературі з'являється спеціалізований географічний чи географічно-пригодницький роман (Ж. Верн, Т. Майн Рід, Л. Буссенар та ін.), в ХХ та ХХІ ст. додається специфічна форма «подорожі по слідах», яка поєднує белетристику, науку та філософію.

Чи не найширшу зону світоглядного перетину наукової та художньої культури має *біологія*. Починаючи з періоду Відродження, знання анатомії стало обов'язковим для художників, і навіть самі зображення анатомованого тіла могли створювати потужний художній образ. Медицина може ставати об'єктом зображення (оповіді М. Булгакова), чи рушійною силою сюжету (детективи П. Корнвелл, де патологоанатом змушує тіла жертв «розповідати» про свою смерть).

Вірогідно, найбільш розвиненим і популярним «біологічним» жанром у мистецтві є *аніمالістика*, яка заслуговує на більш детальний розгляд ще й через свій зв'язок із таким напрямом сучасного літературознавства як *екокритика*.

Як зазначалося, тварина є однією з найдавніших тем мистецтва. Однак систематичний науковий підхід до питання можна датувати другою половиною XVIII ст. – часом активного розвитку теоретичної зоології та практичної зоотехніки. Саме остання викликала підвищений попит на зображення породистих тварин, наприклад, картина Т. Гейнсборо «Померанська собака» була написана на замовлення першого заводчика шпіців. За вікторіанських часів мода на спостереження за птахами, у сполученні з обов'язковим для вихідців із забезпечених родин вмінням малювати, привела до надзвичайної популярності орнітологічних зображень. Паралельно відбувалося формування і *літературної анімалістики*.

Оповіді про тварин наявні в різних культурних традиціях (зокрема, в російськомовній: від «Каштанки» до «Плахи»). Проте в англійській літературі цей жанр посідає виняткове місце. На межі XIX та XX ст. про себе заявили канадські анімалісти, причому такі критики, як Н. Фрай, М. Етвуд, Дж. Вудкок, дійшли висновку, що саме цей жанр найповніше виразив національну ментальність. Навколо творчості цих письменників на початку XX ст. розгорнулася гаряча дискусія: Ч. Робертса та Е. Сетон-Томпсона (а також Джека Лондона) звинуватили у «фальсифікації природи», яка полягала в приписуванні тваринам почуттів та мислення в межах суто реалістичної, навіть квазі-документальної оповіді. Однак, етологія та зоопсихологія в 1960-х рр. довели, що письменники мали рацію – художня інтерпретація природи на десятиліття випередила наукову.

Анімалістика є зрілим, а значить – складно структурованим жанром, різновиди якого заслуговують на докладніше вивчення та ранжовану оцінку. Зокрема, однією з тенденцій сучасної анімалістики є намагання розглядати спосіб життя різних видів тварин як *своєрідні культурні форми*, в чому можна вбачати результат загального підвищення толерантності та відходу від уявлень про «єдино правильний» спосіб життя. Таким чином анімалістика частково накладається на вже згаданий літературний жанр *xenofiction* (література про Інших).

В окремих випадках твір можна сприймати одночасно *на кількох рівнях* – авантюрному, біологічному, філософському. Цей феномен досліджений на прикладі творчості Джека Лондона та Р. Кіплінга, хоча «Закон джунглів» останнього заслуговує на більш уважний культургерменевтичний розгляд у контексті міфологем і філософем світового Ладу. Адже у самого Кіплінга, всупереч вульгаризованому прочитанню, наголошується однозначно на «законі», а не на «джунглях».

Щоб знайти в художньому творі серйозні світоглядні підтексти, необов'язково звертатися лише до визнаних шедеврів. Наприклад, скромна дитяча повість ученого-біолога В. Федорова «Подорож нагору» може бути прочитана як пригодницька казка, як вступ до океанології, як філософсько-культурологічне есе, і навіть як теологічний трактат про можливість спасіння мешканців Нижнього світу. Наявність чіткого смислового центру забезпечує зв'язність такої складної астратегії.

Імовірно, найбільш стійкою та плідною є взаємодія між мистецтвом та *суспільними й історичними* науками, які належать до дільтеївських «наук про дух» чи ріккертівських «наук про культуру», і як такі є першочерговим об'єктом герменевтичного підходу.

У системі *митець – історія* процес інтерпретації є двоїстим: автор інтерпретує історію, а історія інтерпретує автора, несподівано актуалізуючи те, про що він міг і не замислюватися. Майже завжди час написання історичного твору піддається більш-менш точному датуванню за «префігурацією» (Н. Яковенко), властивою і науковцю, і митцю, який звернувся до історичного жанру. Нащадки можуть приймати цю префігурацію, або ж сперечатися з нею, створюючи свою інтерпретацію інтерпретації історії.

Сприйняття історії як естетичного феномена та відбиття цієї естетики в художніх формах досліджували А. Гулига, В. Даренський, А. Дірофф, Т. Домбровська, Б. Кроче та багато інших культурологів і філософів. Близькість цих двох сфер визнають і професійні історики. Як сказав Н. Девіс у передмові до своєї «Історії Європи», «відновлювати минуле – все одне, що перекладати вірші» [156, 62]. Спосіб, яким робиться цей «переклад», залежить від цілей, характерних для митця та його епохи: наприклад, романтики прагнули нагадати народу про його історичне минуле, реалісти – створити патріотично-пізнавальний історичний текст, який враховує потреби сучасності тощо [423, 4 – 5].

Художній інтерпретації історії завжди передує наукова праця, інколи вельми екстенсивна. К. Брюллов перед роботою над «Останнім днем Помпеї» прочитав весь наявний матеріал з теми [238, 27]. Зараз розширення ерудиції реципієнтів робить вимоги до митців ще жорсткішими. В деяких випадках автор паралельно з художнім твором публікує «супутне» теоретичне дослідження («Пришестя короля» та «Пошук Мерліна» Н. Толстого), або ж викладає власну наукову теорію в художній формі («Обряд присвячення» Л. Медіано). Інколи, особливо якщо сам письменник є істориком за фахом, у текст включається опис професійної діяльності («Історик» Е. Костової тощо).

Однак художній твір є чимось набагато більшим, ніж белетризоване історичне дослідження. Як сказав І. Франко в передмові до «Захара Беркута», «Праця історична має вартість, поки факти в ній представлено в причиновім зв'язку; повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей.., коли сама вона жива й сучасна» [394, 5]. Тому завданням митця є «не тільки трансляція, але й універсалізація історичного досвіду», він має «розкрити інтимно-людський, переживальний, духовно-моральнісний вимір історичних явищ і подій» [139, 175]. Завдяки цьому відбувається перетворення «об'єктивного» пафосу історії в «суб'єктивний» (В. Личковах), «досвіду фактів» у «досвід відносин» (С. Раппопорт).

Природним явищем є актуалізація певних тем, яка набуває форми або повернення до вже існуючих творів, або ж створення нових. Однак, якщо автор береться за роботу «на хвилі» суспільного інтересу, він, як зазначив У. Еко, має не осучаснювати історію, а виявляти «актуальне тоді й тепер» [436, 480].

К. Ясперс писав про незадоволення історією, яке приводить до пошуків виходу за її межі, зокрема через *відкриття надісторичного* [455, 280]. Одним зі шляхів розкриття цієї надісторичності є звернення до міфопоетики. Можна погодитися з В. Даренським, що будь-який художній твір, у т. ч. й історичний, є структурованим за схемою «основного міфу» культури, зміст якого полягає в космізації хаосу.

Крім того, зближення історичного роману та міфу вможлиблюється тим, що обидві форми цікавляться не просто давніми, а *першопочатковими* часами, коли закладалися парадигмальні матриці наявного порядку на рівні етносу, нації, макроцивілізаційної спільноти, людства. Тому навіть у «класичному» історичному романі, автор якого не намагався створити міф, у центрі уваги майже завжди опиняються історичні повороти, точки біфуркації, «вузли» (П. Рікер) чи «історіали» (М. Мамардашвілі) – тобто, прецедентні події.

Один із засновників жанру, В. Скотт, в «Айвенго» відповідає на питання, звідки взялися англійці, в «Квентіні Дорварді» – як виникла централізована Франція, в «Роб Рої» – хто такі шотландці та чим вони відрізняються від англійців. Це – риса етіологічного міфу, який суміщає діахронічний і синхронічний аспекти.

Результатом «накладання» міфу на реальну історію стає багаторівневий текст, в якому йдеться про минуле, сучасність і майбутнє народу, або й людства. І. Франко в «Захарі Беркуті» описує ідилічне життя карпатської громади, яка завдяки своїй єдності змогла відбитися від монголо-татарського нападу. Цей сюжет є історичним, але при цьому

він відсилає до міфологеми «золотого віку» та його есхатологічного фіналу, а також слугує прикладом майбутнього (соціалістичного) суспільства. Отже, конкретні історичні події можуть розглядатися як такі, що мають прихований містичний сенс.

Одним зі способів міфологізації історії є звернення до історичного чи міфо-історичного образу, який стягує до себе символіку та проблематику, перетворюючись на центр макрокультурної астратеми. Для Європи такі фігури відносяться до раннього середньовіччя (король Артур і його рицарі, Нібелунги та Зігфрид, князь Володимир і богатири).

Після закінчення «епічних» часів міфологізації частіше піддається не історія, а *повсякденність*, а втіленням народу є не стільки великий герой, скільки *everyman* (будь-хто). В таких випадках історичний роман тяжіє до магічного реалізму. Цей напрям, найкраще досліджений на прикладі латиноамериканської літератури, має безпосереднє відношення до української традиції, адже саме до нього можна віднести більшість різновидів «химерного» роману.

Протилежною тенденцією є *деміфологізіція*. Інколи вона виглядає як евгемеризація, коли історія, припустимо, Беовульфа та Гренделя позбавляється всіх елементів фантастики та подається як реальна подія, що стала основою для міфологізованої оповіді. Здебільшого, такі твори викликають інтерес лише як інтелектуальні вправи. Більш перспективним є використання переписування та деконструкції заради відкидання не «природних» міфів, а штучних міфів-ідеологем.

Тенденція до перегляду самих основ підходу до минулого почалася з наукової історії й етнографії. Відбулася зміна термінології, наприклад, слово *savage* (*дикун*) було замінене словом *tribesman* (*представник племені*), *первісні* суспільства стали називатися *традиційними*. Паралельно відбулися надбання власного голосу представниками колишніх неповноправних народів та соціальних груп. Це – позитивний процес, який можна розцінювати як спробу побачити і почути Іншого, знайти можливості якщо не повного взаємного прийняття, то адекватного взаєморозуміння та діалогу заради спільної роботи над забезпеченням майбутнього Землі.

Однак, конкретні прояви ревізіонізму досить відмінні. На одному кінці спектру ми бачимо реставрацію як сумлінне очищення фактів від фальсифікацій. На другому – нові фальсифікації, зокрема за рахунок прямолінійного «перекрашування» героїв історії з білих у чорних і навпаки (як у псевдоісторичних розвідках О. Бузини). Крайнім виявом ревізіонізму є *ресентимент*, негативним моментом якого є підривання

моральних орієнтирів. Адже прийняті в класичній парадигмі критерії добра та зла нерідко дискредитуються без заміни іншою адекватною системою цінностей.

Однією з прикмет ревізійонізму є презумпція залежності інтерпретації від позиції інтерпретатора, а значить – ненадійності будь-яких свідчень. Останній принцип широко використовується в сучасному кінематографі, коли автори змушують глядача прийняти одну версію подій, а потім міняють її на протилежну («Герой» Чжана Імоу, «Щасливе число Слевіна» П. Макгігана тощо). Окремим моментом є поширення принципів ревізійонізму не на реальну історію, а на художній світ іншого митця, що призводить до суперечки ревізійоніста з автором, який «бреше» про своїх героїв (*див. підрозділ 4.4*).

Розглянемо кілька *історичних та квазі-історичних жанрів*, у яких найбільш чітко виявляється тенденція до реінтерпретації історико-культурних фактів. Це роман-реконструкція, криптоісторія, альтернативна історія, і «цивілізаційний роман» з його модифікаціями.

Реконструкція подій минулого є сенсом будь-якого історичного роману. Але в одному з його типів основним змістом стає сам цей процес. Автор занурює читача в атмосферу творчого пошуку, метою якого є відтворення подій, які відбувалися з реальною непересічною людиною. «Роман-реконструкція» не є лише белетризованим життєписом, оскільки він має кілька сюжетних ліній, одна з яких – власна подорож автора «слідами» його героя. Проходячи той самий шлях, він має можливість, з одного боку, наблизитися до давніх подій та відділити правду від нашарувань, а з другого – оцінити характер змін, які відбулися зі світом. До такого співвіднесення зараз тяжіє більшість оповідей про подорож, адже пафос першовідкривача для сучасної людини практично недоступний, натомість перед нею розкривається майже безмежний простір трансісторичних та крос-культурних досліджень. Книги подібного типу можна вважати доведенням герменевтичного принципу до його логічної межі: дослідник буквально проходить життєвий шлях свого героя і розповідає про те, чого той не сказав сам. Яскравим прикладом є роман К. Рансмайра «Жахи льодів та темряви», де хронологічних рівнів навіть не два, а три.

Специфіка жанру **криптоісторії** (*secret history*) полягає в поясненні реальних історичних фактів альтернативними причинами. У «м'якій формі» це «теорія змови» (від «Рукопису, знайденого у Сарагосі» Я. Потоцького до «Маятника Фуко» У. Еко). У «сильній формі» відбувається змикання з історичним фентезі («Подивися в очі

чудовиськ» А. Лазарчука та М. Успенського). Жанр *крипто* може відноситися не тільки до історії, але й до сучасності. При цьому завдяки 1) об'єктивному існуванню численних «темних» місць та «заборонених» тем в історичних подіях, 2) таланту й ерудиції авторів, 3) зростаючій некритичності реципієнтів – відбувається розмивання кордонів між криптоісторією як формою розумової гри та «справжньою» історією. Автор свідомо пропонує нам художню інтерпретацію реальних фактів, яка завідомо не підлягає верифікації.

У науковій історії межі правди та вигадки теж здаються все більш розмитими: «минуле – завжди вибіркова реконструкція... відокремити факт від вимислу практично неможливо, оскільки саме розуміння факту передбачає певну інтерпретативну роботу» [82, 90 – 99].

У зв'язку з цією темою слід згадати відомі тріллери Дена Брауна. Вони викладають оригінальні історичні концепції, які можна приймати чи не приймати. Однак, сучасний літературний етикет передбачає, що автор у післямові дає роз'яснення, що зі згаданих фактів є *доведеним*, що – *гіпотетичним*, а що – *художнім вимислом*. Адже та сама гіпотетична інтерпретація подій у белетристичному тексті є допустимою фантазією, а в науковому – фальсифікацією. Д. Браун таких пояснень не дає, а підкреслена документальність деяких пасажів натякає на таку саму достовірність і того, що насправді є лише припущенням.

Наступним жанром, який передбачає ре-інтерпретацію відомих подій, є *альтернативна історія*, вона ж *історична фантастика*, *антиісторія*, *паралельна історія*, *нібитологія* (В. Личковах) або *якбитологія* (Д. Шурхало) [434, 12]. Основна ідея жанру полягає в тому, що історичні альтернативи є рівноцінними шансами, які з тих чи інших причин не збулися, але мають бути зважені та оцінені так само ретельно, як і «факти-переможці». Вагомості цій думці надає гіпотеза паралельних світів, які «розщеплюються» в точці біфуркації значних історичних подій. «Альтернатива» – як у теоретичному, так і в художньому варіанті – має значний евристичний потенціал та сприяє глибшому розумінню сутності історичного процесу. Однак, в усіх випадках ми маємо справу лише з гіпотезою, під яку підбираються факти. Складність оцінки значення того чи іншого фактора (зокрема ролі особистості та статистичних закономірностей) була афористично висловлена С. Хуком: «Скільки батальйонів є еквівалентом Наполеона? Скільки дрібних поетів дадуть нам Шекспіра?» [465, 28].

Перше відоме альтернативно-історичне припущення виголосив Тіт Лівій, розглянувши гіпотетичний похід Александра Македонського на

Рим. У класичній літературі, як зазначає Н. Яковенко, одним із перших прикладів альтернативи є подальша доля Ленського в «Євгенії Онєгіні». Розквіт «альтернативи» настав у другій половині ХХ ст., коли й історики-науковці, й письменники звернулися до переосмислення причин двох світових війн і гіпотетичних можливостей іншого розвитку подій. У СРСР подібний напрям думки не заохочувався, тому жанр розвинувся лише з розпадом Союзу, коли російські письменники почали досліджувати альтернативу Жовтневої революції, а українські – альтернативу колоніальних реалій. Тут ми маємо справу з віртуальною інставращією національної історії, як у В. Кожелянка («Дефіляда в Москві»).

Нові суспільні процеси та нові підходи в історичній науці призвели до формування типів романів, які можна позначити як трансісторичний, цивілізаційний та трансцивілізаційний. Усі вони близькі до історичного жанру, але не збігаються з ним повністю [217].

Трансісторичним є твір, основним завданням якого є художнє відтворення багатовікової історії певної країни/території чи етнічної групи, яка розкривається через долю представників кількох сімейств. Від роману-епопеї трансісторичний роман відрізняється часовими масштабами: від кількох десятиліть до мільйонів років. Саме до трансісторії можна віднести значну частину Старого Завіту в його літературній іпостасі. Однак жанр у власному сенсі з'явився в середині ХХ ст. і досі залишається рідкісним через свою складність. Одним із небагатьох його майстрів є американський письменник Дж. А. Міченер, автор понад десяти бестселерів (обсягом від 700 до 1 400 сторінок), присвячених історії різних частин США, а також Мексики, Польщі, країн Карибського моря. Зазвичай, романи Міченера починаються з опису геології, інколи – і палеонтології регіону, а потім переходять до його заселення різними групами людей, складні контакти яких призводять до формування нової спільноти. В українській літературі до трансісторичного жанру наближується «Диво» П. Загребельного. Крім літератури, трансісторія присутня в живописі (деякі картини І. Глазунова) та кінематографі («Десять човнів» Р. де Геєра та П. Джигірра).

Цивілізаційний роман, характерною рисою якого є охоплення оповіддю всіх сфер життя суспільства, є старшим за трансісторичний, та має дещо розмиті межі. Автори – науковці, які зайнялися художньою літературою – відчували, що створюють дещо принципово нове, та пропонували свої визначення цього жанру: «історико-етнографічний» (Р. Ітс) [181], «історико-етно-географічний» (І. Єфремов) [161, 12]. Із

точки зору культурологічної герменевтики здається доцільним визначити цей тип роману як цивілізаційний, оскільки об'єктом зображення є ціла *цивілізація* (всі сфери буття) певної *цивілізаційної* (макрокультурної) спільноти.

Використовуючи як принципи класифікації дві пари опозицій «Своє – Чуже» та «Сучасне – Минуле», можна виділити такі базові форми цивілізаційного роману:

- енциклопедичний опис свого, сучасного автору суспільства: «Дон Кіхот», романи Ч. Діккенса, певною мірою – релігійно-філософські тексти у фантастичній формі («Божественна комедія» Данте, «Подорож на Захід» У Чен-еня); в живописі їм відповідають картини реалістів XIX ст. – Г. Курбе, У. П. Фріта та ін.;

- відтворення буття власного народу в особливо важливий момент минулого. Стандартом є «Собор Паризької Богоматері», «Війна і мир», «Звіяні вітром», «Чорна рада»;

- реконструкція колишнього буття чужої, нині не існуючої цивілізації (цикл «Діти Землі» Дж. Аула); цей підвид представлений у живописі, а також у кінематографі («Апокаліпсис» М. Гібсона та ін.);

- презентація чужої для автора сучасної йому культури. Цей тип сам по собі трапляється нечасто. Зазвичай, чужа культура дається в порівнянні зі своєю, що, за нашою класифікацією, відноситься вже до трансцивілізаційного жанру, про який ітиметься нижче.

Одним із найбільш поширених є третій варіант, в якому письменник ідентифікується з народом, культури якого як такої вже не існує. В цьому випадку в літератора не може бути власного досвіду цивілізаційного контакту та герменевтичного розуміння в реальному часі та просторі. Однак, за допомогою спеціальних досліджень він може влаштувати віртуальне занурення в минуле життя.

Чи не найяскравішим прикладом є роман Р. Б. Хілла «Ханта Йо», в якому відтворюються всі аспекти життя народу сіу від 1790-х до появи білих у 1830-х рр. Робота над романом тривала 25 років; 20 із них авторка щоліта подорожувала місцями, де відбувалися події роману, перевіряючи всі деталі. Вона опитала більше 1 000 представників усіх західних індіанських племен, обробила незчисленні етнографічні й антропологічні праці, вивчила всі діалекти, ритуали та пісні. Після цього вона написала книгу мовою сіу. З цього тексту був створений зворотний переклад англійською. Це було зроблено для того, щоб в оповідь не просочилося нічого зайвого – адже корінні американці мислили іншими категоріями, ніж білошкірі. Водночас, багато слів, у т. ч. філософських

термінів (Хілл стверджує, що сіу мали розвинену філософію), які не мають англійських аналогів, були залишені без перекладу та пояснені в коментарях [464]. Результатом став надзвичайно глибокий, але саме тому дуже складний для читання текст, який вищою мірою відповідає культур-герменевтичній настанові на художню інтерпретацію як єдність осягнення та вираження прафеномена чужої цивілізації.

Цивілізаційний роман не чітко відділяється від власне історичного, особливо такого, що поєднує доскональне знання фактажу з високим рівнем емоційної зацікавленості автора. Одним із перших романів такого типу (опоненти називали його *археологічним*) є «Саламбо» Г. Флобера. Автор виїздив до Тунісу та опрацював сотні томів латиною. «Щодо карфагенян я цілком щиро вважаю, що вичерпав усі тексти. Мені було б неважко після роману написати товстий том критики з безліччю цитат» [389, 365]. Він настільки вжився в уже неіснуючу культуру, що перемагав у дискусіях з професійними археологами, а його гіпотези були підтверджені пізнішими відкриттями.

Таке саме захоплення неповторністю давньої культури демонструють Т. Манн («Йосиф та його брати»), І. Єфремов («На краю Ойкумени», «Таїс Афінська»), Г. Відал («Створення світу»). Кожен із цих романів є результатом герменевтичного вчування, аж до ідентифікації автора зі своїм об'єктом. Як пише Г. Гуліа в передньому слові до свого роману «Фараон Ехнатон», «Я знаю про нього все, чи майже все, що може знати людина, яка живе в нашому столітті. Я прочитав про нього гору наукових книг та годинами вдивлявся в його скульптурні зображення в каїрському музеї... Я ходив по землі Ахетатону, теперішньої Ель-Амарни...» [126, 8]. Тільки таке інтимне ставлення до теми здатне надати твору тієї емоційної інтенсивності, що робить чуже минуле живим для читача.

Нерідко мотивацією автора є бажання реконструювати родову історію та презентувати результати представникам власного етносу для навіювання відчуття гордості та солідарності, а також представникам іншої (панівної) нації для того, щоб заявити про свою відмінність і свій статус. Саме це Тарас Шевченко зробив для українців (а також для жінок і селянства, так, що в його творах відобразився цілком сучасний етнічно-соціально-гендерний комплекс) у часи, коли уряд імперії офіційно не визнавав самого існування нашого народу. Подібна проблематика безпосереднім чином пов'язує цивілізаційний жанр із постколоніальними студіями в усьому їхньому розмаїтті. Однак, критика імперіалізму не повинна ставати самоціллю, а ревізіонізм не повинен переходити в ресентимент.

Знаковим твором літературної реінтерпретації родової історії є нагороджений Пуліцеровською премією роман А. Хейлі «Корені» (1976). Сама його назва запровадила в обіг поняття *пошуку коренів*, яке вийшло далеко за межі постколоніальної проблематики та стало пов'язуватися з принципом протидії глобальній уніфікації.

Пошук коренів необов'язково пов'язаний з антиколоніальними чи феміністичними змаганнями. Його завданням може бути мікроісторичне відновлення унікального локального укладу з одночасним виділенням неперехідного в людській душі та вчинках. Прикладом можуть бути романи відомого британського політика та письменника Дж. Бакена, які описують приховані шари минулого (пережитки язичництва, життя декласованих елементів тощо).

Подібні тексти, які презентують «своє як чуже», можуть розмивати межу реалістичної оповіді та магічного реалізму. Наприклад, «Легенда про Уленшпігеля» Ш. де Костера, «Повість про Ходжу Насреддіна» Л. Соловйова, «Козацькому роду нема переводу» О. Ільченка є літературними обробками фольклорних оповідей про трікстера/героя як втілення національного духу. Інколи відбувається безпосередній перехід до історичного фентезі. «Пришестя короля» М. Толстого, «Джонатан Стрейдж і містер Норрілл» С. Кларк належать саме до цього жанру, але їхня атрибуція як цивілізаційних романів теж абсолютно правомірна. Іншим полем зближення цивілізаційного роману з фантастикою є вже згадана *xenofiction*.

Сутність наступного, *трансцивілізаційного*, жанру полягає в «художньо-культурологічному» порівнянні способу буття, норм і цінностей представників різних цивілізацій. Для написання твору такого типу автор повинен вийти на найвищий рівень історіософського узагальнення, виявивши прафеномен обох описуваних культур та визначивши перспективи їхньої взаємодії.

Коротші форми цього жанру можуть демонструвати лише зустріч представників різних цивілізацій як носіїв відмінних фундаментальних цінностей і норм. Такий контакт, здебільшого, набуває форми трагічного конфлікту, однак, дає шанс стати на місце Іншого і здійснити очуднений погляд на звичне. Здебільшого автори постулюють можливість знаходження по-справжньому загальнолюдських цінностей, які забезпечують якщо не примирення, то взаємне розуміння та повагу опонентів.

У розгорнутому вигляді в трансцивілізаційному творі порівнюються всі грані життя двох (або більше) культур. Результати такого порівняння можуть бути різними. Найрідше трапляється повне *відторгнення* однієї культури іншою («Ацтек» Г. Дженінгса). Проти-

лежним варіантом є добровільне занурення героя в чужу культуру, як в еталонному для жанру романі Дж. Клавелла «Сьогун». Це прийняття може бути настільки глибоким, що повернення до власної культури сприймається як насильницький болісний процес («Той, що танцює з вовками» М. Блейка/К. Костнера). Для британських письменників традиційною темою є «шлюб культур» (кельтської, римської, саксонської та норманської) і породження ними нової цивілізації.

Отже, цивілізаційний, транscивілізаційний і трансісторичний жанри можуть розглядатися як специфічні види художньої інтерпретації історико-культурних фактів, метою яких постає створення якомога більш повної наукової картини буття певного соціуму. Твори подібного типу дають можливість уважніше й об'єктивніше подивитися на міжкультурні взаємини, та розділити поняття «Чужий», «Інший», «Супротивник», «Ворог», «Партнер», а як результат – переоцінити, переосмислити, переінтерпретувати сутність минулих і теперішніх конфліктів.

Таким чином, художня інтерпретація наукових даних далеко не зводиться до популяризації науки. Це явище є способом гармонійної інтеграції двох відмінних, але не несумісних сфер культури. При цьому своєрідне «художнє дослідження» може випереджувати наукові відкриття, або ж створювати нові проблемно-тематичні простори для подальшого теоретичного осмислення. Результатом, в ідеалі, постає поєднання раціонального з емоційним у межах цілісного знання, та створення водночас інтелектуально обґрунтованої та ціннісної картини світу та його культурних горизонтів.

2.3. Художня інтерпретація релігійних вірувань і філософських теорій

Наступним позахудожнім об'єктом художньої інтерпретації є *релігійні та філософські/культурологічні вчення*. Ці форми духовної культури єднає між собою та відрізняє від розглянутих вище явищ (факти досвіду, дані конкретних наук) особлива системність і світоглядне значення. Якщо в попередніх випадках перед митцем стояло завдання *створення* єдиної картини світу з окремих елементів, то тут картина світу вже існує, причому інколи має характер догми, з якою неможливо сперечатися. Завданням митця є індивідуалізація загальної релігійної чи філософської концепції, наповнення її живою, конкретною образністю. Саме через спільність такої настанови, художня інтерпретація релігії та філософії, при всій відмінності цих явищ, може бути віднесена до одного типу.

Принципова відмінність між інтерпретацією цих двох форм світоглядних систем полягає в тому, що в релігії митець тлумачить наявний комплекс вірувань, підпорядковуючи свою творчість більш чи менш жорсткому канону, в той час як при інтерпретації філософії він має значно більшу свободу, і може виступати співтворцем, або й творцем нового вчення.

Хоча чітку межу між міфом і релігією провести важко, в даному підрозділі ми зосередимося на *релігійних системах* як складних духовних комплексах, а *міфологію* як сукупність оповідей (адже саме в такій якості вона дійшла до сучасних інтерпретаторів) розглянемо в *підрозділі 3.1*.

Наскільки відомо, *релігійне мистецтво*, або ж протомистецтво, існувало в усіх народів протягом усієї історії людства [42]. Гіпотетичним вихідним станом людської культури був міфо-релігійно-мистецький синкретизм; представники російської релігійної філософії називали такий стан теургією (феургією) як вищою формою людської діяльності.

Загальне співвідношення *сакрального* та *профанного* в культурі є дискусійним питанням. К. Барт і Р. Бультман стверджували наявність «діастазу» між божественним і людським. Але, на думку М. Бердяєва, А. Рігля, Е. Трьольча, священне є іманентно присутнім у людській культурі, зокрема в мистецтві. П. Тілліх уточнював, що сакральне не знаходиться «поруч» із секулярним, а утворює його глибини [376].

Протиставлення «сакрального» та «профанного» пов'язують із дослідженнями Е. Дюркгайма [158, 37], а також таких дослідників, як: Д. Белл, П. Бергер, С. Гроф, Г. Губерт, М. Еліаде, Р. Жерар, Вяч. Иванов, Р. Кайуа, Г. ван дер Леу, М. Мосс, Р. Нібур, В. Топоров та ін. Слід назвати таких українських науковців, як: В. Бодак, П. Іванишин, А. Куралех, В. Личковах, А. Нямцу, В. Петрушенко, М. Савельєва, В. Шелюто, Л. Ярош та ін. Ґрунтовне дослідження репрезентації сакрального в мистецтві здійснено В. Головей [113]; важливе методологічне значення має висновок цієї дослідниці про метакатегоріальний статус «сакрального», яке характеризує цілісну систему духовних абсолютів та смислотвірчих цінностей людини.

За М. Еліаде, сакральне є виявом повноти буття, яка створює все суще. Це досить близько до уявлень М. Гайдеггера про трансцензус як вторгнення буття-в-світі у вимір суцього. Однак, поняття «сакральне» не є синонімом «священного», хоча, наприклад, В. Токман використовує ці терміни як взаємозамінні [378].

Е. Бенвеніст підкреслює, що в латинській мові слово *sanctus* – «обдарований милістю богів», має винятково позитивні конотації,

водночас значення слова *sacer* є складнішими: «величне, надлюдське, магічне, закляте, небезпечне, заборонене» [43, 347 – 348]. Про амбівалентність сакрального писали також Ж. Батай та Р. Отто; Ж. Бодріяр запровадив термін *реверсивність* традиційної культури: взаємоперетікання добра і зла, священного і мирського, прекрасного і потворного тощо.

Отже, *священне* – це те, що несе безумовну позитивну цінність, у той час як *сакральне* – амбівалентна сила, протилежна позбавленому будь-якого метафізичного виміру *профанному*.

Найбільш характерними є такі взаємини мистецтва та релігії: 1) твори мистецтва є частиною живого релігійного ритуалу (культові споруди, зображення, музика тощо) і 2) твори мистецтва релігійної тематики є складовою секулярної культури. Чіткої межі між цими сферами нема, той самий об'єкт може переходити з однієї категорії в іншу, що впливає на його культурний статус та естетичне сприйняття.

Добре відомо, що релігія може сприяти чи гальмувати розвиток тих чи тих художніх форм, але жодна віра не може обійтися без них. Як показує досвід буддизму, мистецтво виникає навіть там, де воно мало б бути неможливим. Як зазначає Є. Яковлєв, можна виділити синтезуюче та провідне мистецтво даної культурної системи; наприклад, для християнства це, відповідно, архітектура та зображувальні мистецтва. «Зворотний» тип взаємовідношень віри та художнього образу зафіксований у далекосхідних традиціях, де «...не стільки мистецтво обслуговувало релігійні інститути, скільки релігія знаходила завершення в естетичному ідеалі і художній творчості...» [283, 5]. Інтуїтивне уявлення митця доповнює догму, надає їй емоційну силу.

І навіть якщо властивість мистецтва робити абстрактне зримим оголошується неприпустимим, і релігійна культура уникає візуалізації священних сюжетів, їй залишається аудіосприйняття. Дж. Дж. Фрезер запевняє: «Ми не маємо сумніватися, що музика, найбільш проникливе і хвилююче з усіх мистецтв, відіграла значну роль у справі формування та вираження релігійних емоцій...» [399, 373].

Основним матеріалом, з яким працюють історики та культурологи, вивчаючи найдавніші релігії, є їхня естетично-виразна складова. Сучасна людина може не знати нічого або майже нічого про давній комплекс вірувань, але інтуїтивно зрозуміти *емоційний стрій* цієї віри. Решта залишається таємницею, оскільки синкретичне мистецтво передбачало знання учасниками ритуалу сакральної оповіді, в контексті якої всі елементи дії мали цілком конкретне значення. При втраті культурного

контексту інтерпретація окремого елементу міфо-ритуального комплексу є проблематичною, що й доводять численні альтернативні спроби тлумачень як загальних принципів, так і конкретних творів наскального живопису. Наприклад, численні африканські та австралійські зображення істот із круглими головами можуть інтерпретуватися як: 1) стилізовані людські постаті, 2) боги, 3) космонавти в шоломах.

Одним із ключів до розуміння сакрального протомистецтва є гіпотеза про те, що його основною метою було – як і в протомистецтві традиційних культур, які дожили до Нового часу – відтворення онтологічного архетипу, яке ми раніше позначили як ейдетичний мімезис.

Історію поняття *архетип* прийнято починати з праць Платона [355], але вчення грецького філософа було лише новим етапом розвитку давнього світоглядного уявлення. Це підтверджується наявністю в міфологічних системах різних народів світу образів, дуже близьких до античного ейдосу. Досліджуючи цей *прото-ейдос*, Е. Б. Тайлор 1871 р., за чотири роки до народження К. Г. Юнга, використав термін *архетип* [371, 388]. Він описав широко розповсюджену віру в те, що кожний вид тварин має первообраз, який одушевляє всіх істот цього виду. Саме цей первообраз відображується в протомистецтві, в т. ч. в таких специфічних формах як «рентгенівські» малюнки, за допомогою яких художник намагається дати найповніше уявлення про сутність зображуваної істоти.

Це нагадує авангардні експерименти першої чверті ХХ ст., зокрема кубістичні зображення об'єкта у різних проєкціях. Однак, тут можливі певні паралелі зі «зворотною перспективою» ікон, яка здатна продемонструвати «розгортку» предмета. Всі ці різнопланові культурні явища є проявами бажання передати за допомогою візуальних засобів справжню сутність зображуваних речей.

Позачасовий ідеальний світ може знаходити свою інтерпретацію і в наративі, зокрема, у величальних піснях, що склалися майже винятково з опису статичного героя, який перебуває у стані досконалості.

Для міфопоетичної та релігійної свідомості справжнє *творення* відбувається в божественному світі у первісні часи. **Від-творення** (репрезентація) людиною цих першоподій і першоречей, яке сакралізує повсякденне життя традиційного суспільства, може бути поділене на чотири напрямки: природне, побутове, ритуальне та художнє, між якими існують проміжні форми.

Природне відтворення пов'язане з розумінням людини як живого образу божества, або всього Космосу. Наприклад, у Г. Сковороди,

вигляд речей дає знати про приховані під ним форми або вічні образи, причому це стосується і людини, яка є образом Бога.

Відтворення архетипу в побутовій діяльності відбувалося практично в кожній дії як повторенні встановлених божествами первісних акцій. Думка, що в традиційному суспільстві взагалі немає нічого профанного, підтверджується численними даними етнографії. Ця віра надавала людині впевненості в потрібності усталених форм поведінки, які підтримували стабільність універсуму. Образ Космосу відтворювався на всіх рівнях: окремого будинку, поселення, цілої країни. Найбільш чітко це виявилось в символіці культової архітектури [302].

Відтворення архетипу ставало самоціллю в *ритуалі*, в якому людина або кликала на допомогу космічні сили, або намагалася уподібнитися до них. Свято розумілося як «розрив» профанного хронотопу, через який учасники долучалися до сакрального світу. Наприклад, смисл весняного свята – людська співучасть у перемозі божества родючості над його супротивником. Згодом обрядові бійки перетворилися на такі види спорту, як бокс та футбол [242, 73]. Тут ми бачимо процес секуляризації; однак у мистецтві сакральне світо-відношення як «святovidношення» (В. Личковах) ніколи не було втрачене повністю.

Четвертим типом є власне *художнє* відтворення – яке саме тут набуває характеру власне інтерпретації – архетипу в візуальних і вербальних видах мистецтва. Для представників традиційного суспільства твір мистецтва виступав у ролі доказу об'єктивного буття об'єкта зображення, за логікою: «якщо б це не було правдою, то про це не розповідали б». Описаний випадок, коли народна виконавиця билин «...у музеї побачила живих богатирів на картині Васнецова, прийняла як доказ, що й билина правда» [187, 11]. Ця функція доказу ґрунтовно описана стосовно християнських ікон.

У розвинених релігійних системах відбулося формування пантеону та складання іконографії божеств. Художній інтерпретації тепер підлягають не тільки власне вірування, але й більш чи менш жорстка система приписів щодо тем і форми творів релігійного мистецтва. **Канон** має чітко виражені індивідуально-культурні особливості, на відміну від протомистецтва, яке характеризувалося відносно стихійним виникненням архетипових форм, часто надзвичайно схожих у різних культурах. Мистецтво – на цьому етапі вже йдеться саме про професійне мистецтво – стає зрозумілішим для сучасного інтерпретатора, як завдяки появі супровідних текстів, так і через антропоморфізацію божеств. Місце сукупності непередбачуваних даймонів заступає сім'я богів, характери яких близькі до людських.

Самі кодифіковані священні тексти мають значні естетичні якості, тому «... текст священних книг – Біблії, Корану, Вед та ін. піддається ефективній художній інтерпретації, переповіданню мовою поетичного чи музичного образу, мовою театралізованої вистави» [451, 43].

Християнство доволі швидко долає характерну для авраамійських релігій недовіру до зображень, що уможливило складний синтез мистецтв, в якому одне з головних місць посідає ікона як недискурсивна форма пізнання Абсолюту [69; 201; 391].

У ранньохристиянській філософії світ розглядається як система образів та символів, вихідним пунктом якої є Бог – первообраз (архетип) для наступних віддзеркалень. За Климентом Олександрійським, першим образом Бога є Логос, образом Логоса – розум чи душа людини, сама людина стає третім образом Бога, образи художньої культури знаходяться на четвертому ступені. Однак, православна естетика, в основному, не засуджує витвори мистецтва як *тіні тіней*, а бачить їхню цінність у тому, що вони здатні зберігати та передавати *мисленні образи*. Глядач не повинен зупинятися на спогляданні кольорів зображення чи «словесних барв» тексту, але має прагнути побачити ейдос, який митець передав за допомогою цих барв.

За Псевдо-Діонісієм Ареопагітом, система символів, що охоплює всю сферу мистецтва, є однією з форм передачі людині «духовного світла». Він розділяє два класи символів: «подібні» до архетипу, оснований на катафатичному способі означення, та «неподібні подібності», що повинні самою своєю невідповідністю спрямувати сприйняття суб'єкта на протилежне зображеному – абсолютну духовність. На думку А. Богачова, як протилежність ікони можна розглядати деякі твори М. Гоголя, який показує світ «з диявольської перспективи, щоб читачі побачили божественне» [59, 99].

Отець П. Флоренський, виходячи з уявлення про багатомірність, ієрархічність почуттєво-матеріального світу, побудував «символічно-магічну» теорію культури, де ікона є подобою храму та моделлю Космосу. При цьому ікона, на думку П. Флоренського, може існувати тільки в контексті храмового дійства [392, 209 – 210]. Кожен художній твір має свої умови буття, поза якими воно «вмирає» або переходить до анабіозу. Це стосується не тільки власне релігійного мистецтва. Наприклад, М. Алпатов писав, що лише в Греції зрозумів справжню красу грецької скульптури [10]. Тому для культур-герменевтичного осягнення твору величезне значення має збіг *контексту творення та контексту сприйняття*.

При злитті знаку з первообразом, внутрішній ейдос у зображенні виявляється для глядачів краще, ніж у самому первообразі. Тому ікона – не бліда тінь оригіналу, а форма його вираження, спеціально орієнтована на виявлення його видимого образу. Зображення, хоча наслідує лише зовнішній вигляд архетипу, передає глядачеві інформацію про весь Первообраз, не виключаючи і його неуявлену природу. Ікона не зображує, а *репрезентує*, беручи на себе роль «свідка» (П. Флоренський) або *документальної фотографії* (В. Бичков). Якщо є фотографія, то має бути її матеріальний оригінал. Тому сама можливість зобразити Христа слугувала в теологічних дискусіях доказом Його матеріальної природи [72; 109].

Якщо ікони – це відображення того самого незмінного ейдосу, то зображення на них повинні бути канонічними. Сам по собі канон не обов'язково утискував творчість митця. В його рамках створювалася величезна кількість індивідуальних інтерпретацій. Це властиве не лише християнському мистецтву, про що свідчить досвід культур Далекого Сходу (один лише японський скульптор Енку створив п'ять тисяч неповторних зображень Будди) та Індії (індивідуальність виконання строго регламентованих ритуальних танців).

У Західній Європі ікони практично не мали догматичного або літургічного значення, а отже, значення канону не було настільки великим, як у православній традиції. З кінця середньовіччя почався процес *секуляризації* сакрального мистецтва, який продовжується досі (зараз десакралізується вже не тільки власне релігійне, але й взагалі традиційно-ціннісне). Слід зазначити, що уявлення про канон не зникли повністю, а трансформувалися. Як показав К. Кларк, однією з цілей зображення прекрасної соматичності було створення родового образу ідеальної людини – що повертає нас до платонівського ейдосу.

Однією з прикмет ренесансного перевороту є *осучаснення* твору, його наближення до глядача, а також відхід від статичності, перехід від образу до сюжету, від позачасового до темпорального. Тенденція до драматизму дії особливо помітна у мистецтві бароко. За словами С. Дітькової, починається «час «індивідуальних міфологій», які створюються нашаруванням античного язичництва, середньовічної культури та ренесансного «вибуху» [150, 29]. Ця ж дослідниця відмічає, що в «Гамлеті» Біблію інтерпретує навіть не автор, а герой – не Шекспір, а сам Гамлет, причому дуже суб'єктивно.

Суперечки про релігійні позиції самого Шекспіра та теологію його творів ведуться вже століттями, при цьому докладно аналізуються не

тільки висловлювання, а й окремі слова з авторського тезаурусу. Враховуючи полілогічний принцип шекспірівської драматургії, остаточних висновків доходити важко. Як творця всезагального образу світу Шекспіра можна порівняти з Данте. Проте останній був певен, що знає устрій Землі, Небес і Пекла, та інтерпретував земне, виходячи з *відомого божественного*. Шекспір не ставив себе в позицію пророка, а показав можливість знаходження Бога, виходячи з *відомого земного*. У світі його трагедій віра не є чимось даним нам – за неї треба боротися. Подібна ситуація пошуку особистої віри повторювалася неодноразово, і є знову актуальною в наш час.

Чергова актуалізація пошуків власної віри відбулася на рубежі XIX – XX ст. У мистецтві це призвело до виникнення низки нових форм і прийомів. М. Каранда називає серед них такі: «сюжетна репродукція та алегоризм; осучаснення біблійного дива; фантастичний гротеск; знаково-ціннісна перверсія; містичний гносеологізм; контекстуальна ремінісценція; естетико-релігійне двійництво як спроба симбіозу добра і зла» [191, 141].

У XX ст. досвід світових війн та геноцидів обумовив необхідність «нової апологетики». Альтернативою стала не просто секуляризація, а дегуманізація мистецтва, яке мало позбутися вже не тільки трансцендентності, але й «людськості» [316]. Російські релігійні філософи визначили експерименти авангардистів як спробу художньої *дематеріалізації* світу, причому М. Бердяєв дійшов висновку, що і людина теж опредмечується та починає «розчинятися», а слово «декристалізується» та відривається від Логосу [46].

Мистецтво авангарду неможливо оцінювати однозначно, як через його надзвичайну складність, так і через те, що суб'єктивні наміри митців та «об'єктивні» тенденції їхньої творчості не завжди збігалися. Самі вони нерідко не відкидали трансцендентне, а шукали з ним нового контакту [440; 415].

Одним із понять, які дозволяють осмислити цей комплекс проблем, є *трансгресія*, порушення традиційних норм, яке, на думку Ж. Батая, відкриває людині доступ по той бік кордонів, але залишає самі кордони, зберігаючи поділ профанного та сакрального. Так само М. Фуко вважав трансгресію шляхом наближення до божественного [401].

Поставивши діагноз кризи культури, мислителі намагалися знайти вихід з неї. Для російських релігійних філософів, зокрема, В. Соловйова, таким виходом була теургія як синтез містики, мистецтва та ремесла [350]. Близькі ідеї висловлювали А. Бєлий, Вяч. Іванов, М. Бердяєв, С. Булгаков, П. Флоренський.

При всій унікальності російської релігійної філософії, її не можна розглядати тільки як новітню варіацію давньої православної традиції та розглядати поза контекстом духовних пошуків, які відбувалися в цей час в усій Європі. Достатньо лише одного прикладу: програма братства Прерафаелітів та близьких до них мислителів і митців включала саме той універсальний синтез містики, мистецтва та ремесла, про який писав В. Соловйов. Причому вони намагалися втілити її в життя не тільки на рівні живописного стилю, а й через створення нової естетосфери. Їхня спроба реформи суспільства через створення «цілісної культури» виявилася утопічною, але не залишилася непоміченою.

Одним із висновків мислителів Срібного віку стала необхідність створення нового стилю: *містичного реалізму*, який повинен виявляти істину: «... художник має «прозріти» її крізь матеріальні покрови речей і форми, які являють собою лише маніфестації істинної реальності» [307, 4]. Це дуже близько до того, що ми визначили як ейдетичний мімесис.

Замість цього, культура постмодерну пішла ще далі у відмові від пошуків трансцендентного, звернувшись у своїх пошуках до властивостей самої людини та її штучного середовища. На противагу цьому «величання людини абсурду» (Г. Марсель) [287], культурологи нерідко писали про необхідність ресакралізації світу. М. Еліаде відмітив «крипторелігійну» поведінку мирської людини; причому ієрофанія сакрального може відбуватися навіть в атеїстичному суспільстві (*див. розвідки М. Столяр про комуністичний варіант хліазму, структуру псевдо-священного простору та часу тощо*) [365]. Ж. Кеппель прямо назвав це «реваншем Бога». Ж. Марітен сказав про мистецтво: «Скільки б воно не билося, не кричало, не вдавалося до блюзнірства, воно не зцілиться, доки не набуде Христа» [286, 564]. В цьому плані вельми характерною є еволюція творчості С. Далі, який від епатажних ранніх картин перейшов до філософського осмислення світу, а згодом – до створення полотен на релігійні теми («Христос Сан Хуана де ла Крус», «Таємна вечеря» та ін.).

Ми живемо в час нової хвилі неорелігійності, як ще одного прояву культурного ревізйонізму, навіть ресентименту. Цей процес може набувати форми переосмислення догм і канонів певної релігії, міжконфесійного синтезу, або реставрації неоязичництва (ще одного прояву «пошуків коренів»). При цьому, на думку В. Головей, ми бачимо дві паралельні тенденції – до секуляризації сакрального та до сакралізації секулярного. Зокрема, релігійними мотивами просякнута вся сучасна

популярна культура. За радянських часів її критикували за саму наявність цих тем, у наш час – за їхню неканонічну інтерпретацію.

Щоб протистояти довільній деформації смислів, християнське мистецтво прагне стати «конкурентоздатним», у т. ч. за рахунок використання нових видів мистецтва, передусім – кінематографу. Однак, художній пошук далекий від завершення. Як підсумовує М. Каранда, фундаментальні теологеми візуалізуються в кінематографі як шляхом «символічного відсторонення від натуралізму та букви, так і шляхом профанного імітування заземлених психологізмів з екстраполяцією їх у царину трансцендентного» [190, 49].

Одночасно з освоєнням нових видів мистецтва відбуваються пошуки нових підходів, зокрема, узгодження релігійних положень з історичним і науковим знанням, яке потребує, серед іншого, своєрідної «герменевтики релігійного» у художній культурі. Провідна роль тут все ще залишається за літературою, яка може інтерпретувати або *сюжети* священної історії, або ж основні *положення* релігійного вчення.

До першого варіанту відноситься жанр літературних Євангелій, метою якого, за А. Нямцу, може бути: а) заповнення пропусків, реконструкція (О. Мень), б) створення системи моральних мотивувань (П. Лагерквист), в) спроба «реалістичного» тлумачення теми (М. Булгаков), г) дослідження євангельського світу в усіх його суперечностях (В. Короткевич), д) апокрифізація («Остання спокуса Христа») [308, 356].

Другий варіант – створення текстів з більш чи менш експліцитною релігійною мораллю – характерний для дитячої літератури різних жанрів: від побутової оповіді («Полліанна») до фентезі («Хроніки Нарнії»). Поки що саме дитяча література є більш вдалою з точки зору пропаганди релігійних цінностей, водночас як «дорослі» твори часто коливаються між неортодоксальністю та нецікавістю. Про аналогічну ситуацію в кіно сказав Г. Єлисеєв: «... мусимо визнати, що фільми на біблійні сюжети, які балансують на межі блюзнірства..., частіше виявляються більш художніми, ніж ті, що суворо наслідують букву біблійного тексту» [160].

Можливо, саме *імпліцитна* релігійна символіка, яка поступово підводить реципієнта до осягнення нових рівнів духовності, має на даний момент більший культуротворчий потенціал, ніж невдала переінтерпретація відомих образів та сюжетів. На думку В. Головей, сакральне мистецтво трансцендує мімесис. Можливо, саме «мовчання» та «неподібна подібність» дозволяють збереження глибинних релігійних сенсів.

Порівняно з релігійною сферою, взаємовідношення мистецтва та *філософії* в контексті духовної культури відрізнялися більшою

гнучкістю. Саме поняття філософії як вільного пошуку істини виключає можливість існування жорсткого канону – він може з'являтися тільки при переродженні філософом в ідеологеми.

Темою зв'язків між цими двома культурними формами займалися в Україні Є. Більченко, В. Малахов (загальні принципи співвідношення мистецтва та філософії), за кордоном – А. Вольський, А. Гулига, Є. Косак, А. Кучинська (зв'язки між конкретними філософськими напрямками та мистецтвом) та ін. Жанр філософського роману вивчали з точки зору естетики, культурології та літературознавства В. Герасимчук, Т. Гундорова, О. Кирилова, Т. Макарова, С. Павличко, С. Стоян, В. Скуратівський. Дослідження імпліцитної філософської основи твору проводили І. Галінська, С. Данелія, О. Забужко, А. Лавров, В. Личковах, С. Мащенко, М. Петровський, В. Пуліна, К. Рукшина, В. Соловійов, Л. Ярош та ін.

Співвідношення філософії з художньою культурою в контексті феномена інтерпретації можна розглядати в двох основних варіантах: виклад митцем *власних* світоглядних ідей у художній формі та естетичне тлумачення *вже існуючої* філософської системи.

Перший варіант є більш давнім. У міфах ми бачимо синтез усіх наявних знань і цінностей певної спільноти, але поки що це стихійний вияв, а не осмислена інтерпретація знань і переконань. Філософія як окремий вид духовно-культурної діяльності деякий час існувала невідривно від літератури: вона артикулювалася в художній формі та мала скоріше зацікавити слухача, ніж переконати його логічними аргументами. Саме такий характер мають синкретичні тексти Давнього Світу та деякі сучасні релігійно-філософсько-художні форми, зокрема в індійській та далекосхідній традиціях. Добре відомим фактом є художнє чи напівхудожнє філософування в античності (досократики, Платон, Марк Аврелій та ін.).

Згодом ситуація змінюється, і йдеться вже не про белетризований виклад філософами своїх учень, а про створення митцями художньо-філософських моделей світу (Данте, Шекспір, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, якому належить вислів «живопис і є філософія»).

В. Діденко виділяє такі загальні ознаки філософсько-художнього світогляду: 1) цілісність погляду на світ, 2) стан, коли істина вже відчувається, але ще не має доказів, 3) зв'язок об'єктивного та суб'єктивного в процесі творчості, 4) становлення героєм твору самої думки, ідеї, 5) відображення сутності через явище, загального через індивідуальне [148, 50 – 51]. В такому мистецтві типізація досягає рівня художнього узагальнення, що, слідом за А. Гулигою, можна визначити як «типологізацію». Ф. Достоевський писав у такому випадку про «ідею-

почуття», яка захоплює людину. До типологічного узагальнення можна віднести образи-уособлення епохи (Мона Ліза, Печорін, Раскольников, Леверкюн) та вічні образи (Едип, Дон Жуан, Дон Кіхот, Фауст), про які йтиметься в *підрозділі 3.2*.

Від тих часів, коли відбулося розділення філософії та художньої культури, помітна і зворотна тенденція до їхнього зближення. В Новоєвропейській традиції відбувається постійний зустрічний рух – одночасна *філософізація літератури* та *белетризація філософії* («естетичний поворот у філософії», за М. Савельєвою).

Із філософів до художньої форми зверталися французькі Просвітники (Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро), які «винайшли» філософський роман. Згодом – С. Кіркегор, А. Шопенгауєр, Ф. Ніцше, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Т. Адорно, Г. Маркузе. Як підсумував Г.-Г. Гадамер, «філософія повернула позиції частково тому, що вторглася в царину поетичної мови» [86, 116].

Однак, філософську проблематику порушують романісти – Стендаль, О. де Бальзак, Е. Золя, М. Гоголь, Ф. Достоєвський, Л. Толстой. В СРСР традицію «великих романів» ХІХ ст. продовжили М. Горький, Л. Леонов, О. Толстой, М. Шолохов та ін. Інтелектуалізм був помітний і в поезії: на думку В. Брюсова, все, що хвилює сучасну людину, має право бути відображеним у віршах. Необхідно згадати також спектаклі К. Станіславського, В. Мейєрхольда та фільми О. Довженка, Г. Козинцева, С. Ейзенштейна. На думку останнього, «інтелектуальне кіно» має не лише реконструювати події, але й виявляти їхній смисл. Хоча, з відомих причин, філософська думка в Радянському Союзі була нерозривно пов'язана з політикою та ідеологією, що значно звузило спектр світоглядних пошуків митців.

У ХХ ст. зближення філософії з мистецтвом продовжилося. Тема впливів некласичної філософії на мистецтво, передусім літературу, є невичерпною; основні віхи цього процесу надає І. Слоневська [356]. На кінематограф найбільш серйозно вплинула філософія екзистенціалізму [327].

Однією з тенденцій мистецтва ХХ ст. став інтелектуалізм у літературі (А. Камю, Т. Манн, Ж.-П. Сартр, Г. Веллс, А. Франс, К. Чапек, Дж. Б. Шоу, в Україні – Ю. Андрухович, В. Винниченко та ін.). Рисами інтелектуалізму є особлива «якість» героїв, які є не стільки характерами, скільки персоніфікаціями ідей, а також принципове уникнення емоційності в розрахунку на здатність викликати нові почуття за допомогою звернення до інтелекту.

Одним зі «спеціалізованих» інтелектуальних жанрів є *філософський роман*. Цей термін має два значення: 1) виклад філософії в художній формі, 2) найбільш глибокі та ємні романи; саме це значення є для нас провідним.

В. Герасимчук у своїй монографії з цієї теми називає філософський роман вершинним літературним жанровим різновидом ХХ ст. і визначає як літературний текст, спрямований на створення універсальної картини світу [105]. На думку української дослідниці, найбільший вплив на жанр мали такі філософські напрями, як: філософія життя, марксизм і позитивізм, екзистенціалізм, інтуїтивізм, психоаналіз, російський космізм.

Відповідно, романи можуть бути екзистенціалістськими (Ф. Кафка), інтелектуальними (А. Мердок, В. Голдінг), «романами культури» (Г. Гессе, Т. Манн, Р. Музіль). Одним із важливих висновків дослідниці є теза про принципову незастосовність концепту «смерті автора» до філософського роману, де навпаки, можна констатувати авторську домінуючу «поліприсутність».

У культур-герменевтичному контексті однією з найбільш цікавих форм є роман культури, де відбувається вихід на рівень *метамистецтва*. Найбільш яскравим прикладом є «Доктор Фаустус» Т. Манна, який водночас є дослідженням психології митця, сутності творчості, аналізом глибин германського духу та діагнозом культурних викликів епохи. Крім того, в ньому наявні пасажі власне метафізичного характеру, зокрема, присвячені співвідношенню музики та світобудови. Само-рефлексія мистецтва може виявлятися і в невербальній формі, достатньо згадати «Меніни» Д. Веласкеса і «Майстерню художника» Я. Вермеєра. Ці дві візуальні інтерпретації теми *митець* та *мистецтво*, створені представниками націй, які в той час воювали між собою, можна розглядати як такі, що знаходяться в стані постійного діалогу одна з одною. Звісно, цей віртуальний культурний діалог вимагає посередництва реципієнта.

Безпосередній вихід на світоглядну проблематику мають кращі зразки історичного та фантастичного жанрів. Зокрема, без власної історіософії практично неможливе написання вищезгаданого цивілізаційного роману та його різновидів. Філософськими жанрами є утопія й антиутопія, де автор безпосередньо висловлює свої світоглядні ідеали.

Літературна *утопія* – це модель ідеальної соціальної системи, яка відповідає уявленням автора про гармонію людини та суспільства. Витоки жанру сягають міфологем Золотого віку та Островів блаженних. Як такий, він формується в Давній Греції («Держава» Платона) і переживає піднесення в часи Ренесансу (Т. Мор, Т. Кампанелла, Ф. Бекон

та ін.). У XVII – XVIII ст. відбулося поширення утопічних трактатів та проектів реформ, зокрема, в межах французького Просвітництва. Можна припустити, що все ще недостатньо вивчений вплив цих праць на політичну практику є значно більшим, ніж прийнято вважати. В XIX ст. утопія стає менш «соціально активним» жанром, поступово перетворюючись на засіб ескапізму.

У XX ст. з низки культурно-історичних причин на перший план виходить *антиутопія* (*негативна утопія, контрутопія, квазіутопія, дистопія*). Біля витоків жанру стояли Дж. Свіфт і Вольтер; зріла антиутопія представлена працями Г. Веллса, В. Винниченка, Є. Замятіна, Дж. Орвелла, А. Платонова, О. Хакслі та ін. Автори антиутопій намагаються діагностувати небезпечні тенденції сучасного суспільства та унаочнити їхні потенційні результати, щоб привернути суспільну увагу до проблеми. Однак, поширення антиутопій призвело до звикання, і зображення дистопічного майбутнього стало нормою, а інколи – й реальністю.

Можливо, найбільш рідкісним літературним жанром є той, де філософія є *основною темою* твору, як то у «Світі Софії» Ю. Гордера, міжнародному бестселері, який автор визначив як «роман про історію філософії». Російськомовним аналогом є «Подорож через епохи» Б. Кузнєцова.

Окрім творів, які містять філософські ідеї в експліцитній формі, слід звернути увагу на ті, що мають *приховану філософську основу*. На думку І. Галинської, це поняття близьке до «сугестивності» твору як підказування реципієнту герменевтичних сенсів та настроїв [92, 6 – 8]. З точки зору культурологічної герменевтики, прихована філософська основа безпосередньо пов'язана із «серцевиною» астратеми твору як єдності розмаїття значень. Саме герменевтичне осягнення цього невимовного «пафосу» забезпечує розуміння загального культурного смислу артефакту.

Тема філософсько-художнього синкретизму має особливе значення для України, оскільки вітчизняні мислителі нерідко викладали свої погляди на людину, суспільство та світ у формі притч, віршів, проповідей тощо [121; 122; 288]. Навіть із виникненням академічної філософії, такі митці, як В. Винниченко, О. Гончар, О. Довженко, О. Кобилянська, Л. Костенко, М. Коцюбинський, Леся Українка, О. Олесь, В. Стефаник, П. Тичина, І. Франко, М. Хвильовий, не відмовилися від створення оригінальних філософських концепцій [12].

Результати теоретичної реконструкції цілісної філософської системи певного митця суттєво залежать від настанови (префігурації)

дослідника, про що свідчить хоча б складна історія осмислення спадку Г. Сковороди або Т. Шевченка. Адже, «філософський аналіз художнього твору – це застосування однієї системи значень щодо іншої і тому є актом смислотворення» [454, 159].

Інколи філософські підтексти є настільки прихованими, що дослідник має досконально знати культурний контекст епохи, щоб оцінити позицію автора. Наприклад, вірші В. Блейка важко зрозуміти без знання філософії гностиків, а «Гру в бісер» Г. Гессе – без гегелівської «Феноменології духу» тощо.

Проте, не можна ігнорувати самотійність митця навіть у випадку задокументованих зв'язків його твору з певним філософським ученням. Відомо, що Т. Адорно консультував Т. Манна під час написання «Доктора Фаустуса», однак філософська основа роману далеко не зводиться до вчення Адорно. Інколи йдеться не стільки про прямий вплив, скільки про складний культурний діалог, або ж про виникнення тематичних паралелей, які можуть бути достатньо несподіваними, як то вплив О. Шпенглера на А. Платонова. У деяких випадках відомо, що письменники погоджувалися прийняти «винайдену» критиками філософську інтерпретацію – як Джек Лондон погодився, що його «Поклик предків» має алегоричні сенси.

У *не-вербальних* видах мистецтва проводити пошуки філософської основи складніше, але наявна методологія дозволяє і таке дослідження [67]. Обмежимося лише такими відомими прикладами візуальних творів, за якими стоїть цілісна світоглядна концепція, як «Меланхолія» А. Дюрера, «Сон розуму...» Ф. Гойї, пейзажі К. Фрідріха, «метафізичний живопис» Дж. де Кіріко. У. Нікола проводить паралелі між П. Мондріаном та І. Кантом, сюрреалізмом та З. Фрейдом, абстрактним експресіонізмом і прагматизмом, Дж. Капогроссі і структуралізмом [305, 428, 449, 461, 520]. В. Татаркевич пов'язує абстрактне мистецтво, крім іншого, з новою фізикою і гештальтпсихологією [474, 134]. Однак, наявність паралелей між філософськими та художніми формами не дає остаточних відповідей щодо сутності їхнього взаємозв'язку. Наприклад, для Д. Лукача авангардизм є антигуманним виразом цивілізаційної кризи, а для В. Бенджамена і Т. Адорно – пошуками свободи та демократизації.

Ще складнішим є дослідження музики. Але і тут можна казати про філософські за духом твори. Музика здатна «зображувати» складні явища життя, «оповідати» сюжет, передавати монолог і діалог. Одну з методологій культур-герменевтичної «розшифровки» соціального значення музики запропонував Т. Адорно.

Однією з відносно малодосліджених в Україні тем є приховані філософські підтексти творів *популярної культури*. В своєму дисертаційному дослідженні Н. Доній визначає вплив на неї психоаналізу, екзистенціалізму, позитивізму, прагматизму [155]. З цим можна повністю погодитись, але ця схема потребує конкретизації, оскільки в наш час популярний кінематограф нерідко порушує достатньо серйозні теми і навіть викладає певну філософську концепцію. Наприклад, такі несхожі між собою стрічки як «Зоряні війни» та «Титанік» поєднує типова для Романтизму ідея переваги почуттів над розумом.

Крім випадків, коли автор більш чи менш свідомо спирається на вже наявне вчення, є такі, коли йдеться про оригінальні філософські погляди самого митця. Інколи ми маємо справу із «захованою» в комплексі творів цілісною *філософською системою*, яка ще чекає на культур-герменевтичну реконструкцію та осмислення (І. Єфремов, С. Кларк та ін.).

У деяких випадках визначення позиції митця є настільки важливим для самоосмислення всієї подальшої культури, що виникає ідеологічна **боротьба за правильне тлумачення** його спадщини. Одним із таких авторів є В. Шекспір. Дослідники його п'єс найчастіше звертаються до таких філософем як історія, людина, природа. Незважаючи на тривалу історію шекспірознавства, все ще залишається багато тем, які заслуговують дослідницької уваги. На нашу думку, на нову інтерпретацію чекають цілі смислові шари окремих тем і образів.

Очевидно, що Шекспір не був професійним філософом. Не менш очевидно, що як «любомудр» він значно перевищував багатьох «академічних» спеціалістів. Шекспір використовував інтелектуальну спадщину цілої цивілізації, і був у курсі останніх досягнень філософської думки (наприклад, ідей Ф. Бекона та М. Монтеня). Але при цьому він не викладав чужі позиції. Його персонажі говорять про закономірності буття світу та людини так, «що видно, як ці думки у них виникають та складаються..., ці думки безпосередньо сплетені ... з усім їхнім іством» [5, 8].

В. Адмоні пише також, що власне філософські пасажі у Шекспіра трапляються не часто, але завжди доречно, а їхній рівномірний розподіл по всіх драмах («Гамлет» – не виняток, а концентрат), дозволяє говорити про імпліцитне філософське підґрунтя творчості драматурга.

Спробуємо коротко продемонструвати можливість культурологічної реконструкції одного з важливих смислових пластів Шекспірівської трагедії, пов'язаного з *переростанням міфологеми у філософему*.

Як відомо, Шекспір писав для театру під назвою «Globe», що коректніше перекласти не як «Глобус», а як «Земна куля», «Світ». Не дивно, що всі його твори мають всесвітній символізм. Сам Шекспір нерідко називав світ театром, а театр – світом, аж до їхнього злиття в єдиний образ *Theatrum Mundi*. Зазначимо, що йдеться про ту модель цілісного універсуму, яка зараз викликає у багатьох митців близьке до ностальгії відчуття, що лежить в основі явища реміфологізації (*див. підрозділ 3.1*).

Із точки зору культурної антропології, у п'єсах В. Шекспіра людина має, щонайменше, три виміри: особистісний, соціальний і космічний. І в трагедіях, і в комедіях ідеться про порушення гармонії на всіх рівнях: особистісному (психологічний розлад), соціальному (сімейні, соціальні, політичні кризи), космічному (природні катастрофи), і про відновлення цієї гармонії у фіналі.

Найбільш чітко ця схема виражена в «Королі Лірі». «Оптимістичні» тлумачення цієї трагедії переважали в ХІХ ст., а також у радянському шекспірознавстві. «Песимістичні» – часто в дусі театру абсурду – в західній критиці ХХ ст. Для більш адекватного судження слід врахувати «шаруватість» твору, який, з одного боку, сягає надзвичайно архаїчних культурних рівнів, а з другого – стає несподівано актуальним саме наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.

Найглибший пласт тексту відображає британський міфос. Світ Ліра – це узагальнена кельтська/англосаксонська Британія, з якою можуть співвідносити свою історію і сучасні жителі Британських островів. Однак, етнокультура може розглядатися і як самодостатня цінність, і як невід'ємна складова культури всього людства, тож при всій своїй «британськості», «Король Лір» має універсальне значення.

Шекспірівська трагедія знаходиться на межі міфу та сучасності. Її сюжет має численні фольклорні паралелі, але в ньому очевидним чином відбувається розрив міфопоетичної циклічності та «розпрямлення» історії.

К. Ясперс відніс виникнення *осьового часу* до середини I тис. до н. е., але в широкому сенсі, будь-який сутнісний перехід від звичного до нового психологічно сприймається саме як злам темпорального кола та вихід людини на екзистенційну пряму. Тому для кожного сучасного народу та для кожної людини «осьовий час» є актуальною буттєвою реальністю. Отже, текст, який порушує таку проблематику, є *вічно-актуальним*: випрямлення історії можна розглядати і в контексті життя легендарного короля Ліра (I тис. до н. е.), і в контексті елізаветинської

Англиї з її переходом від традиційного до модерного суспільства, і в контексті теперішньої ситуації «пост-». Проте проблематика трагедії виходить далеко за межі суто людських стосунків.

Було давно відмічено, що буря в «Лірі» – явище не тільки метеорологічне, але й психологічне та соціальне – тобто, космічне, в античному сенсі цього слова. Але критикою практично не звертається увага на те, що Лір не просто бореться зі стихіями, але й намагається їх зрозуміти, що дозволяє говорити про герменевтичний зміст трагедії.

У багатьох культурах всезагальне лихо сприймалося як результат прихованої, але цілком конкретної людської провини, таємниця якої повинна бути розкрита. Подібну ситуацію ми бачимо в історії Едіпа, котрий зобов'язаний розкрити старий злочин, щоб припинити чуму. Те, що Лір сприймає грозу саме в такому контексті, видно з його пошуків винного. Він перелічує гіпотетичних грішників:

...Кривоприсяжнику і лицеміре,
Прелюбодію, нелюде лукавий,
Що вбивство потаємно замишляв, –
Дрижіть і полотнійте! О, зірвіть,
Людські гріхи, усі свої покрови,
Благайте в грізних суддів милосердя!

(акт III., сцена 2, переклад М. Рильського)

Згодом Лір питає: *What is the cause of thunder?* Традиційно, це питання тлумачили (і перекладали) як прояв суто умоглядної цікавості: *Ну, звідки грим береться?* (акт III., сцена 4, переклад М. Рильського), яка самою своєю недоречністю виказує безумство короля. Однак, у дослівному перекладі питання Ліра звучить як *Що є причиною грому?* Це – продовження теми пошуку причин розладу: хто винний у настанні хаосу, який виявляється і в стосунках людей, і в «неприродних» стихійних явищах? Чиї гріхи викликали бурю, і що тепер робити? В критиці була висловлена думка, що коли Лір далі називає Едгара «фіванцем», він порівнює його з пророком Тирезієм, який мав порадити Едіпу, як зупинити чуму.

Отже, у підтексті трагедії Шекспіра лежить те саме уявлення, що і в трагедії Софокла. Йдеться про єдність людини зі світом, причому не як про бажаний та ідеалізований стан руссоїстської «природності», а як реальний факт відповідальності людини за всезагальний стан речей. Віра в залежність стану світу від людської поведінки існувала в різних культурах: індійській, іранській, давньогрецькій тощо. У кельтській і

скандинавській міфології йдеться про те, що кінець світу почнеться з порушення людьми моральних заповідей. Міфологічні уявлення про космічний характер суспільного ладу перейшли у філософські вчення (зокрема, в теорію Платона) і, завдяки своїй сумісності з біблійними ідеями, збереглись у християнській Європі, і були відкинуті лише раціоналізмом Нового часу.

Для британської культури надзвичайно характерним є уявлення про «Правду короля» як систему правил, яких мали дотримуватися правитель і його народ, щоб забезпечити загальний добробут і родючість землі. Результат недотримання «Правди» міг уявлятися як миттєве знищення, подібне до загибелі платонівської Атлантиди; однак частіше йшлося про безкінечну виснажливу хворобу землі та її мешканців. У фольклорі багатьох народів, у т. ч. й українського, є опис мертвої країни, яку герой має повернути до життя. В британській літературі є спеціальне поняття – Спустошена земля (Wasteland). Міфологема Спустошеної землі стала одним із лейтмотивів всієї європейської культури, проявляючись у таких несхожих творах як «Парцифаль» Р. Вагнера та «Володар кілець» Дж. Р. Р. Толкіна.

Шекспір, який жив на 400 років ближче до живої міфопоетики, дав вільну інтерпретацію цієї теми [221; 223; 224]. Адже всі шекспірівські трагедії починаються з порушення не тільки соціального, але й світового балансу: «час вивихнутий». У «Королі Лірі» ми найбільш наочно бачимо не просто сімейні чи політичні проблеми, а кризу вселенського масштабу. Загального накопичення гріхів достатньо для початку загального розпаду: ерозії піддаються людські зв'язки, моральні цінності, і навіть традиційні значення слів. Одне з основних місць дії – пустош (а зовсім не «степ», як у більшості перекладів), семантика якої очевидна. Більше того, вся Британія стоїть на грані перетворення на Спустошену землю.

Щоб запобігти спустошенню, треба з'ясувати, «в чому причина грому», і вирішити цю проблему. Злочини повинні бути розкриті, винні мають спокутувати провину. Саме тому всі твори Шекспіра закінчуються розповідями героїв про свої долі та вчинки, які складаються в єдину сповідь народу. Лише відновлення людської та космічної Правди як об'єктивного принципу робить будь-яке майбутнє взагалі можливим. Характерно, що всі абсурдистські прочитання «Ліри» редукують саме цю тему, приводячи сюжет трагедії до апокаліптичної руїни.

Одне з головних положень шекспірівської «художньої філософії» полягає в тому, що трон має посідати людина, яка підтримуватиме суспільно-космічну Правду, якщо не в містичному, то в морально-право-

вому сенсі. В «Макбеті» перелічуються властивості такого ідеального короля: справедливість, правдивість, надійність, щедрість, стриманість, милосердя, смиренність, мужність тощо. В історії важко знайти монарха, який поєднував би всі ці якості, але одним із сумнівних досягнень Нового часу стає розчарування в самій *можливості* такого правління. Нормою стало зображення повсякденного життя як дистопії, яка може змінитися тільки на гірше – Т. С. Еліот у поемі з цілком традиційною назвою «Спустошена земля» дає вже не попередження, а опис стану речей тут і зараз.

На жаль, реальна історія виправдовує цей песимізм, свідченням чого є Чорнобильська зона – Спустошена земля в серці Європи. Ця тема стає настільки звичною, що навіть постапокаліптична антиутопія – де міфопоетична ідея гріха правителя та його народу набуває форми антропогенної катастрофи – стає ще одним розважальним жанром. І коли ми намагаємося зрозуміти, *що саме* в реальних природних катаклізмах має антропогенне походження? – ми по суті повторюємо те саме питання Едіпа і Ліра: в чому наша вина і що робити далі? Ще гірше, коли ми таких питань не ставимо – це значить, що «деформація особистості» зайшла вже занадто далеко.

Однак, у міфо-легендарних першоджерелах стан Спустошеної землі не вважається незворотним. Сучасному людству теж слід перейти від констатації проблеми до пошуків її вирішення, зокрема, до формування «нової інвайронментальної парадигми» [197, 264]. І тут текст «Короля Ліра» може дати деякі підказки. Культур-герменевтична реконструкція імпліцитної світоглядної основи твору показує, що основний комплекс його філософсько-етичних ідей пов'язаний із темою глобальної відповідальності перед собою, Іншими, всім світом. У здатності «вийти за межі себе» величезну роль відіграє співстраждання, яке відрізняється від чисто емоційної жалості своїм зв'язком із філософським розумінням людської сутності. Лише маючи внутрішню самостійність, відчуваючи себе людиною, а не функцією, можна по-справжньому розуміти Інших. Герої «Ліра» шукають і знаходять космічні закони, які дозволять зрозуміти цей світ та побудувати нові правила життя в ньому. Один із цих законів має безпосереднє відношення до іншої «античної» теми – катарсису, про який ішлося в *підрозділі 1.2*.

Отже, шекспірівська художня інтерпретація філософської антропології презентує людину як істоту, особисте та соціальне життя якої має виразний космічний вимір. Її свобода не є сваволею, причому

регуляторами поведінки є не тільки воля інших людей, або ж існування соціальних інституцій, але й сама *природа речей*, порушення якої приводить до катастрофічних наслідків. Тому людина повинна подолати особистісну, соціальну, родову обмеженість, навчитися спів-чуттю, і діяти відповідно до осягнення своєї глобальної відповідальності. Як видно з фіналів трагедій, така позиція не гарантує успіху, але надає людині єдино можливий шанс.

Таким чином, культур-герменевтична реактуалізація закладених у художніх творах імпліцитних сенсів може привести до: 1) збагачення філософської, культурологічної, релігієзнавчої думки за рахунок залучення «дифузної філософії» мистецьких творів, а також до 2) більш глибоких, а інколи й принципово нових інтерпретацій відомих текстів.

Висновки до розділу 2

Як розкрито у розділі, художня інтерпретація позахудожнього матеріалу включає в себе більшу частину мистецької діяльності, оскільки створення «первинних» творів практично завжди передбачає переробку фактів дійсності, і нерідко – наукових, релігійних і філософських концепцій. При цьому можна виділити деякі основні тенденції цього процесу.

Власний *досвід* митця може бути зовнішнім чи внутрішнім. У першому випадку йдеться про зображення явищ об'єктивного світу, починаючи від простого відтворення зовнішньої форми, і закінчуючи глибоким системним аналізом сутності явища. Для цього найбільш придатним є мімезис, який може набувати форму «ейдетичного мімезису», зорієнтованого на передачу внутрішніх властивостей і виявлення прихованої сутності об'єктів. Саме таку творчість можна назвати «перетворенням фізичного життя на духовне» (В. Соловйов).

Коли йдеться про внутрішній, психологічний досвід, принцип мімезису доповнюється, або й замінюється принципами фантасії та експресії. При цьому величезне значення мають психологічні стани, які дозволяють більш вільне виявлення змісту індивідуального та колективного позасвідомого. Це змушує згадати принципи міфо-поетичної творчості, які певною мірою збереглися в сучасних неєвропейських традиціях. Саме такий стан «інспірації» стає бажаним для митців Заходу, що призводить, з одного боку, до експериментів з «розширення свідомості», з другого – до ознайомлення з теоретичними положеннями Глибинної психології.

При художньому відображенні фактів досвіду можна констатувати дві протилежно спрямовані тенденції: 1) руйнування цілісної картини

світу, яке почалося в культурі Нового часу і дійшло до кульмінації в постмодерністських принципах мультикультуралістичної релятивності та фрагментарності і 2) пошуки повернення до втраченої цілісності, в т. ч. через вивчення та переосмислення традиційного мистецтва, або ж через створення суто авторського символічного універсуму.

При інтерпретації *наукових* даних, митець може виступати як популяризатор, або ж критик конкретної теорії та науково-технічного знання в цілому. Мистецтво здатне вступати в різноманітні взаємозв'язки з практично усіма науковими сферами, розширюючи як предмет свого зображення, так і прийоми творчості. В наш час особливо цікаві перспективи розкриваються перед взаємодією мистецтва з біологічними дисциплінами. По-перше, це пов'язано з новими відкриттями, які приводять до радикального переосмислення онтологічного, розумового та правового статусу тварин. По-друге, йдеться про актуалізацію проблематики у зв'язку з необхідністю боротьби з екологічною кризою, яка загрожує самому існуванню людства.

Більш традиційними джерелами матеріалу для художньої творчості є суспільні науки та історія, де може йтися про «...ізоморфність структурного принципу художнього образу та історичної події, яка є глибинною, сутнісною основою їхньої взаємної релевантності» [137, 9]. Саме історичний жанр у ХХ ст. породив низку різновидів, деякі з яких уже досліджені теоретично (криптоісторія, альтернативна історія), інші ж є настільки новими, що поки не мають власних назв (ми пропонуємо позначити їх як *цивілізаційний*, *транscивілізаційний* та *транcісторичний*). При цьому однією з помітних тенденцій, яка найчіткіше виявляється в історичному жанрі, але виходить далеко за його межі, є прагнення до світоглядного та естетичного ревізйонізму. В своїй крайній формі він може набувати вигляду *ресентименту* як радикальної, але не завжди виправданої зміни ціннісних орієнтирів з переосмисленням історичної та культурної спадщини.

Маючи справу з художньою інтерпретацією *релігії*, ми знову постаємо перед фактом *ейдетичного мімезису*, який виявляється в різних культурних традиціях при необхідності візуально репрезентувати трансцендентний образ. Тут ми виходимо на поняття канону як системи правил, у межах якої може виявлятися індивідуальність митця. Однак, зі зростаючою секуляризацією культури, канон відходить на другий план. Це призводить до виникнення маси творів, які звертаються до релігійних сюжетів і проблематики, але розробляють їх у нетрадиційному, неорелігійному дусі. Це явище помітно як в елітарній, так і в популярній

культури ХХ ст. Сама увага до відповідної проблематики свідчить про «пошуки віри», яка вже не є чимось зовнішньо визначеним, як це було в традиційному суспільстві, а має постати результатом власного вибору та власної духовної роботи.

Можна висунути гіпотезу, що експеримент із повною секуляризацією культури (як у межах «дегуманізації мистецтва», так і в умовах формально атеїстичного радянського суспільства) вичерпав себе. Прагнення до повернення сакральності актуалізується в кризові часи, коли людина змушена шукати справжні основи своєї екзистенції з тим, щоб знайти в них опору для виживання та розбудови нових культурних і суспільних форм. Помічено, що саме в переломні епохи відбуваються зльоти мистецтва, а в благополучні часи, як правило, – тиражування вже наявних моделей. Сучасна епоха є однією з найбільш складних за всю історію, що робить повернення до сакральних цінностей надзвичайно актуальним. Руйнування осмисленої картини світу поступово змінюється пошуками втраченої цілісності, як шляхом переінтерпретації традиції, так і шляхом створення авторських символічних культурних універсумів. У такому контексті цілком вірогідно, що ейдетичний мімесис у своїх різних проявах займатиме все більше місце в художній культурі.

Художня інтерпретація філософських положень є одним із проявів вищого культурного синтезу, де мистецтво дійсно стає *органом філософії* (Г.-Г. Гадамер). При цьому бачимо зустрічний рух обох сфер культури: естетизацію філософії та філософізацію мистецтва. В деяких випадках відбувається безпосередній вплив (або діалог) митців з філософами, в інших – мають місце типологічні паралелі, які виникають через звернення художників до найглибших світоглядних проблем. Однією з перспективних тем культурологічної герменевтики є дослідження імпліцитної філософської основи художніх творів як їхнього астратемного центру. Як мінімум, це може призвести до кращого розуміння окремих текстів. Як максимум – дозволити реконструювати оригінальну філософську систему, виражену в художніх творах у «дифузній» формі. Все це допоможе актуалізувати внутрішні «діалоги» в культурі.

Таким чином, художня інтерпретація позахудожніх явищ виконує функцію інтеграції різних сфер культури в єдине системне ціле, виступаючи одним із провідних загальнокультурних феноменів.

Розділ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАРАТИВНИХ ІНВАРІАНТІВ У ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ

Тема інтерпретацій та ре-інтерпретацій культурних інваріантів мотивів є неосяжною, оскільки всю світову культуру можна уявити як складну астратемику сітку взаємодії різних рівнів, як на особистісному, так і на стильовому та жанровому рівнях. Про різноякісні впливи на творчість лише одного митця, про джерела його натхнення можна писати цілу бібліотеку наукових праць – власне, це й є одним з основних завдань мистецтвознавства. Тому ми лише позначимо типи художньої інтерпретації, які мають найбільш помітне *культуротворче значення*.

Художній інтерпретації цього типу – пере-створенню сюжету з інваріантних елементів – можуть підлягати: 1) тексти фольклорного походження, передусім, казки та міфи, 2) «вічні» теми, сюжети, образи даної культури.

Ключове значення для нас матиме поняття *традиції* як повторення стійких елементів при одночасному постійному оновленні культури в цілому («седиментації» та «інновації» за П. Рікером).

Як відмітив Ю. Лотман, художні системи, які цінують оригінальність, є передусім винятком, аніж правилом. У будь-якій традиційній культурі відступ від канону сприймався б реципієнтом як невігластво, або й кощунство з боку автора. О. Фрейденберг пише про «скутість античної художньої інтерпретації» [396, 756]. Д. Лихачов відмічає стереотипність і європейської, й азійської середньовічної літератури.

Тільки в період Відродження з'являється обґрунтування новаторства в культуротворчості. Петрарка, Піко делла Мірандола, Фіренцуола доводять самоцінність новизни, яку все ще могли вважати недоліком [35, 32, 54]. Лише поступово право митця на вільний пошук починає сприйматися як дещо апріорне, і тільки наприкінці XVIII – на початку XIX ст. романтики остаточно стверджують оригінальність і неповторність як мету автора.

Однак, прагнення до інновацій не скасовує культурну традицію як таку, лише змінює її форми. Замість єдиного «стовбура» з'являється «кущ» стильових і тематичних варіантів. Об'єкт дослідження стає більш розчленованим як через прискорення перебігу культурних процесів, так і через їхню фрагментацію. Продуктивною темою є виділення парадигмальних форм, які започатковують нові лінії розвитку для кожного виду, жанру, стилю мистецтва. При цьому неможливо обійтися без дослідження такої форми культурних універсалій як *мотиви*.

Визнано, що оригінальних мотивів небагато (хоча їхні підрахунки сильно варіюють). Однак талановитий автор, використовуючи стереотипні елементи, вміло досягає новизни.

У зв'язку з цим можна послатися на Р. Грейвза, який протиставляв традицію мертвої, яка полягає в повторенні раз і назавжди затверджених форм, та живої, яка передбачає вільну творчість у межах єдиної культурної парадигми [124, 23 – 25].

3.1. Феномен художньої інтерпретації міфу

Може здатися, що ми повторюємося, адже про художню інтерпретацію *релігійних вірувань* уже йшлося в *підрозділі 2.3*. Однак, незважаючи на всю розмитість меж релігії та міфології, це не тотожні явища. В деяких випадках їх можна розглядати разом, як взаємодоповнювані частини єдиного культурного комплексу. Але в даному випадку нас цікавить не стільки вся складна система міфологічних уявлень, скільки верхівка «айсберга» – ***наратив міфологічного характеру***. Цей текст може бути або усним, якщо ми маємо справу з живою традицією, або ж письмово зафіксованим. В останньому випадку він переходить з «народної» культури до елітарної, що сприяє постійному звертанню до нього митців, які дають власні інтерпретації тієї самої теми. Так трапилося з античною міфологією, яка отримала своєрідне «життя після смерті» в західноєвропейській культурі. Згодом романтики та їхні послідовники ввели в обіг автохтонні традиції: слов'янську, германо-скандинавську, кельтську, фінську.

Багатоманітність шляхів зближення модерної художньої культури з міфом дозволяє сучасним дослідникам визначити такі напрямки культурологічних досліджень реміфологізації: *фольклорний* (А. Хаузер); *психоаналітичний* (З. Фрейд, К. Г. Юнг); *символічний*, або *семіотичний* (Е. Касіер, С. Лангер); *структурно-лінгвістичний* (К. Леві-Строс) та ін.

Надзвичайно вагоме місце концепт міфу та похідні від нього поняття займають у некласичних естетиці, мистецтвознавстві та художній критиці. Зближення і навіть ототожнення мистецтва і міфології помітно в теоріях Р. Гароді, А. Мальро, Е. Касієра; теоретики міфу одночасно виступають як ідеологи неоміфологізму в літературознавстві (Г. Рохайм, К. Клухорн, Ф. Фергюссон, Н. Фрай, Р. Чейз). Міфопоетичною по суті є тенденція художньої критики розглядати мистецтво як творення образу світу, а твір – як образ Космосу, або власне Космос (М. Гайдеггер, Г. Гачев, Ю. Легенький, Н. Хамітов та ін.).

Художня обробка міфу як різновид інтерпретації дещо схожа з перекладом та з міжвидовою транспозицією, оскільки тут теж відбувається створення власної версії першотексту. Зміна виду мистецтва та зміна мови тут необов'язкові, але принциповим моментом є зміна *типу авторства*. Результатом є не стихійно виниклий, а інтелектуально сконструйований текст, який може або близько слідувати за оригіналом, або ж повністю заперечувати традицію. В своїй класифікації видів авторства, М. Стеблін-Каменський позначає його сучасний тип як *літературний* [364, 81], маючи на увазі протиставлення не стільки літератури іншим видам мистецтва, скільки авторства сучасного типу архаїчним (міфічній, епічній тощо) формам.

Те, що сучасне мистецтво активно звертається до міфології, є давно відміченим фактом. Частково це можна пояснити тим, що «одне з найглибших людських бажань полягає в знайденні унітарної моделі, в якій симетрично розташоване ціле досвіду, минулого, сучасного і майбутнього, та дійсне, можливе і нездійсненне» [49, 166]. Міф саме надає таку унітарну модель.

Одним із головних завдань гуманітаристики стає вивчення культури як цілісної системи і пошук її інваріантних елементів. Для цього незамінним є вивчення міфу та міфопоетики, де сконцентровані універсалії, які лежать в основі будь-яких культурних структур і набувають естетично виразної форми в етнонаціональних художніх традиціях і мистецтві. Це допомагає реконструювати духовну історію національної культури та суттєво доповнити картину світового художнього процесу.

Звернення до міфу як «відображення душі культури» [467, 73]. безпосередньо пов'язано з осягненням та ствердженням власної спадщини та ідентичності в стрімко змінюваному глобалізованому світі. В деяких випадках митці свідомо ставлять собі завдання реконструкції або пере-створення міфу, в інших ідеться про успадкування фольклорних мотивів. В українській культурі обидва ці явища присутні в таких масштабах, які дозволяють розглядати мистецтво як художню інтерпретацію національної міфопоетики.

Для українців, які і для інших народів, чия ідентичність довго залишалася дискусійною, такі пошуки етнокультурних коренів є особливо виправданими. Адже «необхідною умовою досягнення справжньої автентичності є розвинена самосвідомість, сумлінне ставлення культури до себе й своїх витоків. Народити щось справжнє можна лише тоді, коли воно виплекане, вирощене всередині» [384, 43].

Варіанти *теоретичної інтерпретації* міфу відрізняються не тільки прочитаннями, але й загальною настановою – для одних дослідників саме це слово є синонімом застарілого, фіктивного, вбивчого, для других – вічного, істинного та рятівного. Є. Неєлов підсумовує, що міф може розумітися як: а) давній, б) новий, в) у переносному сенсі – як вигадка, г) в переносному сенсі – як психологічний стан, спрямований на «реорганізацію» дійсності [304, 14]. Нас цікавитимуть усі ці варіанти, крім третього. Адже, однією з головних ознак міфу є *віра* в нього – якої може бути набагато більше в нео-міфі, ніж у міфологічних за походженням текстах Овідія.

Незважаючи на тривалу історію вивчення, досі нема єдиного загальноприйнятого визначення, або переліку основних характеристик міфу як феномена культури. Але практично всі концепції міфу можуть доповнювати одна одну. Це трапляється тому, що міфи поєднують три основні рівні значення – космічно-природний, соціальний, особистісний. Інтерпретації, які оголошують єдино можливим лише один рівень, суттєво збіднюють розуміння феномена, проте їхнє поєднання дозволяє побачити явище в його цілісності.

У цілому, міф – це *оповідь, яка у формі синтезу ідеї та образу описує фундаментальні структури всесвіту, соціуму та особистості в їхній взаємній співвіднесеності; зміст міфу сприймається носієм традиції як абсолютна реальність, визначальна стосовно емпіричного буття.*

Однією з головних функцій міфу є «впорядкування світу» [52; 188]. З цього випливає поєднання в ньому метафізичного, етичного та естетичного – Істини, Добра і Краси, тлумачення яких, однак, не завжди збігаються з їхнім сучасним розумінням. Міф має такі спільні з мистецтвом характеристики, як: архетипове походження, образно-емоційна природа, величезне значення катарсичних переживань, актуалізація творчих здібностей людини. Все це визначає його особливий культуротворчий потенціал.

Міф нерідко протиставляється логосу. Концепція *до-логічного* мислення Л. Леві-Брюля була піддана критиці у зв'язку з доведеним етнографами фактом здатності представників традиційних суспільств до раціонального міркування. Проте, слід відмітити, що і фольклор, і авторська література досить часто відбивають зовсім іншу *логіку чудесного* (Я. Голосовкер). В культур-герменевтичному контексті здається виправданим використовувати термін *міфо-логіка*, яка й визначає специфіку міфологічної оповіді, порівняно із сучасною літературою західного зразка.

Слова *міф* та *міфічне* позначають певний результат: систему наративів, наратив, або більш чи менш самостійні мотиви, які можуть увійти в інше культурне поле. Терміни *міфопоєія*, *міфопоєиз* чи *міфопоетика* означають процес складання чи створення міфів; під *міфопоетичним* розуміється таке світовідношення людини, яке робить можливим і необхідним освоєння дійсності саме у формі злиття почуттєвого образу та ідеї.

Від міфу буває важко відокремити інші фольклорні жанри – казки, легенди, перекази, бувальщини тощо. Фольклорні оповіді легко утворюють проміжні форми, що значно утруднює класифікацію текстів (цим питанням, зокрема, займалися І. Франко і М. Грушевський; пізніше свого роду стандартом стали вважатися праці В. Проппа [337; 338]).

Як відомо, будь-яка традиційна культура є полістадіальною. Наприклад, лише в едичній традиції виділяють до п'ятнадцяти смислових шарів різного історичного та етнічного походження [227, 47]. Навіть жанрово чисті оповіді, в основному, є багат шаровими за походженням. Наприклад, казка «Два мандрівники» зі збірки Я. та В. Грімів, поєднує: християнську притчу, побутову новелу, елементи міфу, власне казку. При цьому твір сприймається як цілісний завдяки логічності фабули, життєвості характерів, єдності стилю та виразності моральної ідеї.

Отже, фольклорні тексти здатні до самоорганізації: різні елементи згруповуються навколо єдиної основи, створюючи сюжетну та ідейну цілісність [174]. Інколи така гармонізація різного матеріалу вдається «літературному» автору – «Горбоконику» П. Єршова інтегрує «класичну» казку, народну літературу, християнські вірування та фрагменти давніх міфів, створюючи єдиний образ міфопоетичного Космосу в просторовому та часовому вимірах [207].

Із точки зору культурологічної герменевтики найбільший інтерес представляють такі фольклорні жанри, як власне міф, епос, бувальщина та казка. Саме вони найчастіше піддаються художній інтерпретації.

Епос – це оповідь про діяння героя, безпосередньо пов'язані зі сакральним центром та «національним героїчним минулим». У сучасній інтерпретації здебільшого відбувається історизація, а інколи і дегероїзація класичних сюжетів.

Бувальщина – це розповідь про надприродні події, які трапляються зі звичайною людиною. Якщо міф презентує цілісний сакральний світ, єдиний для героя та слухача, а казка – два невзаємодіючі світи, реальний та ірреальний, то бувальщина зображує стан на межі двох світів, профанного та сакрального. До бувальщини близькі твори в жанрі романтичної

авторської казки, магічного реалізму та деяких різновидів фентезі; можна згадати і «Лісову пісню» Лесі Українки.

Специфіка **казки** в тому, що ані оповідач, ані слухачі не вірять у буквальну реальність оповіді; казковий світ є чітко відділеним від емпіричного. Казка зберігає багато дуже архаїчних елементів, але сам жанр сформувався достатньо пізно – в середньовіччі. При цьому елементи десакралізованого міфу доповнювалися найрізноманітнішим матеріалом і вистроювалися в новий сюжет із новою логікою – отже, пере-інтерпретувалися.

В останні два століття відбувається поступове відчуження традиційної казки, реалії якої більше не мають нічого спільного з повсякденним життям перцепієнта. Тому закономірним є прагнення до оновлення, яке може набувати форму або перенесення традиційного сюжету в сучасний світ, або ж навпаки – привнесення сучасних характеристик, цінностей, світогляду, конфліктів у світ фантастичний. У будь-якому випадку, метою трансформацій є збереження контрасту «свого» та «чудесного чужого». В сучасній літературі можна помітити такі форми інтерпретації традиційних казок: *редагування* (пристосування до сучасних смаків, або ж навпаки, реставрація архаїчних шарів, як у О. Толстого); *психологізація* (О. Забужко); *інтерполяція* сюжетів та жанрів (Т. Пратчетт, Л. Александер); *переосмислення*, в т. ч. в дусі ресентименту (Ф. Пуллмен), і навіть переосмислення переосмислення (А. Ф. Гарнер).

На думку М. Гайдеггера, *мистецтво виконує функції міфопоетичної творчості*, маючи креативні, навіть деміургічні завдання. З деградацією класичного міфу міфопоетика переходить до літературних жанрів. Якщо ж вони принципово непридатні для утримання архетипового змісту, зростаюча секуляризація та раціоналізація культури веде до «голоду душі». Таку ситуацію описує Л. Солонько: якщо всі духовні системи минулого групувалися навколо центрального символічного ядра, то з руйнуванням уявлення про Абсолют, на його місці з'являється страшне «абсолютне ніщо» [360, 35 – 37]. Цю порожнечу намагаються заповнити, в т. ч. – міфом та неоміфом.

Інтерпретаційний зв'язок художніх творів з міфологією є проблемним, оскільки далеко не завжди можна визначити його *генетичний* чи *гомологічний* характер. Наприклад, збіг структури міфів і художніх творів з перебігом процесу ініціації може пояснюватися або міфологічним походженням деяких літературних жанрів, або ж збігом універсалій розповіді. Тому слушним є зауваження Дж. Кемпбелла щодо

існування двох типів міфології: 1) комплексу міфів, поширених у певному суспільстві, та 2) «метафор духовного потенціалу людини» [244, 54]. Художня інтерпретація міфу має справу як зі зверненням до класичних оповідей, так і з пере-створенням універсальних структур. Архетипові образи та символи можуть запозичуватися з фольклорних текстів, або ж мати джерелом позасвідоме самого митця, якщо воно має достатню «еруптивність» (І. Франко).

Тенденція деяких критиків до розгляду будь-якої художньої творчості як «міфу мистецтва» далеко не завжди є виправданою. Генетична та гомологічна подібність у структурі та функціях міфу та художнього твору дозволяє розглядати їх у контексті одного смислового поля, аналізувати одне за допомогою іншого. Проте при цьому міф і мистецтво залишаються окремими явищами. Тому можна говорити про художню інтерпретацію міфу, про міфологічні елементи та міфоподібні утворення в творчості певних митців, але лише у виняткових випадках – про створення міфів як таких.

Вимога синтезу ідеї та образу відразу відсіює твори, які або культивують самоцінний образ (імажинізм), або, навпаки, закликають до його руйнування (концептуалізм). Така характеристика міфу як опис фундаментальних структур всесвіту, соціуму та особистості в їхній взаємній співвіднесеності, відфільтровує лірику, сконцентровану на описі психологічних реалій, а також натуралістичні течії, які не беруть до уваги космічний вимір людського існування. Серйозною вимогою є віра в реальність зображуваного, властива живому міфу, здатному визначати поведінку людей.

Тому слово *міф* у власному сенсі може вживатися лише стосовно творчості деяких видатних митців. В українській культурі це, передусім, Тарас Шевченко [123; 168; 326].

Набагато частіше трапляється інтерпретація міфу як використання його елементів для поглиблення сенсів нового витвору мистецтва. Відомо, що багато митців, які стояли біля джерел культурних традицій своїх народів, – Данте, Шекспір, Гете та інші – сприймали античну та етнонаціональну міфологію як своєрідний банк ідей і мотивів, здатних зробити твір актуальним для будь-якої епохи, належним «позачасовому сучасному» (Г.-Г. Гадамер).

Залежно від особистісних настанов, етнокультурних та історичних традицій, автори зверталися до міфологічних сюжетів з різним ставленням та з різними *цілями*. Митці могли бути самі напівзанурені в міфічне середовище, або ж протистояти йому, категорично відкидати

міф, іронізувати над ним, або й намагатися повернути його. Той самий сюжет у різних обробках міг набувати протилежних значень; наприклад, історія Нарциса пояснювалася і як покарання за нехтування коханням, і як метафора самопізнання тощо. Такий «авторський» підхід до античної міфології був типовим для періоду Відродження, де конкретні постаті богів перетворилися на загальнокультурні символи. В період класицизму межі інтерпретації стали жорсткішими, оскільки міфологічні образи з символів перетворилися на алегорії, кожна з яких має фіксоване значення.

Надзвичайно цікавим є підхід до міфу В. Шекспіра. З одного боку, він вдавався до завідомих анахронізмів та сміливо контамінував образи з різних етнонаціональних традицій («Сон літньої ночі»). З другого боку, деякі його твори можна розглядати як пере-створення «живого» міфу за рахунок синтезу успадкованих автором архаїчних фольклорних елементів з «еруптивністю» власної творчої інтуїції. Саме так відбулося з «Королем Ліром»: текст цієї трагедії, крім іншого, можна розглядати як версію міфосу Британії. Водночас, у цій трагедії можна знайти багато паралелей з інонаціональними традиціями, в т. ч. – українською [224], що й робить її всесвітнім феноменом.

Звісно, Шекспір не займався реконструкцією чи імітацією міфів. Але інтуїція дозволила йому перекомбінувати наявний комплекс кельтських і германо-скандинавських міфо-архетипових фрагментів, які залишаються субстратом британської культури, в повноцінний новий текст, який одночасно є і міфом, і анти-міфом, який виходить за межі традиції безпосередньо до сучасного реципієнта.

Свідомою реставрацією міфу як чогось трагічного, страшного, інколи – потворного, але необхідного для катарсичного оновлення національної культури, зайнялися романтики. Саме на цьому етапі відбулося становлення національного міфу і в Україні (Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка).

Протягом XIX – XX ст. міфологічні інтуїції справили більший чи менший вплив на творчість таких філософів, як: А. Бергсон, Р. Вагнер, А. Камю, Ф. Ніцше, А. Дж. Тойнбі, А. Шопенгауер, О. Шпенглер та ін. [297]. Міфоподібними ставали деякі концепції дослідників міфів: Р. Грейвза, О. Лосєва, К. Г. Юнга.

Міфологічна складова культури XX ст. заслуговує більш докладного огляду, тому що тенденція до реміфологізації стає тут однією з провідних.

Мистецтво *авангарду* можна розглядати як намагання відтворити сутність міфу за допомогою радикальної зміни форми організації

матеріалу. Сама його революційність постає спробою почати новий цикл творення – вся попередня культура має бути відкинута, перетворена на хаос, з якого слід створити новий Космос, почавши все спочатку, як первісна людина, яка замість екстенсивного культурного досвіду мала творчий потенціал і свіжий погляд на речі. Недарма багато авангардистів цікавилися архаїчними та екзотичними культурами. Однак, здебільшого, все залишилося на рівні гри професіоналів, справжнього занурення в стихію міфу не вийшло.

Іншу тенденцію ми бачимо в *неоромантизмі*. Дозволимо собі не погодитися з Є. Мелетинським, який вважав, що «романтики та неоромантики так само далекі від традиційного міфу, як і реалісти. Тільки ставлення у них не негативне, а позитивне» [292, 284 – 285]. Неоромантики заклали основи міфологізації повсякденної реальності, яка має містичний «зворотний бік» – ця ідея й досі є однією з провідних як в елітарній, так і в популярній культурі. Більше того, сучасна людина великою мірою живе в міському нео-міфі.

Розглянемо кілька варіантів *художньої інтерпретації міфу*.

Першим із них є *міфологізація*, яка передбачає перетворення на міф реальної особи, події, місця – саме в такому сенсі можна казати про «міф України» (О. Забужко), або «міф Петербурга» (В. Топоров). Міфологізуватися може будь-який профанний предмет, який наділяється символічним значенням – як Г. Мелвілл свого часу міфологізував кита та китобійний промисел.

Оскільки, як сказав О. Лосєв, «будь-яка жива особистість є міф» [270, 68], легко піддаються міфологізації історичні особи. Інколи відбувається автоматична міфологізація; так творили власні міфи Александр Македонський та Наполеон. Головними механізмами цього процесу є ототожнення та проекція.

Міфологізуватися можуть не тільки політичні лідери, але й «культурні герої», або й просто непересічні особистості, незалежно від їхнього внеску в історію [457, 135]. Цей процес знайшов художню інтерпретацію в романі Р. Ная «Покійний пан Шекспір», де автор у відступі протиставляє задокументовану «міську» історію міфологізований «сільській».

Оскільки міф здатний самовідновлюватися, зі зникненням його класичних форм починається міфологізація історії, політики, мистецтва, масової культури. Однією зі спірних тем є статус політичного міфу, який то визнається принципово відмінним від попередніх, то зближується з ним. На нашу думку, політичний міф є штучним конструктом, який

прагне перерости у «справжній міф», і може це зробити при відповідному настрої громадськості, яка готова вбачати в лідері «батька народу», в історичному періоді – «золотий вік» тощо.

У цілому, роль позасвідомого в поведінці людини протягом історії не зменшується. Різниця полягає в тому, що в традиційному суспільстві архетипові схеми, які структурували людське життя, були частково усвідомленими та загальноновизнаними (у межах певної культури). У наш час вони можуть залишатися непоміченими, або ж вступати в протиріччя зі свідомими переконаннями. Усвідомлення цього факту дозволяє людині менше піддаватися тим видам маніпулювання, що апелюють до ірраціональної складової індивідуальної та колективної психіки.

Протилежним процесом є *деміфологізація* як «очищення» образу від нашарувань. Вона є частиною того «розчаклування» світу, про яке писав М. Вебер. Деміфологізація може набувати форму скинення кумирів та профанізації сакрального. В інших випадках ми маємо справу з *історизацією* як спробою побачити реальних людей за постатями напівбогів.

У сучасній літературній критиці буває змішування реміфологізації та деміфологізації, оскільки в обох випадках ідеться про зближення мистецтва з міфом. Але в першому варіанті *індивідуальне підноситься* до архетипового рівня, в другому – *міфологічне зводиться* до одиничної конкретики в дусі «нео-евгемеризму» як очищення історичного факту від фантастичних елементів. Тексти такого типу (як то ділогія М. Рено про «історичного» Тесея) поєднують виграш у психологізмі з програшем у всезагальності. В деяких випадках помітний прояв описаних у підрозділі 2.2 тенденцій до ревізйонізму та ресентименту: традиційна історія оголошується фальсифікованою (за аналогією з політикою), а отже, автор ставить перед собою завдання відновлення історичної істини. Щоправда, така псевдореконструкція найчастіше є лише створенням ще однієї фікції.

Необхідність деміфологізації свідомості, світогляду, соціуму стверджували різні мислителі. Можливо, в релігії (Р. К. Бультман) та в політиці (Р. Барт) вона є корисною. Але, як засвідчує досвід останніх століть, спроба повної деміфологізації культури себе не виправдала.

На відміну від евгемеризації – намагання побачити історичну правду «крізь» міф, – *реконструкція* є спробою відтворення найбільш архаїчних культурних форм. Це завдання є надзвичайно складним, і не тільки через нестачу джерел. Міф не зводиться до вербального наративу, і виглядає по-різному «зсередини» та «ззовні», що призводить до його

незрозумілості для непосвяченого. Тому при тій самій настанові, і при зверненні до того самого міфу, результати реконструкції можуть суттєво відрізнятись. Серед найбільш вдалих художніх відтворень слов'янських міфологій можна назвати книги О. Ремізова, О. Толстого, В. Хлебнікова. Особливе місце займає зразкова художня реконструкція найбільш архаїчних шарів грецької міфології, яка вийшла з-під пера київського вченого Я. Голосовкера [116].

Реконструйовані міфологічні оповіді чи їхні елементи можуть бути інкорпоровані в текст – зокрема, історичного чи цивілізаційного характеру – заради відтворення життєвого світу героїв (Т. Манн, Т. Моррісон, Р. Б. Хілл та ін.).

Близькою за сутністю є *імітація* міфу, яка трапляється в жанрі фентезі. В цьому випадку автор, користуючись загальними положеннями компаративної міфології, створює систему вірувань і фольклорних жанрів для уявної спільноти. Такі авторські псевдо-міфи включаються в основний текст як «оповіді в оповіді» або додаються до нього.

Сутністю *реміфологізації* є створення власного нео-міфу за наявними зразками та у відповідності до загальних принципів міфопоетики. При цьому метою є не імітація архаїчних наративів сама по собі – від такої реанімації мертвого застерігав ще Гегель, – а спроба прориву до трансісторичного. «Міф стає метафорою суспільних процесів, використовується для постановки своєрідного психологічного експерименту...» [300, 57].

Розглянемо, на яких саме *герменевтичних рівнях тексту* можуть існувати міфологічні мотиви. Дослідження «пластів» твору ми знаходимо в працях феноменологів: М. Гартмана, Р. Інгардена, М. Мерло-Понті та інших; зі свого боку, над даною проблемою працював С. Аверинцев.

Коли йдеться про онтологію міфопоетичної символіки, можна виділити такі рівні тексту: 1) профанічний (уся побутова та психологічна конкретика); 2) архетиповий (доречність звернення до архетипів); 3) міфологемний (наявність чи відсутність функціонального зчеплення міфологем із сюжетом); 4) космічний (хронотоп, образ світобудови як такої, загальний емоційний тон).

Задля коректної оцінки твору слід враховувати художню цінність як кожного з цих рівнів окремо, так і в їхній взаємодії. Це може прояснити низку проблемних питань, зокрема ті розбіжності, що виникають в оцінці певного твору критикою та широкою публікою. Критика, передусім, прагне новизни й оригінальності, постановки проблемних

смісложиттєвих питань – усе це виявляється майже винятково на першому рівні. Для масового читача досить важливими є три більш глибоких рівні (архетиповий, міфологемний, космічний), що сприймаються позасвідомо, і передбачають скоріше переінтерпретацію відомого, ніж оригінальність.

Розглянемо конкретні шляхи міфологізації тексту, яка відбувається на різних рівнях.

Окремі паралелі: використання фольклорних образів та сюжетів чи типологічні сходження. Твердження Н. Фрая, а також Х. Л. Борхеса про існування лише кількох базових сюжетів, здається занадто категоричним, але в літературі дійсно постійно повторюються ті самі міфологеми. При цьому схожість художнього образу з фольклорними уявленнями може бути результатом не запозичення, а паралельного розвою загальнолюдських уявлень. Наприклад, мотив амнезії сполучає ефектний сюжетний хід з величезним архетиповим навантаженням (ритуали ініціації, анамнезис).

Схожість між сучасними літературними творами та міфом чи епосом може полягати у спільній *сюжетній схемі* (біографія героя за Дж. Кемпбеллом, Основний міф за В. Івановим та В. Топоровим тощо).

Використання фольклорних образів та сюжетів. Тут автори «успадковують» цілі міфи, залишаючи за собою право вільної інтерпретації теми. Інтертекстуальна взаємодія такого твору з іншими культурними текстами приводить до ефекту породження нових сенсів. Ці «діалоги» варіюють у межах від повного взаємовідторгнення до злиття, при якому виникає «збірний» образ. В особливому стані опиняються митці, які використали ключовий образ даної традиції. Цим досягається актуалізація всього корпусу міфів, що збагачує текст, проте підвищує вимоги до автора, який має витримати порівняння зі своїми попередниками. Прикладом можуть бути кількості романів, присвячених королю Артуру як одному з «центральных» образів західно-європейської культурної парадигми. Сукупність інтерпретацій дозволяє побачити еволюцію авторського ставлення до теми: від іронічного заперечення середньовічної «темноти» (Марк Твен) до пошуків у минулому витоків справжньої духовності (більшість авторів ХХ ст.).

Діалог і продовження традиційних оповідей. Тут автор має більшу свободу, причому не тільки в тлумаченні фабули, але й у сполученні сюжетів та створенні власної версії фіналу. Наприклад, той самий король Артур та його оточення можуть бути такими, що принципово перебувають поза часом, а тому можуть, зокрема, брати участь у Другій світовій війні тощо.

Створення *нео-міфології* з перекомбінованих традиційних елементів. Саме тут надзвичайне значення має рівень міфологем, які повинні не просто «бути присутніми», а становити кістяк сюжету. Класичним випадком цього типу є творчість Дж. Р. Р. Толкіна, результатом якої стало виникнення віртуального світу, який все сильніше впливає на реальний світ реципієнтів.

Чи не найбільший потенціал для створення нео-міфу має *фантастика*, причому не тільки фентезі, але й «тверда» НФ, оскільки ті самі сюжетні структури можуть інтерпретуватися в різному антуражі. Як писав Г. Гуревич, одна з причин звернення авторів до фантастики – це бажання підкреслити позачасовість ситуацій: наприклад, переносячи дію у майбутнє, у космос, цим автор стверджує, що так буде завжди та всюди [129, 15 – 16]. Але ж саме універсальність та позачасовість є однією з основних прикмет міфу. Фантастика (особливо фентезі) довго залишалася маргіналізованою, але зараз активно досліджується, що підтверджує її зростаючу роль у сучасній культурі.

Магічний реалізм зазвичай розглядається окремо від «традиційної» фантастики, хоча на практиці цей жанр важко чітко розмежувати від міського фентезі. Його характерними рисами вважаються іманентна присутність ірраціонального, чудесного, непояснюваного; нелінійний час; інверсія причин і наслідків; можливість альтернативних фантастичних чи реалістичних пояснень подій. Магічний реалізм широко використовує міф – там, де він зберігся як жива традиція, або ж повір'я та нижчу міфологію. З «вторинною», літературно обробленою міфологією, представники цього напрямку практично не працюють, намагаючись відтворити автентичний етнокультурний життєвий світ. Інтерпретація реліктового міфо-магічного світовідношення сучасних народів, які не відірвалися від родоплемінних коренів, помітна у творчості африканських, афро-американських, азійських письменників. Але, передусім, вона асоціюється з культурою Латинської Америки, адже саме в цьому регіоні відбувся синтез стійких індіанських вірувань з іспанським бароко. При всій відмінності цих двох традицій, для обох характерні такі теми, як: загадковість життя та смерті, чудесність, непередбачуваність, двоїстість світу.

Однак, магічний реалізм – у т. ч. латиноамериканський – не є «первинним» народним жанром. Це література освіченої міської людини, яка відкидає новоєвропейську раціональність, декларує свою «іншість» і шукає власні корені у товщі народних вірувань. Отже, це «свідомість, що рефлексує, зображує сприйняття нерексуючої людини» [99, 223 – 224]. Тому не дивно, що, як доведено С. Стоян, архе-

типовий склад автентичних індіанських міфів і латино-американських «магічно-реалістичних» творів є відмінним [366].

Незважаючи на часто анти-європейські підтексти магічного реалізму, до цього напрямку близькі деякі західні письменники, які занурюються в «потік» свідомості народу/культури. В найширшому сенсі з цим напрямком зближують твори таких письменників, як: Ф. Рабле, Г. Мелвілл, Марк Твен, Ф. Кафка. Серед російськомовних письменників слід згадати Ф. Соллогуба, О. Ремізова, М. Булгакова, Ю. Ковалю. В українській літературі в контексті магічного реалізму можна розглядати химерну прозу таких письменників, як: Ю. Андрухович, О. Бердник, В. Близнець, М. Вінграновський, Є. Гуцало, В. Дрозд, П. Загребельний, В. Земляк, Р. Іваничук, О. Ільченко, В. Шевчук, В. Яворівський.

Наступним жанром, безпосередньо пов'язаним із феноменом реміфологізації, є *роман-міф*. Як і у творах магічного реалізму, тут має місце свідоме відтворення міфоподібних структур, яке часто досягається шляхом вивчення праць із компаративної міфології та теорії Глибинної психології. На відміну від класичного міфу, в ньому велике значення має психологія героїв, часто використовується внутрішній монолог.

Є. Мелетинський виділив два полярих підходи, один з яких уособлений Дж. Джойсом в «Уліссі», другий – Т. Манном в «Іосифі та його братах», причому перший варіант трапляється частіше, проте другий є більш плідним. У першому випадку відбувається міфологізація банальності, яка тлумачиться в дусі вічного повторення тих самих образів та сюжетів, але саме це повторення не має ніякого смислу та перетворюється на «хаодіссею» (Ж. Делез) без початку та кінця. В другому випадку, міф веде до прориву в трансцендентне.

Отже, в межах того самого жанру, в одних випадках відбувається відтворення креативного потенціалу міфу, а в інших виникає ситуація, яку схарактеризував Н. Хамітов: «...символи філософського мистецтва можуть бути символами розкладу та загнивання міфології, якщо вони не націлені на створення нової *міфосистеми*...» [407, 105]. З цієї точки зору, до «загниваючих» можна віднести твори Ремарка, Фіцджеральда, Кафки, Сартра, Камю – тобто, тих письменників, які констатують екзистенційний відчай і заперечують саму можливість виходу з абсурду. Це саме характерно і для постмодерністського роману, де міфологізація часто використовується як один із нарративних прийомів. Але, на думку В. Рудневої, відмінність полягає в тому, що неоміфологізм приховує цитати, а постмодернізм – демонструє [349].

При всій позірній схожості, конкретні романи-міфи мають оцінюватися за різними герменевтичними критеріями, залежно від того,

якою була авторська філософська основа, і *заради чого* відбувається інтерпретаційне звернення до міфу.

Масштабна міфологізація відбувається і в *популярній культурі*. М. Еліаде відмітив, що міфологічну функцію виконує навіть сам процес читання: не тільки тому, що воно замінює переказування міфів, але передусім тому, що, подібно до міфу, дозволяє людині «вийти з часу».

На думку К. Г. Юнга, до міфологічності особливо тяжіють такі види та жанри літератури, як лицарський і дурисвітський роман, цикли детективних новел. Як у міфі та епосі, ціле в них є ізоморфним епізоду, а всі епізоди – загальному інваріанту: всі бої є варіантами єдиного архетипового бою, безкінечне нарощування однотипних епізодів є корелятом міфологічної циклічності. Аналогічну думку висловлював У. Еко, який писав про «прості форми», на основі яких може створюватися масштабна оповідь. Наприклад, «Монте-Кристо» відноситься до «найскладніших простих форм» [438, 144].

Подібність *детективу* до структури традиційного міфу помітив ще Г. К. Честертон, пізніше цю тему використала А. Крісті, яка пародійно уподібнила свого Еркюля Пуаро до Геракла. Незважаючи на можливість такого іронічного підходу, детектив дійсно можна розглядати як містерію [200; 473], а у випадку архетипового детектива – Шерлока Холмса – можна казати про існування живого сучасного міфу.

Надзвичайно високою є міфогенічність *кінематографу*, який характеризується синкретизмом художньої мови та високою значимістю недискретних елементів. Цікавим аспектом є мимовільна циклізація фільмів, поєднаних одним актором, ролі якого сприймаються глядачем як варіації інваріантної моделі характеру. Міфологізація кінематографу виявляється практично в усіх жанрах. Ф. МакКоннелл простежив генетично-структурний зв'язок вестерну з артурівською традицією. Багато міфологемних елементів – космогонічні оповіді, битви богів, апокаліптичні теми тощо – є у фантастиці. «Зоряні війни» Дж. Лукаса часто наводять як приклад американського міфу, і це не випадково, адже сам автор зізнавався, що надихався теоретичними працями Дж. Кемпбелла.

Практично те саме, що про кіно, можна сказати про телебачення та медіа-арт, які додають свою специфіку «простору трансляції ідей» [357].

Популярна культура репрезентує сутність предметів у наявному, навіть концентрованому вигляді. Такий схематизм важко назвати художнім досягненням, однак *маска* може розглядатися як очищена від випадкового структура. Г. К. Честертон звернув увагу, що ставлення до

деяких творів залежить від уміння реципієнта побачити *крізь* недосконалу форму сутність явища, і знайти не «давно відоме», а вічне.

Ці слова релігійного мислителя ХХ ст. перегукуються з традиційними принципами християнської естетики, сформульованими, зокрема, Григорієм Ниським, який відзначав, що глядач або читач не повинні зупинятися на спогляданні кольорових плям, що вкривають картину, чи «словесних барв» тексту, але мають прагнути побачити ейдос, який митець передав за допомогою цих барв. Така можливість дивитися «крізь» форму відрізняє твори популярної культури від більшості витворів елітарного мистецтва, визначальним принципом якого, на думку Х. Ортеги-і-Гассета, є самоцінність форми, яка не приховує ніякої сутності.

Однак, не варто ідеалізувати популярну культуру, оскільки саме в ній найчастіше трапляється фальсифікація фактів та сенсів. Ще одним негативним моментом масової культури є девальвація сакральної символіки, яка використовується в невідповідному контексті – це гостре питання поставлено Т. Божко [62].

Однією з прикмет культури ХХ – початку ХХІ ст. є прагнення до синтезу мистецтв, що можна розглянути як повернення – на новому етапі – до первісного синкретизму міфу, який водночас апелює до всіх почуттів людини, і викликає могутню резонансну реакцію синестезії, навіть психоделіки. Якщо ми порівняємо феномен шоу з ритуалом, то побачимо, що в основі обох полягає техніка уведення великої групи людей в особливий емоційний стан. Головне питання – як і на що буде спрямована ця емоційність.

Отже, ставитися до міфу, в т. ч., неоміфу, виявленого в популярній культурі, слід із певною обережністю, згадавши попередження М. Ліфшица про неприпустимість змішування під однією назвою завоювань людяності та історичного марення. Однак його твердження, що «міфи є гарними після смерті» [259, 346], здається занадто категоричним. Скоріше можна погодитися з Т. Манном, що міф – це зброя, яку можна використати в різних цілях. Сам він намагався «відібрати» цю зброю у ворога і використати заради гуманізму, що й було ним успішно зроблено.

Оглянемо також герменевтичні форми інтерпретації міфопоетики в різних видах *української художньої культури*. Оскільки міф сьогодні постає одним зі способів осягнення етнонаціональної ідентичності, митці нерідко ставлять собі завдання реконструкції універсальної міфологічної картини, або ж пере-створення міфу.

Хоча на теренах України важко знайти цілісні міфи, зате міфопоетичними елементами буквально просякнуте все її історико-культурне буття [217].

В українській музиці релікти архаїчного світобачення зберігаються в народних піснях та їхніх численних неофольклорних аранжуваннях, часто в манері, розрахованій на привернення уваги сучасного громадянина, не обов'язково українця. Однак, прагнення до автентичної етнічної характерності сучасної музики є помітною глобальною тенденцією, що й забезпечило міжнародний успіх таких проектів як «Дикі танці» Руслани.

Найбільш безпосереднім чином міфологічні елементи збереглися в *декоративно-прикладному мистецтві*. Є дані, що культурна традиція оздоблення речей на теренах України не переривалася протягом тисячоліть. В образотворчому мистецтві інтерпретація етнічних інваріантів помітна в загальній манері зображення, в традиційності архетипових образів, у використанні символічно навантажених мотивів у реалістичних композиціях, у поєднанні сучасної манери з міфічною чи напівміфічною тематикою тощо. На думку О. Вячеславової, художнє втілення міфологем може бути на основі реалістичної або нереалістичної образності. «У творах першого типу символізм виникає внаслідок подвійної перспективи, конкретна реальність не втрачає власної цінності й набуває сумірності Всесвіту; у творах другого типу працює антитетичність міфу, контекстуальні резерви символів і художньої форми; художня реальність останніх виступає реальністю «можливого» буття» [83, 10].

Деякі твори не просто використовують міфологічну символіку, а створюють *візуальний образ українського Космосу*. Саме такою картиною є, на нашу думку, загальновідома «Катерина» Т. Шевченка, яка поєднує академічні прийоми з мисленням, притаманним українському народному живопису [225]. З нашої точки зору, живописне полотно не є додатком до однойменної поеми, оскільки відрізняється відсутністю всієї профанної конкретики та введенням сакральних елементів. Постать Катерини перетворюється на Ось світу, три кольори в її вбранні натякають на три рівні універсуму.

Ця вертикаль разом із горизонталлю обрію ділять картину на чотири квадранти, кожен з яких має комплексне символічне значення. Права (для глядача) сторона маркована позитивно. Зверху ми бачимо гілля дубу, одного з головних культових дерев давніх слов'ян, пов'язаного з уявленнями про вісь світу. Під дубом, на землі сидить

архетиповий Українець, в зовнішності якого підкреслена національна автентичність, і одночасно – портретна схожість із самим автором. Перетворюючи сакралізовану березову деревину на господарчий виріб, він символічно забезпечує зв'язок *культура – натура*. Ложки, які він ріже, метафорично відсилають нас до теми їжі як ствердження життя та об'єднання сім'ї за родинним столом. Усі ці моменти діяльності Українця мають суто позитивний, культуurstворюючий характер.

Ліва половина картини символічно втілює «чуже». Головною постаттю тут є Вершник, що скривається в імлі. Його динамічна поза, темна, цупка військова форма і шабля контрастують зі статичністю, м'якістю, природністю Катерини та Українця і всього їхнього «сродного» оточення. Українець і Вершник створюють композиційно-сміслову діагональ, яка протиставляє: біле – темне; мир – війну; пасивне – активне; стабільне – динамічне; традиційне – нове; своє – чуже.

На перетині двох діагоналей, вертикалі та горизонталі знаходиться ненароджене дитя Катерини. Отже, Шевченко подає тему покритки та «байстрюка» як варіант універсального мотиву діви-матері та чудесної дитини. Цим полотном Шевченко увінчав створений ним із традиційних елементів національний міф, візуалізувавши образ української мирної, осілої, хліборобської жіночності, таким само автентичним чином, як невідомі народні майстри увічнили інший – чоловічий, войовничий пласт української культури, персоніфікований Козаком Мамаєм.

Таким чином, «Катерина» є художньо досконалим, водночас символічним і наочним зображенням міфопоетичного Космосу в його неповторному етнонаціональному прочитанні.

В українській *літературі* міфопоетика довго існувала у формі «успадкованої» від фольклору символіки. Це виявляється у «Слові о полку Ігоревім», де образ Бояна постає центром зв'язного уявлення про рівні світу, Світове дерево та поета-шамана. Більше того, саме «Слово», яке тематично охоплює природу та культуру, християнство та язичництво, моральне та естетичне, різні рівні суспільства та моделі поведінки, в певному сенсі є «мисленим деревом», за допомогою якого ми й досі структуруємо міфологічне та історичне минуле та сьогодення, реконструюємо етнонаціональне знання. Тобто, інтерпретації в «Слові» разом створюють певну парадигму української культурологічної герменевтики.

Одним із перших письменників, який свідомо використовував традиційну образність для виразу принципово нового змісту, був Г. Ско-

ворода. Його твори є глибоко закоріненими в українській ментальності, однак, справжня інтерпретація традиції передбачає не копіювання, а пере-створення, яке помітно в його авторському підході до традиційних образів та сюжетів. Та сама тенденція ще більш помітна на прикладі «Енеїди» І. Котляревського, де запозичена форма слугує передачі власного етнонаціонального змісту.

Якщо найбільшим українським міфотворцем ХІХ ст. є Тарас Шевченко, то вихід української літературної міфопоетики на міжнародний рівень пов'язаний передусім з Миколою Гоголем, який презентував особливості національної ментальності всій освіченій публіці Росії та Європи. Цей письменник працював відразу в двох жанрах, які виходять на архетиповий рівень: у «Тарасі Бульбі» він створив новий епос, у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» презентував «живу» нижчу міфологію.

Відлунням українського фольклору стала «Лісова Пісня» Лесі Українки, міфологічним і філософським підтекстам якої присвячено чимало досліджень. Додамо, що, на відміну від міфічного, Космос Лесиної «Пісні» не цільний, а розколотий, причому події відбуваються на перетині двох світів, як у фольклорному жанрі бувальщини. Проте якщо бувальщина розповідає про зустріч людини (нормальної) з надприродним (аномальним), то у «Лісовій Пісні» ситуація протилежна: не-людина Мавка (нормальна) зустрічається з псевдо-людським (аномальним).

Про зближення з міфом історичного роману йшлося в *підрозділі 2.2*. В українській традиції виразно помітна тенденція до створення мета-історичного образу батьківщини, в т. ч. за рахунок розкриття потаємних аспектів культурної душі. Зокрема, цікавою темою, яка набула популярності наприкінці ХХ ст., є *характерництво*. Інтерпретації цього феномена можна простежити протягом усього існування української історичної прози.

П. Куліш у «Чорній Раді» (1857) наводить народні повір'я, не спростовуючи, але й не підтверджуючи їх. Проте, введення образу гаданого характерника дозволяє письменнику надати тексту додаткового виміру. Адже важко заперечувати українську схильність до ірраціонального, подекуди – містичного.

Химерний роман О. Ільченко «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай та Чужа Молодиця» (1958) за естетичними характеристиками наближається до магічного реалізму; трагікомічність твору нагадує і «Енеїду» Котляревського, і героїку народних дум; безперечні також його трансбароккові зв'язки з традиціями вертепу та народного театру.

На початку ХХІ ст. характерників зобразив В. Рутківський у трилогії «Джури» (2007-2010). Найголовнішою силою його героїв є їхня єдність з природою, яка дозволяє їм буквально розчинятися в ній. Ця властивість передана цілком міфологічними за духом ілюстраціями М. Паленка. Наприклад, одним з візуальних лейтмотивів ілюстрацій до «Джур-характерників» є вписані в малюнок мапи України; навіть на кобзі цілком «канонічного» Мамаю замість струн «натягнуті» річки. Це створює яскравий візуальний образ, а також привертає увагу до ролі Дніпра як своєрідного хребта країни, повертаючи нас до закладених ще Тарасом Шевченком проблем сакрального хронотопу.

Тему *синтезу мистецтв*, який виявився в двох іпостасях Шевченка – поета та художника, та в співавторстві ілюстратора з автором тексту (Рутківський – Паленко), продовжує такий феномен сучасного мистецтва як *комікс* (докладніше в 4.3). В нашому контексті слід згадати чи не єдиний на даний момент український графічний роман світового класу – «Даогопак» (М. Прасолов, О. Чебикін, О. Колов), який розробляє тему характерництва в жанрі завідомо неймовірних квазі-історичних пригод з елементами естетики стімпанку.

Для новітньої української літератури типовим є намагання створити образ Космосу як омріяної гармонії людського буття. Недарма у вітчизняній культурі практично не прижився натуралізм, а різні форми модернізму прагнули не нігілістичного відкидання традиції (як бувало на Заході), а стильового оновлення за рахунок трансісторичного та транскультурного синтезу. Саме тому знаковим для України стилем стало бароко з його поєднанням складності та багатозначності з чітким уявленням про сенс життя й осельність світу. Антропокосмічний масштаб може бути різним: від життя окремого села до всієї України, навіть усієї Землі. Проте основні прикмети єдності космізму й антропологізму – цілісність, упорядкованість – залишаються незмінними. На жаль, реалії життя ведуть до того, що темою таких творів нерідко стає трагічне порушення цієї «космічності».

Практично вся класична та сучасна українська культура виявляється пронизаною міфопоетикою. Тому дослідження конкретних сенсів архетипової символіки в творчості різних авторів, з'ясування історичної динаміки, а також специфіки проявів міфологічного в різних видах мистецтва дає величезний простір для культур-герменевичних досліджень.

В. Горський визначив український національний міф як реалізацію нацією потреби власного ствердження. Однак, наявність такого

«позитивного» національного міфу не є очевидною. Скоріше, він знаходиться у стадії формування з досить різнорідних міфологем та ідеологем, причому відбувається конфлікт *гіпертрофовано позитивного* та *гіпертрофовано негативного* автостереотипів (Ю. Юрій).

Така аморфність, крім іншого, пов'язана з тим, що українці довго були сільською, землеробською нацією, що й відбилося в самій суті фольклору. Тепер більшість українців є міськими жителями, які щодалі більше втрачають зв'язки з сільським господарством та природними циклами і ведуть достатньо урбанізований спосіб життя. Відповідно, часопросторова структура символічного Космосу, цінності та рольові орієнтири повинні суттєво змінитися, щоб відповідати космополітичним реаліям життя сучасної людини. Однак, для збереження самоідентичності, ці зміни не повинні деформувати «жорстке ядро» етнокультури. Вже є перші спроби по-справжньому модерної інтерпретації міфопоетики, зокрема, у формі міфологізації сучасного міста, як у циклі «Київські відьми» Л. Лузіної – творі непересічному, хоча з різних причин (російськомовність, неорелігійність тощо) достатньо спірному.

Пошуки етнокультурних інваріантів як основи національного відродження через звернення не лише до історичної, але й до міфологічної традиції, є однією з провідних тенденцій духовного поступу сучасного світу. За В. Топоровим, міфопоетичне – це «вищий прояв духу, творчий початок екстремальної спрямованості – як протиположність ентропічного занурення в безсловесність, німоту, хаос» [381, 5]. Цю думку певною мірою поділяє Р. Барт, на думку якого, міф «... як жива пам'ять про минуле здатний вилікувати недуги сучасності» [30, 283].

Дійсно, міф постійно ставить людину в ситуацію вибору між небуттям та буттям, і постійно підводить її до обрання та ствердження буття. Це саме робить справжнє мистецтво, чиїм завданням є відхід від механічного повторення беззмістовних дій, досягнення космічного аспекту людського існування. Однак, не можна затуляти очі й на його жахливий зворотний бік, на те, що О. Забужко назвала *національним інфернальним*.

Отже, сама собою міфологізація чи реміфологізація не може врятувати сучасну культуру – звернення до архетипових глибин має відбуватися без втрат духовних досягнень людської цивілізації. Тому художня інтерпретація міфу має бути не поверненням до життя старих форм, а *інставрацією* того позитивного, що в них закладено.

Можна погодитися, що нова культура має спиратися на етнонаціональну традицію, але ж при цьому це має бути дійсно *нова*

культура. А відтак, міфологізація повинна бути «поверненням уперед», як то писали романтики. З цієї точки зору етнокультурні досягнення Тараса Шевченка безперечні, але сучасна національна ідея повинна рухатися від «гайдамаків» та «покриток» до більш позитивних парадигмальних моделей, – моделей майбутнього етнонаціонального розвитку в контексті спільноєвропейської та світової цивілізації.

3.2. Парадигмальний твір і магістральний сюжет: індивідуальна інтерпретація загальних мотивів у текстах культури

Тема культурних інваріантів привертає величезну увагу дослідників, починаючи з ХІХ ст. При цьому можна виділити кілька окремих підходів: культурологічний, мистецтвознавчий, фольклористичний, філософський, психологічний; причому те саме ключове поняття в різних дисциплінах може бути під різними назвами. В інших випадках дослідники запроваджують власні терміни, які є близькими, але не тотожними. Тому є потреба у визначенні співвідношення категоріальних апаратів різних наук та шкіл і встановлення кореляції між термінами, які позначають *культурні інваріанти* (архетиповий образ, топос, кенотип тощо).

У культурологічних і філософських дисциплінах культурні інваріанти набувають суттєво відмінних відтінків значень. Наприклад, якщо у фольклористиці йдеться про незмінний сюжет, який набуває конкретної форми, залежно від індивідуальності виконавця, то літературознавство цікавиться і набагато меншими структурними одиницями – аж до окремого слова. І це цілком виправдано, адже, на відміну від фольклорних «стандартних» зворотів, у літературі авторського типу неповторних відтінків може набувати навіть окрема лексема.

У ХХ ст. *архетип* стає найбільш вагомим із термінів, які позначають культурні інваріанти. В різні часи в це слово вкладалися відмінні значення, крім того, після його популяризації К. Г. Юнгом, воно нерідко використовується в розширеному значенні. Архетип, ірраціональний за визначенням, не може бути безпосередньо присутнім у свідомості, а значить, і у витворах людської культури. Як писав сам К. Г. Юнг, «Що б не містилося в архетиповому феномені, при уважнішому розгляді цей зміст виявляється словесним уподібненням» [444, 123]. Тому засновник аналітичної психології розрізняє *архетип* та *архетиповий образ* як конкретний вияв архетипу в людській психіці та його репрезентація в міфології, релігії та художній творчості.

Архетипові образи у своїй сукупності «розкодовують» певний архетип, роблячи його зміст приналежністю свідомості. В «Орфеевому чуді» Лесі Українки Орфей є водночас конкретною людиною й уособленням музики, мистецтва взагалі; чуттєва конкретика тут зливається із загальною ідеєю. Отже, архетиповий образ – це акомодована до людського сприйняття репрезентація архетипу. Ступінь його наближення до першоджерела може бути різним: від мінімально оброблених свідомістю образів снів, галюцинацій, містичних видінь, до трансформованих, перекладених сучасною естетичною мовою образів мистецтва.

На відміну від тотожного самому собі архетипу, архетипові образи, крім незмінних прикмет, мають етнокультурні, історичні й індивідуальні естетичні характеристики, оскільки митці свідомо чи несвідомо вносять у них своє неповторне бачення життя. Наприклад, визнано, що в українській традиції загальнолюдські архетипи забарвлені такими рисами, як: кордоцентризм, антеїзм, емоційність тощо. Отже, в архетиповому образі завжди є незмінне астратемне «ядро» та перехідні риси. Таке поєднання трансісторичного значення та безлічі сучасних смислів створює «стереоскопічний» герменевтичний ефект і дозволяє множинність інтерпретацій.

Через свою культурно-смыслову багатоплановість, архетипові образи близькі до символів. При цьому той самий архетип може виражатися за допомогою різних символів: наприклад, «Самість» може з'являтися у вигляді кола, мандали, дитини, мудрого старого тощо. К. Г. Юнг вводить поняття *культурні символи* для позначення тих із них, які мають найвищий ступінь узагальнення. Однак, будь-який символ є культурним, тому уявляється виправданим називати такі найголовніші символи *архетиповими*. Від архетипової відрізняється індивідуально-авторська символіка, яка має значення лише у певному контексті. Однак, завдяки смисловим ланцюжкам культурних асоціацій, практично кожний символ веде реципієнта через безліч герменевтичних значень до трансцендентного сенсу.

Крім «одиничних» архетипових образів, у міфах та художній творчості часто повторюються архетипові ситуації, які прийнято називати *міфологемами*. Тоді «герой» – це архетиповий образ, а «битва героя з драконом» – міфологема, як максимально згорнута сюжетна схема міфу. При цьому в сучасній культурі «дракон» може легко замінитися, припустимо, ворожим прибульцем – заміна конкретного образу його функціональним аналогом не впливає на культур-герменевтичну сутність міфологеми.

Головним корелятом *архетипового образу* у міфологічних дослідженнях є *мотив*, який з часів О. Веселовського розуміється як найпростіша розповідна одиниця, комбінація яких створює сюжет. Тут перед нами принципово новий підхід: якщо теологи та філософи виходили на проблему універсалій, рухаючись від загального до одиничного, то фольклористи відштовхувалися від емпіричного матеріалу, вражаючи подібність якого зробила необхідними семантичне узагальнення та семіотичну систематизацію. В цьому особливо великі досягнення фінської історично-географічної школи, яка описала тисячі варіантів сюжетів, виділивши праформи (архетипи) та їхні національні версії (екотипи). При цьому той самий мотив міг інтерпретуватися принципово відмінним чином, залежно від національної традиції та епохи.

Займалися цим питанням і в Україні. М. Грушевський, визнаючи обмеженість можливостей людської фантазії, констатував, що оповідання мають певні незмінні образи й епізоди, які можна звести до кількох чи навіть кількадесяти мотивів, що комбінуються протягом тисячоліть. Витоки їх дослідник убачає в «одностайності людської психології на тим самим рівні цивілізації» [125, 326]. Це пояснення і зараз має прихильників, адже питання походження спільних мотивів досі повністю невирішене.

Від тих пір є помітним взаємопроникнення та взаємозбагачення «індуктивного» та «дедуктивного» підходів до розуміння та інтерпретації мотивів. У ХХ ст. термін *архетип* набув поширення і у фольклористиці. Мотиви стали розумітися як його конкретні прояви, тобто, практично як синоніми архетипового образу. Це підсилює герменевтичні позиції як культурології та мистецтвознавства (фольклорні мотиви отримують психологічно-філософське підґрунтя), так і аналітичної психології (етнографія та історія культури і мистецтва підтверджують існування архетипів).

У ХХ ст. виникають усе нові теорії, які уточнюють сутність культурних інваріантів як у традиційно-фольклорній, так і в авторській художній творчості. Зокрема, праці В. Проппа привели до визнання можливості застосування близьких до структуралізму методів обробки та фольклорних і авторських текстів. Однак, одним із результатів такої обробки стає майже повна втрата індивідуальної своєрідності автора та твору, тому вона більш успішно застосовується для виділення статистичних закономірностей у певному жанрі чи типі літератури, ніж для герменевтичного аналізу конкретних творів.

Близькими до мотивів є *топоси* як апріорні положення, «загальні місця», хоча до них належать також стандартні формули без архети-

пового значення (зачини, кінцівки оповідей тощо). Але в цілому, поняття архетипового образу, мотиву та топосу настільки близькі, що часто основною відмінністю є лише контекст їхнього використання в межах певної культурологічної дисципліни.

За межами фольклористики, термін *мотив* використовується в культурології та мистецтвознавстві для позначення інваріантної одиниці в певному виді мистецтва, жанрі, чи творчості окремого автора. Для таких дослідників як О. Білецький, Ю. Лотман, Б. Путілов, мотив – це сюжетотворюючий елемент, який співвідноситься із сюжетом та з іншими мотивами. Але можливе і більш широке розуміння. Б. Гаспаров пише, що «...в ролі мотиву може виступати будь-який феномен, будь-яка смислова «пляма» – подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, вимовлене слово, колір, звук...» [94, 99]. Отже, розуміння мотиву як сюжетної одиниці співіснує з його розумінням як «нервового вузла оповіді» (О. Веселовський), доторк до якого викликає вибух естетичних емоцій. Це майже дослівно збігається з тим, що К. Г. Юнг писав про архетип.

Мотив, поєднуючи пізнаване з новим, є одним із засобів забезпечення існування культурної традиції. Ще О. Пушкін писав, що добре відомі мотиви звучать свіжо, але «пам'ятають» своє минуле, викликаючи у реципієнта певні асоціації. Це й є способом *трансляції традиції*. Тому історія культури може вивчатися як історія мотивів, які виявляють власний ритм «пульсації», виникаючи, розповсюджуючись, занепадаючи та знову відроджуючись. При цьому слід врахувати, що в більшості неєвропейських традицій, та і в Європі до Нового часу творча оригінальність розумілася як уміння по-новому подати відомий сюжет. У своєму дослідженні середньовічної картини світу К. С. Льюїс визначив пануючу в той час логіку так: «навіщо вигадувати, якщо є стільки гарних історій, яким слід віддати належне?» [468, 211].

Тому визначити особистісний авторський пріоритет у використанні чи інтерпретації певного мотиву надзвичайно важко. Проте з культургерменевтичних позицій, ми можемо оцінити авторську оригінальність, або ж її відсутність, яка перетворює мотив на *кліше*, позбавлене інноваційної складової.

Мотив, який виступає в модерній формі, може бути позначений як *кенотип* (М. Епштейн). На перший погляд, кенотип не має безпосереднього відношення до традиційних міфопоетичних чи літературних інваріантів. Однак часто навіть він має архетипове підґрунтя. Інколи можна простежити трансісторичний зв'язок: наприклад, типовий для

Голлівудського кіно кенотип «пекельної фабрики» по суті є близьким до традиційного образу «пекельної кухні».

У популярній культурі замість кенотипу як інноваційного образу, нерідко відбувається тиражування *стереотипу* як характерної для певного історичного періоду форми кліше.

Мотиви, постійно присутні в людській культурі, можуть розглядатися як *вічні теми*; у праці М. Адлера «Як читати книги» як додаток наданий список таких *великих ідей людства*. З вічними темами безпосередньо пов'язані так звані *вічні образи*. Для їхнього позначення різні дослідники пропонували свої терміни, кожен з яких має свої відтінки значень, але всі вказують на архетиповий зміст. Це *образи-поняття* (С. Аверинцев), *поняття-образи* (Г. Гачев), *персони-архетипи* (Н. Хамітов). Чи не найбільший евристичний потенціал має термін Я. Голосовкера *смыслообраз культуры*, в якому ідея образно втілена в ідеал.

Тут ми виходимо на культур-герменевтичну тему *узагальнення*. Деякі з таких узагальнених образів давали свою інтерпретацію психологічного типу, інші – ментальності своєї (чи навіть прийдешньої) епохи. Окремі з них стали образами цілої культури; наприклад, «представниками» Заходу О. Шпенглер назвав образи Парцифаля, Гамлета, Фауста [433, 308]. В індійській культурі аналогічне значення мають герої Махабхарати, в китайській – персонажі «Подорожі на Захід». В українській культурі можна визначити *сковородинівський, шевченківський, франківський* типи тощо.

«Вічні образи» (або «світові образи», за І. Журавською) мають ступінь світоглядно-естетичного узагальнення, який виходить за межі конкретної країни чи епохи і забезпечує їм універсальну популярність. Такими загальнолюдськими типами називали також Прометея, Дон Кіхота, Дон Жуана, Отелло, Ліра, Фальстафа та ін.

Вічні образи створюються індивідуально конкретним автором. Але вони звільняються від тексту та починають власне культурне життя. За словами В. Гюго, «...типовий образ живе. Якби він був лише абстракцією, люди не впізнавали б його і не заважали б цій тіні йти своєю дорогою... Типові образи – це можливості, передбачені Богом; геній здійснює їх...» [133, 533]. Один із культур-герменевтичних результатів такої незалежності – те, що вони часто інтерпретуються в різному ключі.

Інколи вічні образи взагалі існують «між» текстами. Наприклад, В. Б. Стенфорд у «Темі Улісса» розглянув інтерпретації образу Одиссея в творах таких різних авторів, як: Піндар, Софокл, Еврипід, Горацій, Вергілій, Овідій, Сенека, Данте, Чепмен, Кальдерон, Шекспір, Гете, Те-

нісон, Джойс, Паунд, Воллас Стівенс та ін. М. Ільницький навів приклад Прометея, образ якого може тлумачитися як втілення або прогресу, або ж руйнівної сили.

Мистецькі твори, які додають нові вічні образи, а отже, створюють нову культурну парадигму, можуть бути названі *парадигмальними творами*, вивчення яких може стати окремим напрямом культурологічного дослідження.

Завдяки своєму значному евристичному потенціалу, популяризований Т. Куном термін *парадигма* увійшов в обіг різних дисциплін, у т. ч. й культурології. Це є закономірним, адже, якщо слідом за О. Шпенглером, ми розглядатимемо всі форми культурного життя певного суспільства як вияви єдиного прафеномена, то зміна наукових парадигм постане лише одним із проявів загальносвітоглядних трансформацій образу світу. Іншим виявом того самого процесу стають зміни форм художньої культури. Отже, всі ці різнопланові процеси можуть розглядатися в тісному взаємозв'язку та взаємній обумовленості.

Хоча поняття парадигми впевнено увійшло в категоріальний апарат сучасної культурології, воно і досі не має однозначного визначення. Проте, чимало видатних представників різних культурологічних і філософських напрямів виходили на поняття прецедентних чи *зразкових* культурних текстів. М. Фуко писав про *засновників дискурсу*, Ю. Лотман – про *вихідні типи*; деякі мислителі (як П. Рікер) вживали в цьому контексті слово *парадигма*. У сучасній Україні до цієї проблематики близькі праці В. Личковаха, С. Стоян, Н. Хамітова; на поняття *парадигмального тексту* безпосередньо виходить А. Афанасьєв [17]. Близьким є поняття *прецедентний текст* [420].

У культурології поняття *парадигми* може використовуватися для позначення найзагальніших генеративних схем художньої творчості, безпосередньо пов'язаних із прафеноменом епохи/культури. При цьому в найдавніші часи, де ще не може йтися про вербальний вираз ідеї, існували візуальні *знаки-парадигми*, відомі аж з верхнього палеоліту [291, 239].

Під *парадигмальними творами мистецтва* можна розуміти ті, які: 1) найбільш повно відображають домінуючу картину світу, 2) протягом тривалого часу залишаються зразками для наступних творів, а також прототекстами для міжвидових транспозицій та інших форм художньої інтерпретації. Такий статус мають «центральні» міфи та епоси певної традиції. Для античності це – «Іліада» та «Одіссея», які зберігають свою канонічність і в сучасній європейській культурі, хоча вже не мають

сакрального значення. Для культури Індії та Південно-Східної Азії неможливо переоцінити значення «Махабхарати» та «Рамаїани», сюжети яких знайшли втілення у фресковому живописі, скульптурі, танцювальній драмі, камбоджійському балеті, тайській пантомімі, індонезійському ваянгу тощо. Інколи такі твори є закоріненими в міфо-поетичній архаїці. Проте парадигмальну якість можуть набувати і відносно нові тексти. Наприклад, «Подорож на Захід» У Чен-еня, яка стала невичерпним джерелом натхнення для всієї далекосхідної культури, була написана в XVII ст. Для європейської традиції парадигмальне значення мають Біблія, античний епос та драма, національна міфоепіка, та деякі пізніші літературні твори корифеїв національного мистецтва слова.

Текстів такого рівня в кожній культурі може бути лише кілька. Проте, коли йдеться про новоевропейську традицію з її стрімкістю змін соціокультурного життя, доцільно говорити про *парадигмальні твори «другого порядку»*, які, хоча й не претендують на культове або квазі-культове значення, все ж мають особливий культурний статус. Їхні автори – це ті «генії» (за Вольтером та І. Кантом), які створюють нові правила мистецтва. М. Фуко називає їх «засновниками дискурсивності»: «... можна бути автором чогось більшого, ніж книга, – автором теорії, традиції, дисципліни, всередині яких... можуть розміститися інші книги та інші автори... Якщо взяти простий приклад, можна сказати, що Енн Редкліф не тільки написала «Замок у Піренеях» та низку інших романів, – вона зробила можливими романи жахів початку XIX ст., і в силу цього її функція автора виходить за межі її творчості» [402, 31].

На відміну від величезних за обсягом та енциклопедичних за змістом «першотекстів» давніх суспільств, парадигмальні тексти Нового часу не обов'язково синтезують *усе* наявне знання й описують увесь світоустрій. Тенденція до міфоподібного пояснення світу в них наявна, через що в критиці стосовно них нерідко використовується слово *міф*. Однак, здебільшого таке розширене використання терміна не зовсім коректне, адже міфоподібність поезики твору ще не гарантує його парадигмальності, та навпаки.

І все ж таки, у парадигмального твору є спільні з міфом риси. Передусім, це його етіологічні та пояснювальні властивості. При цьому надане ним пояснення може бути історично неправильним, але переконливим, і тому здатним заміщувати факти. Наприклад, твори А. Дюма-старшого є прикладом «неісторичного» роману. Однак, якщо наші сучасники мають уявлення про часи Людовика XIII, то це великою мірою завдяки «Трьом мушкетерам», причому не тільки роману, а й

численним екранізаціям, де про історичність уже не може бути й мови. Проте, характерні риси етосу епохи зберігаються навіть при низці різноманітних транскультурних переінтерпретацій.

Парадигмальні твори тяжіють до серйозних філософських тем, етичної та естетичної визначеності. Отже, деякою мірою вони виконують одне з головних завдань міфу – формування цілісної картини світу. Хоча акценти можуть зміщуватися: наприклад, замість міфопоетичного макрокосму автор може презентувати нам психологічний мікрокосм, або ж описувати Космос через один його аспект. Якщо усна та писемна література традиційного суспільства розповідала безпосередньо про людське та божественне, то десакралізована література Нового часу здебільшого лише натякає на приховані за повсякденною реальністю абсолюти. І все ж, яким би профанізованим не здавався сучасний текст, за кожним парадигмальним твором обов'язково стоять культурні універсалії. Навіть у французьких письменників-натуралістів ХІХ ст. з їхньою біологізацією, навіть патологізацією людської природи, нерідко проривається архетиповий символізм. Власне, саме культурні універсалії й забезпечують довговічність певного тексту, який постійно знаходить нові інтерпретації.

Визначальною характеристикою парадигмальних творів є їхня *зразковість* як здатність породжувати нові форми художньої культури: напрям, стиль, жанр, тенденцію, тематику та проблематику. Питання прецедентності є надзвичайно складним, і при прискіпливому дослідженні майже завжди виявляється, що «перший представник» безпосередньо мав попередників. Тому в багатьох випадках ідеться не стільки про абсолютну новизну, скільки про популяризацію чи ревіталізацію певної теми в термінах своєї епохи (наприклад, С. Майєр у «Присмерках» реактуалізувала тему вампірів, започатковану 200 років тому романтиками).

Нерідко ідеться про кумуляцію: оскільки жоден митець не працює в культурному вакуумі, він часто не стільки відкриває принципово нові форми, скільки концентрує досягнення своїх попередників. Наприклад, В. Шекспір використовував добре відпрацьовані театральні прийоми, і до того ж, брався за відомі, навіть заяложені сюжети (історія короля Ліра до нього переповідалася біля 50 разів) – але тільки в його тлумаченні вони стали шедеврами та зразками практично для всієї подальшої драматургічної традиції. Таким чином, нас цікавить не стільки питання абсолютного пріоритету, скільки ступінь впливу на подальший культурний процес.

Парадигмальні твори стають зразками для наслідування та підлягають постійній інтерпретації всередині та за межами свого жанру та виду мистецтва. Вони визначають подальший розвиток традиції, заключаючи її в собі як «дуб у жолуді» (словами П. Чайковського про відношення «Камаринської» М. Глинки до всієї російської симфонічної школи). В подібному контексті Ю. Лотман використав термін *вихідний тип*, який забезпечує неперервність наступної традиції.

Парадигмальне значення може мати новаторська форма твору. Але ще більше значення має тематично-ідейна новизна. «Засновники дискурсу» дають нову інтерпретацію дійсності, а наступна традиція *інтерпретує цю інтерпретацію* (подвійна інтерпретація).

Скласти калькуляцію парадигмальних творів – завдання майбутнього. Тим більше, що йдеться не про лінійну послідовність, а про складну стереометричну генеалогічну астратемну систему культури. Однак, подібна схема мала б велике евристичне значення, оскільки дозволила б розглянути культуротворення як багатовекторний процес, в якому постійно відбувається пульсація нових тем і прийомів.

Парадигмальні твори є принципово різновеликими. У них різна доля: деякі справляють величезне враження на сучасників, але швидко забуваються, інші «дозрівають» десятиліттями. Інколи твір зберігає статус класики, але значною мірою втрачає свій породжуючий потенціал. Наприклад, «Божественна комедія» Данте продовжує викликати значний інтерес, активно перевидається, перекладається різними мовами, ілюструється (в Україні є відомою графічна «дантеана» Ольги Петрової). Але сама тематика візіонерської подорожі в потойбічний світ достатньо довго залишалася незадіяною, хоча, можливо, в наш час відбувається відродження жанру *видінь*: у літературі та кіно за останні кілька років стали з'являтися твори, присвячені потойбічній долі душі.

Не всі парадигмальні твори є шедеврами. І все ж таки, традиційний список «великих книг», наприклад, такий, який склав Г. Блум у «Західному каноні», може слугувати певним орієнтиром. Хоча, у того самого Блума все виявляється не так просто: центром західного канону, безумовно, є Шекспір, проте «центральною фігурою англо-американського поетичного Канону є Мільтон, а не два найкращі англійські поети – Чосер і Шекспір. Так само головним у домодерній історії всієї західної літератури вважається не один із найбільших поетів – Гомер, Данте, Чосер або Шекспір, – а Вергілій, що став великою ланкою між еллінізмом (Каллімах) та європейською епічною традицією...» [58, 600]. Отже, основним критерієм парадигмальності є *місце в культурному процесі*, а не естетичний рівень творів.

Одним із методів культур-герменевтичного визначення парадигмальності може бути запропоноване М. Адлером заглиблення до витоків сучасної літератури. На його думку, теперішні романісти відсилають читача до Д. Лоуренса, Т. Манна, Ф. С. Фіцджеральда та Е. Хемінгвея, які, у свою чергу, використовують досвід французьких і російських реалістів ХІХ ст. – і так далі, до «Дон Кіхота» та «Гаргантюа і Пантагрюеля» [3, 280 – 307]. Тобто, ці два твори є парадигмальними стосовно жанру європейського роману. Корені європейського театру, на думку М. Адлера (і не тільки його), сягають античної традиції. Це важливий момент, який засвідчує існування *транскультурних* парадигмальних творів – адже більшість дослідників, слідом за О. Шпенглером, визнають, що антична культура є окремим «організмом».

В інших випадках нам трапляються парадигмальні твори окремої етнонаціональної традиції. Часто такими є кодифіковані народні епоси. Для української традиції релевантним є «Слово о полку Ігоревім», яке за часом написання, тематикою та стилістикою наближується до цієї категорії. Безпосередній вплив «Слова» на східнослов'янські літератури ХІХ – ХХ ст. є величезним. Ще численнішими є непрямі алюзії, такі як назва роману В. Шевчука «Мисленне дерево».

Ще один аспект – існування *прихованих парадигмальних творів*, «знятих» (у гегелівському сенсі слова) наступними текстами. Наприклад, одним із важливих, але маловідомих джерел британської та європейської культури, є поема «Здобич Аннуна» (ІV ст.). Цей текст знаходиться біля самих початків визначальної для всієї Європи артурівської традиції. Проте, сам текст поеми, написаний малопоширеною валлійською мовою, довго залишався відомим відносно вузькому колу читачів.

Отже, парадигмальні твори можуть бути і транскультурні, і суто етнонаціональні, і високохудожні, і паралітературні, і призабуті, і популярні. Але всіх їх поєднує наявність культуротворчого потенціалу.

Одним зі способів культур-герменевтичного виявлення парадигмальних творів є дослідження *історії жанрів*. Вибухоподібне виникнення нових форм відбувається в ХІХ ст., коли зароджуються, або щонайменше оформлюються філософська проза, історичний роман, сукупність пригодницьких жанрів (авантюрний, детективний, фантастичний і т. ін.), фентезі та літературна казка тощо. Деякі з творів того часу залишаються бестселерами та класичними зразками до сьогодні («Острів Скарбів», «Аліса в Країні чудес» тощо).

Оскільки до ХХ ст. не існувало чіткого поділу між «високою» та «низькою», елітарною та масовою культурою, нерідко виникали ефекти

паралельного породження різних форм. Як відомо, художній образ, і тим більше художній твір як складна система образів, є потенційно безкінечним за кількістю значень. При наявності загальної *осі смислу* (Ю. Борев) в процесі рецепції виникають значні відхилення в сприйнятті. Власне, основною властивістю *великих книг* М. Адлер називає їхню відкритість для інтерпретацій на різних рівнях розуміння, яка й забезпечує їхню «вічність». Парадигмальний твір зазвичай є багатограним та підлягає множині інтерпретацій. Часто він з'являється в ситуації культурної біфуркації, яка й обумовлює пошуки нових рішень, причому не тільки художнього, але й соціально-політичного буття.

Відтак, цілком нормальним явищем є те, що той сам твір може породжувати водночас кілька нових тенденцій у художній культурі. Наприклад, «Джейн Ейр» Ш. Бронте вплинула на формування таких ідейно відмінних форм як: 1) роману про емансипацію соціально неповноправної особи і 2) «жіночого» любовного роману; крім того відбулася ревіталізація «готичного» сюжету про пригоди дівчини в таємничій садибі. Майже через 100 років «Звіяні вітром» М. Мітчелл ознаменували: 1) виникнення американської епопеї типу «Війни і миру», 2) переосмислення Громадянської війни і 3) черговий виток розвитку жіночого роману.

Якщо для ХІХ ст. є типовим оформлення «чистих» жанрів, то одна з рис культури ХХ ст. – подолання жанрових меж при посиленні орієнтації на конкретну цільову аудиторію. Наприклад, в історичному жанрі виділяються такі форми, як: історичний детектив, жіночий історичний роман, жіночий історичний детектив, дитячий історичний детектив тощо, – майже як у відомому списку театральних жанрів у «Гамлеті». Кожна з таких форм має свій прототип, міні-парадигмальний текст. Інколи виникають нові парадигми, до яких поки що належить тільки один твір. «Світ Софії» Ю. Гордера залишається чи не єдиним популярним текстом у жанрі «роману про історію філософії».

Іншою тенденцією ХХ – поч. ХХІ ст. є участь у світовому художньому процесі митців з країн Азії, Африки, Латинської Америки. Для сучасної культурної людини не є зайвим ознайомлення з «чужими» парадимальними творами, які створюють трансквілізаційний і транскультурний простір сучасного людського буття.

Значна кількість парадигмальних текстів не втрачає значення з часом. Вони слугують зразком, джерелом ідей, тією культурною основою, на якій ростуть наступні покоління. Погодимося з Г. Блумом, що найвищою мірою ця властивість характеризує твори В. Шекспіра.

Наступна риса парадигмального твору – постійне звернення до нього перекладачів. Ідеться і про переклади іншими мовами – повноцінний парадигмальний твір не замикається в одній країні, а стає явищем світової культури – і про міжвидові переклади, які можуть актуалізувати щоразу інші потенційно закладені в першоджерелі смисли. Інколи має місце «планове» створення нових екранізацій (інсценізацій, ілюстрацій тощо) для кожного наступного покоління, а інколи – вибух інтересу до твору, який приводить до одночасного виникнення відразу кількох варіантів адаптації.

Окремою темою є продовження твору іншими авторами. Найголовніша причина цього явища – життєва сила образу, якому стає тісно в рамках одного твору, і який починає сприйматися як незалежний від автора, і отримує повноцінне культурне життя. Таке поповнення галереї вічних образів – ще одна ознака парадигмальності.

У деяких видах і жанрах мистецтва зміна парадигм відбувається просто на очах дослідників. Чи не найбільш чітко це можна спостерігати на прикладі анімаційного кінематографу. По-перше, масова культура швидко унаочнює ще непомітні суспільні тенденції. По-друге, в продукції, призначеній для дітей, як правило, підсилені виховна, комунікативна, адаптаційна функції. Почасти таке ідеологічне навантаження є результатом свідомої пропаганди певних цінностей, а почасти цей підтекст неусвідомлено вноситься в твір його авторами як репрезентантами культурно-історичної певної ментальності.

За столітню історію анімації (передусім диснейвської), зміни відбулися в усьому, починаючи від естетичної манери й закінчуючи технологіями. Однак, майже всі окремі моменти вкладаються в загальну схему, яка полягає у зміні *трьох основних парадигм* світостворення. Їх можна позначити як: 1) пасивну стійкість у негараздах, що знаходить чудесну, проте заслужену винагороду, 2) відчайдушну боротьбу за особисте щастя, 3) соціальну активність та подолання індивідуальних проблем в її процесі. Не виключено, що кожній із цих парадигм можна знайти певні відповідності у реальній історії Сполучених Штатів. Крім цього, ці три підходи схожі з такими історичними етапами: 1) традиційне суспільство (нелюбов до змін, терплячість, орієнтація на підвищення статусу); 2) індустріальне суспільство (самореалізація особистості, досягнення успіху в усіх сферах); та 3) постіндустріальне суспільство (визнання багатьох зв'язків та спільної відповідальності). Друга паралель – психологічна, пов'язана з процесом росту особистості, що проходить такі фази: 1) дитина (цінуються доброта, слухняність, підкорення авторитету); 2) виділення індивідуальності підлітка з лона

сім'ї (розвиток незалежності); 3) зрілість (нова інтеграція неповторної особистості у суспільство та знаходження свого місця в ньому) [211].

Із поняттям парадигми в культурології безпосереднім чином перекликається поняття *магістрального сюжету*, введене Л. Пінським [324].

До цієї теми дослідники підходили з різних боків. У фольклористиці та компаративній міфології було відмічено існування найзагальніших сюжетних схем. М. Еліаде писав про універсальність структури обряду переходу [439, 122]. Дж. Кемпбелл назвав фабульний інваріант міфу та епосу «мономіфом» [243], причому виділені ним стадії героїчної біографії відбилися в найрізноманітніших текстах – від «Махабхарати» до «Гаррі Поттера». Ю. Лотман у «Структурі художнього тексту» зазначив, що всі твори одного жанру можна розглядати як один текст, описавши систему його інваріантних правил, і припустивши, що на більш високому рівні узагальнення всю літературу можна уявити як єдиний текст [275].

Проте, літературознавці відмітили існування індивідуальних, авторських інваріантів, які забезпечують внутрішню єдність творчості. Для М. Ліфшица це *патос*. Для Ю. Борева схожим за смыслом терміном є *креатив* як інваріантне ядро всіх творів митця. М. Гершензон використовував у даному контексті термін *канон*.

Поняття *магістральний сюжет* знаходиться між крайнощами об'єктивізму та суб'єктивізму. «*Магістральним сюжетом* жанру слід називати те єдине і характерне в дії і персонажах усіх зразків жанру, те внутрішньо споріднене в цих зразках, у чому виявляється концепція жанру в їхнього творця, у митця. Інакше кажучи, те, що дає нам право казати про *комедію* Шекспіра, Лопе де Веги чи Мольєра, про *трагедію* Шекспіра, Кальдерона і Расіна, про *роман* Бальзака, Дікенса, Кафки і, відповідно, про традицію, вплив кожного, а не тільки про *різні* комедії, трагедії, романи цих письменників» [324, 50]. Таким чином, окремі твори даного жанру постають модифікаціями єдиної фабули.

Використовуючи поняття *магістрального сюжету* для характеристики типологічно схожих творів різних авторів, ми конструємо ідеальну схему жанру. Тоді всі конкретні його зразки стають приблизно тим, що і фольклорні варіанти єдиного сюжету – різноманітними інтерпретаціями заданої теми. Такий підхід дозволяє оцінити ступінь індивідуального «відхилення» кожного автора і кожного його тексту. Сам Л. Пінський щодо цього писав про магістральний сюжет у таких жанрах як пікареска, пастораль, «байронічна» поема. Однак, можна казати і про єдність сюжету в інших жанрах. Під впливом досліджень міфу та казки (В. Пропп, Є. Мелетинський), з'явилися дослідження

структури наукової фантастики та детективу, наприклад, Т. Кестхейї визначив схожість актантів казки та детективу, О. Кирилюк виділив загальні схеми міфу, казки, новели [193].

Якщо йдеться про творчість одного автора, слід згадати два уточнення, зроблені самим Л. Пінським. По-перше, поняття *магістрального сюжету* (на відміну від *патосу* та *креативу*) «... не може застосовуватися щодо митців, які пережили у своєму духовному та естетичному розвитку корінні, переламні зміни. Нема, наприклад, єдиного жанрового сюжету в драмах Гете., ані в його романах... Як правило, поняття магістрального сюжету більш плідне в застосуваннях до старих майстрів, які виходили з більш чи менш твердих, загально-прийнятих у літературній чи народній традиції, норм жанру, ніж стосовно письменників ХІХ – ХХ ст.» [324, 51]. По-друге, коли письменник працював у різних жанрах, у нього може бути кілька магістральних сюжетів.

Окрім випадків яскравого прояву магістрального сюжету, він може виявлятися і у *слабкій формі*. Йдеться про групу творів того самого автора, фабула яких більш чи менш відмінна, однак рівень схожості виходить за межі звичайних стилістичних чи тематичних збігів.

У більшості авторів є своя характерна тематика та сукупність прийомів, які й роблять їхню творчість пізнаваною. Але інколи йдеться про стабільне повторення мотивів, які щоразу відтворюються в різних текстах, інколи з суттєвою зміною семантики. Зокрема, це дуже характерно для творчості В. Шекспіра, що дало деяким критикам привід розглядати його тексти як свого роду дзеркальний лабіринт, де всі твори пов'язані між собою темами й образами, які, однак, розробляються абсолютно по-різному.

Л. Пінський назвав магістральним сюжетом усіх шекспірівських трагедій 1600-х рр. конфлікт людини зі світоустроєм: герой спочатку ідеалізує світ та людей, причому «трагічна похибка» приводить його до помилок, а інколи – і до злочинів. Згодом, прозрівши щодо сутності світу та самого себе, він гине, спокутувавши свою провину і підтвердивши велич і свободу людської особистості. Це загальне визначення можна доповнити типологією героїв трагедій з використанням таких категорій як «дійова особа» (Пропп) чи «актант» (Греймас), які висувають на перший план не «атрибути», а функції, виступаючи інваріантом стосовно конкретних персонажів.

Критики займалися класифікаціями героїв Шекспіра і в масштабі окремого твору, і в контексті усієї спадщини драматурга. Вже у В. Белінського є прикметний поділ героїв «Гамлета» за рівнями: Гамлет та Офелія – вищий світ, Лаерт – середній, Полоній, королева і король –

нижчий. Цікаво, що класифікація Белінського ідеально накладається на міфопоетичні уявлення про тричленний вертикальний поділ Космосу.

Л. Пінський виділяє такі присутні практично в усіх шекспірівських п'єсах образи як «Кожна Людина», «Знаюча Людина» і «Діюча Людина». Однак, в основному цей дослідник користується поняттям ролі, причому кілька персонажів можуть виступати в одній ролі і навпаки. Класифікація Л. Пінського має значний евристичний потенціал, проте не вичерпує тему, хоча б тому, що різні драматичні жанри передбачають різні конфігурації дійових осіб. Наприклад, для творів з найвищим ступенем узагальнення – трагедій – Шекспіру знадобився цілком конкретний набір актантів, у взаємовідношеннях яких найбільш яскраво виявляється сутність людських стосунків.

Для чотирьох «великих трагедій» Шекспіра (а також «Тіта Андроніка», частково – «Цимбеліна» та «Перикла») характерною є цілком визначена структура функцій-стосунків основних дійових осіб. Схоже, що саме в такому розкладі відбилося дещо важливе для автора, а також особливо сприятливе для трагічного сюжету (див. табл.).

Таблиця

Структура функцій-стосунків основних дійових осіб

<i>Твір</i> <i>Дійова особа</i>	«Гамлет»	«Отелло»	«Макбет»	«Король Лір»
Інтриган	Клавдій	Яго	Макбет	Едмунд
Жінка Інтригана	Гертруда	Емілія	Леді Макбет	Гонерілья, Регана
Жертва	Батько Гамлета	Дездемона	Дункан, Банко	Лір, Глостер, Корделія
Знаряддя Інтригана	Лаерт, Розенкранц і Гільденстерн	Отелло, Родріго	Убивці	Лір, Глостер
«Підставлений» Трагічна героїня	Гамлет Офелія	Кассіо Дездемона	Малькольм Леді Макдуф	Едгар Корделія

Саме такий склад дійових осіб надає конфліктам особливу силу та напруженість, водночас маючи достатню гнучкість для створення абсолютно різних характерів, фабул і художніх світів. Ця «шекспірівська трагедійна система» персонажів та їхніх стосунків постійно використовується в літературі і, особливо, в кіно. Вона може проявлятися

практично в будь-якому виді та жанрі мистецтва – наприклад, значною мірою, саме вона забезпечила феноменальний успіх диснейвського «Короля Лева».

Окрім паралелей із представниками «свого» типу, шекспірівські герої можуть бути включені і в інші семантичні зв'язки. П. Акройд пише: «Комічні слуги з перших п'єс перетворюються в Яго чи Мальволіо; блазень із ранніх комедій стає Блазнем у «Королі Лірі» чи могильником у «Гамлеті»; ревності у «Віндзорських пустухах» стають смертоносними в «Отелло»...» [7, 379]. Ще одна прикметна культур-герменевтична риса п'єс Шекспіра – «дублюючі» сюжетні лінії, як повторення того самого магістрального сюжету в одному творі.

У подальшому цей принцип був доведений до свого крайнього виразу в «Рукопису, знайденому в Сарагосі» Я. Потоцького, де ми бачимо десятки варіантів обробки тієї самої теми. У деяких сучасних письменників такі «самопосилання» стають настільки важливим елементом поетики, що весь комплекс творів може розглядатися як єдиний текст, де значення окремих елементів стає зрозумілим лише в контексті культур-герменевтичної інтерпретації.

У творчості всіх авторів, які мають свій магістральний сюжет, виникає ефект «мерехтіння смислів», коли за кожним образом встають усі його ізоморфи. Це змушує згадати слова К. Г. Юнга про те, що лише всі архетипові образи разом можуть «розкодувати» відповідний архетип. Для більш глибокого розуміння цього феномена плідним може бути звернення до вже згаданого поняття «сміслообразу» як сукупності індивідуальних образів одного логічного смислу (Я. Голосовкер) [115, 126].

О. Забужко назвала цей феномен *розробкою теми гронами*. Значний евристичний потенціал має її висновок про наявність у творчості деяких авторів «підсумкового» твору, який поєднує всі теми, як це відбулося в «Кам'яному господарі» Лесі Українки. Такий ефект можливий і у візуальних мистецтвах. Наприклад, С. Далі в «Ловлі тунця» та «Галюциногенному тореадорі» синтезував усі свої характерні теми та стилістичні прийоми.

Як один із проявів *самоінтерпретації* – постійного звернення до образів, які мають для автора особливе приватне значення – може розглядатися створення різних *редакцій* того самого тексту в тих випадках, коли вони мають самостійне художнє значення.

У компаративній міфології відоме поняття боротьби міфів за виживання. В творчому процесі автора нерідко проявляється те саме явище.

Автор змінює свій текст, виходячи з об'єктивних та суб'єктивних причин. Інколи – наприклад, у передмовах до перевидань – він дає пояснення. В інших випадках про творчу еволюцію можна судити тільки з герменевтичного аналізу самих текстів.

Основних причин створення авторських редакцій дві. До першої групи відноситься сукупність *зовнішніх* факторів, найчастіше пов'язаних з вимогами редакторів. Друга група – *внутрішні* причини, обумовлені творчою еволюцією самого автора. Цей процес стає особливо наочним при написанні циклу, яке розтягується на роки, інколи – на десятиріччя. Жанр творів може мінятися по ходу серії, викликаючи необхідність узгодження ранніх текстів з пізніми, що досягається шляхом переробки структури й уніфікації стилю. Інколи такі правки є спірними: критики й досі не дійшли згоди щодо того, яка версія «Меча в камені» Т. С. Уайта є більш художньо цінною, а видавці перевидують обидві, залежно від типу видання та цільової аудиторії. Інколи при редакторській недбалості виникає ефект палімпсесту, який виявляється в дрібних неузгодженостях – реліктах первісного тексту.

Імовірно, авторкою, яка створила найбільшу кількість друкованих версій тих самих текстів, є С. Прокоф'єва. Її твори змінюють назви, коректуються при кожному перевиданні, а інколи повністю переробляються, причому нові версії співіснують зі старими. Ця авторка також привертає увагу постійною цілеспрямованою роботою зі смисло-образами: судячи з правок, вона послідовно створює власну міфологію та заднім числом циклізує твори, написані як окремі.

Чи не найбільш цікавими випадками співіснування редакцій тексту є дві версії шекспірівського «Гамлета», і дві – «Короля Ліра». Видавці все ще продовжують презентувати публіці «звідний» текст «Гамлета», але версії «Ліра» мають тенденцію до відділення одна від одної. В багатьох сучасних виданнях випадки різночитань відмічені шрифтом; в «Оксфордському Шекспірі» вони надруковані окремо, як самостійні варіанти, які мають свою логіку та свою художню цінність [470].

Проміжне положення між зовнішніми та внутрішніми факторами правок тексту займає прагнення автора адаптувати текст для нової аудиторії. Це може бути переробка для дітей (Льюїс Керролл 1890 р. написав «Алісу для малюків»). Нерідко трапляється модернізація тексту для нового покоління читачів, яка у того самого автора може бути більш чи менш вдалою. Прогрес техніки спокушує режисера осучаснити фільм, особливо фантастичний, за рахунок включення нових спец-ефектів, як це зробив Дж. Лукас з «першими» «Зоряними війнами».

Великий вплив спричиняють етнокультурні особливості національної аудиторії. Навіть у випадку таких близьких культур як британська й американська, інколи вимагається створення окремих редакцій («Ніде і ніколи» та «Американські боги» Н. Геймена). У *кінематографі* трапляються випадки альтернативної ідеї чи фіналу. Наприклад, «Хороший, поганий, дивний» (сучасна південнокорейська версія славетного фільму С. Леоне) має оптимістичний фінал, розрахований на далекосхідну аудиторію, та песимістичний – на західну. Тут ми торкаємося такої теми як режисерська версія фільму, яка може включати значно більше матеріалу (повна версія «Повернення короля» П. Джексона триває близько чотирьох годин – на годину більше, ніж у кіно-театрі), а в результаті відрізняться і за фабулою, і за тональністю.

У *животисі* авторські копії чи самоповторення частіше пов'язані з комерційним розрахунком. Виникнення варіантів картини, в основному, обумовлено творчими пошуками автора в розробці улюбленої теми («Мадонна в скелях» Леонардо да Вінчі). На думку В. Личковаха, саме такі *особистісно-архетипові* значення мали «Руанський собор» для К. Моне, «Літаючі наречені» – для М. Шагала. В певному сенсі персональним інваріантом є улюблений типаж художника (припустимо, жінки Рокотова, або жінки Ренуара), який інколи доходить до гостро характерної стилізації (А. Модільяні).

Нарешті, до теми самоінтерпретації автора має відношення створення творів на ту саму тему в різних, більш чи менш споріднених видах мистецтва. Наприклад, уже згадана картина Т. Шевченка «Катерина» не є додатком до однойменної поеми, хоча, безумовно, вони пов'язані загальною темою та пояснюють одна іншу.

Магістральний сюжет цілої культури можна позначити як *міфос* культури (докладніше в підрозділі 1.1).

Для Фаустівської культури однією з визначальних стала міфологема Спустошеної землі. Вона є одним із найважливіших інваріантів західноєвропейської культури, який відтворюється в різних видах та жанрах мистецтва протягом багатьох століть. Її підґрунтям є спільне для землеробських народів уявлення, що король від імені спільноти вступає в шлюб із землею, уособленням якої вважалася королева. Ця міфологема була розповсюджена і на території України – достатньо згадати казки про «низькородного» героя, який стає царем завдяки шлюбу з царівною. Найвні й історичні паралелі: вірогідно, що метою шлюбу Володимира та Рогніди була легітимізація влади князя над завойованими землями.

В історії культури численні правила, яких мав дотримуватися правитель, варіювали від суспільно важливих норм (підтримання право-

суддя, захист нужденних) до безглузких та обтяжливих церемоній. Проте всі ці приписи розумілися як прояв космічних принципів, таких як давньоіндійська *p(i)ta*, єгипетська *маат*, грецька *феміда* тощо. Ми звертаємося до ірландського поняття *Правда короля (fir flatha)*, оскільки воно є етимологічно прозорим, релевантним для європейської традиції, а також позбавленим зайвих конотацій.

Міфологічні уявлення про космічний характер суспільного ладу подекуди перейшли у філософські вчення, зокрема, в теорію суспільної справедливості Платона, яка полягає в сумлінному виконанні всіма членами суспільства свого призначення. Віра в існування єдиного принципу, якому повинно підкорятися все існування суспільства, сумісна з біблійними ідеями, що й дозволило збереження архаїчних міфологічних уявлень в християнізованій Європі. Про відлуння цього уявлення в імпліцитній філософській основі творчості Шекспіра йшлося в *підрозділі 2.3*.

У популярній культурі ХХ ст. міфос Спустошеної землі інтерпретується в трьох основних варіантах: 1) реставрації; 2) революції; 3) анти-утопії [218].

Перший тип можна назвати «Поверненням короля» за однойменним романом Дж. Р. Р. Толкіна. Тут ідеться про реставрацію законної династії, що має привести до відродження країни, яка потерпає під владою позбавленого харизми правителя. В сучасній фентезі цей мотив стає жанровим шаблоном.

Другий варіант має місце, коли законний правитель не хоче бути праведним. Тоді єдиним виходом постає скинення гріховної влади. Це дуже глибоко закорінене архетипове уявлення підтримує популярність революційної тематики, яка не користувалася б таким успіхом у культурах різних за соціальним ладом країн, якби була пов'язана винятково з ідеологією.

Третій варіант інтерпретації теми Спустошеної землі відбиває поширений у ХХ ст. настрій екзистенційного відчаю. На початку ХХ ст. Т. С. Еліот дав назву «Спустошена земля» поемі, яка описує стан подій *тут і тепер*. Не передбачається ніякого бою, ніякого звільнення – є лише констатація внутрішнього розпаду та смерті культури. При всьому розмаїтті жанрів, для третього типу є характерним розуміння Спустошеної землі як квазі-нормального стану світу. Але акценти можуть бути відмінні, причому «елітарна» культура тяжіє до песимістичної констатації безнадійності людського буття, а «популярна» – до ствердження шансу на виживання в неможливих умовах. Слід згадати, що в міфо-

легендарних першоджерелах стан Спустошеної землі не вважається незворотним. Напевне й сучасній культурі варто перейти від констатації проблеми до пошуків її вирішення.

Таким чином, комплекс понять, пов'язаний із культурологічним розумінням парадигми (парадигмальний твір, магістральний сюжет, міфос), дозволяє розглядати всесвітній культурний процес як складну динамічну систему взаємодії, яка має свої астратеми центри. Кожен такий смисловий «вузол» визначає подальший розвиток певного напрямку, або, в сучасній культурі – одночасно кількох напрямів чи тенденцій. При цьому визначальним фактором парадигмальності певного твору є не тільки його естетичний рівень, але й архетипове наповнення. Воно, при суголосності позасвідомим очікуванням реципієнтів, може викликати могутню резонансну загальнокультурну реакцію, започатковуючи новий стиль мислення, який відображається як у мистецтві, так і за його межами.

Висновки до розділу 3

На протигагу *традиційному*, сучасне суспільство можна визначити як *інновативне*, як за фактами культурного життя, так і за пануючими версіями теоретичного осмислення. Однак, від середини ХХ ст. одночасно багатьма мислителями був висловлений сумнів щодо можливості повної новизни будь-яких культурних форм. У мистецькій практиці все більш помітним явищем стало відкрите повернення до вже наявних мотивів – інваріантних, етнокультурних, авторських, – які стали піддаватися різноманітним формам художнього переосмислення.

Одним із проявів пошуку основ у стрімко змінюваному світі стало звернення до міфології, яке в ХХ ст. набуло форму масштабної реміфологізації, що проявляється практично в усіх видах та жанрах мистецтва. При цьому частіше йдеться не про реконструкцію давніх форм, а про знаходження не тільки сюжетних, а й світоглядних інваріантів, які дозволили б подолати екзистенційну розгубленість. Однією з форм прояву цього прагнення є виникнення текстів, автори яких намагаються відтворити провідний міф певної етнокультури, який можна визначити як міфос. Культур-герменевтичне врахування цього міфо-філософського підґрунтя дозволяє точніше оцінити смислові підтексти конкретних творів, а вивчення змін в її інтерпретації дає можливість прослідкувати світоглядні тенденції в різних напрямках мистецтва.

Міфос можна розглядати як магістральний сюжет конкретної етнокультури. Однак, на нижчому рівні узагальнення можна говорити

про магістральні сюжети окремих митців та/або жанрів, як певний інваріант, з яким можна порівнювати конкретні твори, оцінюючи ступінь їхнього відхилення від «магістралі». Виникнення нового магістрального сюжету найчастіше відбувається у межах твору, який започатковує нову парадигму (нову дискурсивність, за М. Фуко). Багато таких парадигмальних творів зберігають свій статус століттями, і до нашого часу використовуються як першоджерела та «банки образів».

Дослідження *історії культури* як історії виникнення, зникнення або накопичення нових *парадигмальних схем* дозволить більш комплексно осягнути предмет, враховуючи не тільки художній рівень окремо взятого твору, а й історію культурних ідей, смаків та тем, які приводять до породження нових форм і жанрів. Потенційно, ця тематика може стати основою нового підходу до культурології та літературознавства, формуючи змістове наповнення новітньої культурологічної герменевтики.

Проте, слід звернути увагу на факт девальвації традиційних образів при їхньому занадто частому вживанні, особливо, у невисокій художній формі та/або у невідповідному контексті. Як зазначив Л. Коган, знаки залишаються носіями культури лише якщо вони зберігають функцію передачі духовного досвіду минулого [204].

У цілому ж, *художня інтерпретація* є одним з основних засобів *трансляції традиції як культурної пам'яті* (Ю. Лотман), і навіть її серйозні внутрішні суперечки можуть розглядатися як прояви внутрішньої енергії культури, яка не втратила своєї здатності до творчого агону. Єдиним обмеженням може бути лише цивілізованість форм, які набуває цей полілог.

Розділ 4. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ВІД-ТВОРЕННЯ: ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО, ПЕРЕКЛАДИ І ТРАНСПОЗИЦІЇ

У цьому розділі звернемося до тих форм, які прийнято вважати класичною художньої інтерпретацією, – до *тлумачення вже наявних творів мистецтва*. Тут інтерпретація може мати вигляд: 1) виконавської діяльності у видах мистецтва, онтологія яких вимагає посередника між твором і реципієнтом, 2) іншомовного перекладу, 3) міжвидових транспозицій, 4) інтрасеміотичних трансформацій. Ці відмінні культурні явища об'єднує те, що вони: 1) мають справу з художньою реальністю, яка постає у вигляді мистецького твору (а не фактів досвіду чи теоретичних положень, які були розглянуті в попередньому розділі), 2) «доносять» твір до реципієнтів, яким він інакше не був би приступним, або ж доповнюють його. В останніх трьох випадках ми маємо справу зі створенням «вторинних знакових систем на основі первинної знакової системи словесності» [442, 11].

У перших трьох випадках інтерпретатор виступає в ролі того, хто надає твору нове буття, реалізуючи закладений у ньому потенціал. Його прочитання може бути близьким до оригіналу чи вільним. Але в будь-якому разі, він стає спів-творцем, і може оцінюватися реципієнтами як такий: любитель музики йде на концерт, приймаючи до уваги не тільки *чиї* опуси звучатимуть, але й *хто* їх виконуватиме, бібліофіл може колекціонувати книги не лише за авторами, а й за ілюстраторами. Однак, інтерпретатор не претендує на «повне» авторство. При всій можливій вільності прочитань, конкретний твір залишається пізнаваним, що й дає можливість говорити про його традиційне чи новаторське, більш чи менш вдале, тлумачення.

Якщо ж особистість «перекладача» затьмарює собою особистість автора оригіналу, – відбувається перехід до *пере-створення* прототексту, або ж *використання* його окремих *мотивів* у новому контексті. Цей тип художньої інтерпретації має найвищий високий ступінь свободи в межах даної категорії, оскільки його метою є створення оригінального художнього твору з більшим чи меншим використанням досягнень попередніх митців. Ці два принципи: 1) самостійність нового твору, в сполученні з 2) використанням пізнаваних мотивів, які відсилають до першотексту, – і будуть критерієм для виділення в окрему групу масиву різнохарактерних текстів, які розглядаються в *підрозділі 4.4*.

4.1. Інтерпретація у виконавських мистецтвах

У широкому сенсі слова виконавцями можна вважати і художника-копіюста, і будівельника в архітектурі. Однак, про інтерпретацію як феномен культури в подібних випадках не йдеться, оскільки ані механічне дублювання, ані сумлінна матеріалізація задуму архітектора не передбачають герменевтичного тлумачення першотексту, побудови власної оригінальної концепції, яке перетворювало б виконавське трактування на неповторний факт культури.

Специфіка власне виконавських мистецтв полягає в тому, що вони *передбачають* наявність інтерпретатора – обов'язкову (хореографія, музика), чи можливу (театральне мистецтво, навіть кіно – адже не тільки текст драми, але й сценарій може поставати як твір для читання). Процес художньої інтерпретації у виконавських видах мистецтва передбачає таку комунікативну модель: автор – інтерпретатор – аудиторія; твір – відтворення – сприйняття. При цьому метою комунікації є порозуміння [163, 201]. Якщо роль виконавця відіграє колектив, основа прочитання визначається керівником (диригентом, постановником, режисером), який залишає різний ступень свободи членам творчої групи. Колективна творчість суттєво збільшує кількість чинників, які впливають на кінцевий результат, і потребує узгодження індивідуальних тлумачень.

Логічно почати розгляд феномена художньої інтерпретації з хореографії та музики – видів мистецтва, найбільш залежних від виконавця. Певна кількість спеціалістів здатна читати ноти з аркуша або візуалізувати танець в уяві, але для більшості реципієнтів подібні твори існують лише в опосередкованому вигляді.

Однією з найбільш цікавих для культурологів і мистецтвознавців тем була та залишається художня інтерпретація *музики*. Їй присвячено спеціалізована праця Н. Корихалової [228]; різні аспекти теми порушували в своїх працях М. Кулиняк, М. Мільштейн, О. Олексюк, О. Прудникова, Ю. Пучко-Колесник, Т. Сернова, М. Тимошенко, В. Шульгіна та багато інших дослідників.

Музика завжди мала для людини особливе «синтетично-культурне» значення, постаючи образним виявом гармонії особистості, соціуму та універсуму. Вже мешканці Мезенської стоянки використовували музику в ритуалах, які, вірогідно, мали підтримувати існування впорядкованого Космосу. В багатьох сучасних етнічних традиціях музика залишає за собою обрядову та церемоніальну роль, а інструменти в ансамблі підбираються не за звучанням, а за магічними властивостями.

Саме музика є основою художнього синтезу в автентичних театральних формах усіх країн Сходу.

В Європі космологічний статус музики був обґрунтований піфагорійцями, причому «мелодія небесних сфер» була неодмінною характеристикою гармонійного універсуму аж до Нового часу.

Більшість дослідників, які торкалися цього питання, відносить новоєвропейську цивілізацію до *зорових*, а не *слухових*; особливо відмічають візуалізацію культури протягом останніх століть. Однак, на статусі музики це не позначилося. Її повна секуляризація не відбулася навіть після радикальної зміни картини світоустрою, в якій більше не знайшлося місця для «гармонії сфер».

Особливий статус цього мистецтва добре помітний у германській і російській філософській та культурологічній традиціях. Ф. В. Й. Шеллінг писав, що в результаті сприйняття музики відбувається подолання фізичного часу, який зводиться відразу і до миті, і до вічності. Взагалі, музика займає особливе місце в концепції цього філософа [426]. Музика поставала виразом духу культури для А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Р. Вагнера, мислителів російського Срібного віку. О. Гомілко висловлює гіпотезу про можливе повернення провідної ролі слуху в сучасній культурі [119, 277].

Культурна сутність та естетична специфіка музики як виду мистецтва розкривається в тому, що в ній поєднуються два різновиди творчості: первинний – композиторський, та вторинний – виконавський, які можуть бути або нероздільно злиті, або ж відділені один від одного в просторі та часі. Як різні форми художньої інтерпретації в музиці можна розглядати: 1) виконання наявного твору (творчість музикантів і диригента), 2) аранжування, 3) використання окремих мотивів, у т. ч. цитування та мікшування.

У музикознавстві **виконавство** розуміється як «цілісне утворення творчої духовної практики, що забезпечує звуко-образну реалізацію музичного твору через музично-творчу діяльність виконавця, його виконавську майстерність та музично-комунікативну взаємодію всіх учасників музично-виконавського процесу» [170, 36].

Відомо, що Ігор Стравінський применшував значення творчості виконавця, вважаючи, що наявність звукозапису дозволяє створити єдиний, схвалений композитором, еталон. По суті, це означало заперечення самого явища художньої інтерпретації в музиці та зведення виконання до відтворення раз і назавжди заданої форми. Однак, більшість музикантів-практиків і теоретиків музики не погоджуються з

таким композиторським «авторитаризмом», визнаючи виконавця співавтором твору.

Давні поети та композитори, здебільшого, самі були виконавцями, тому музика мала значну імпровізаційну варіантність [162]. Культурні студії засвідчують, що в багатьох народів Півночі, Далекого Сходу, Африки існували «особисті пісні» як індивідуальні мотиви, під які, залежно від ситуації, підбиралися нові слова. Така мелодія була своєрідною візитною карткою свого автора-виконавця, але її значення було набагато глибшим – вона виражала саму сутність цієї людини, була, в повному сенсі слова, музикою її душі. Базовий мотив міг доповнюватися варіаціями, які виражали конкретний стан цієї душі. Отже, художній інтерпретації піддавалися глибинні основи людської екзистенції, причому це не потребувало особливих професійних навичок, хоча в музично обдарованих членів спільноти набувало більш виразної художньої форми. Будь-яким репрезентантом колективу могли створюватися також імпровізовані пісні-діалоги, в т. ч. у вигляді антифонного співу – багату колекцію прикладів зібрав Й. Гейзінга [102].

Одна з ліній розвитку цієї давньої традиції привела до імпровізаційних варіацій у джазі. Деякі схожі форми існують в інших культурах: індійська *рага*, арабський *маком*, азербайджанський *мугам* тощо передбачають існування незмінної основи, яку музикант використовує так, щоб викликати емоційний відгук у конкретних реципієнтів.

Глибоке коріння імпровізаційної творчості в Європі засвідчує історія британських бардів, континентальних жонглерів і менестрелів. У період Відродження популярними були імпровізації на лютні, клавирі, органі. Можна згадати імпровізовані музичні номери Комедії дель арте, а також оперні колоратури XVII ст.

Навіть коли виконавці перестали вдаватися до імпровізацій під час концертів, у них залишився великий набір виражальних засобів: інтонація, артикуляція, нюансування тощо. Величезне значення має темп виконання. Як зазначив О. Лосєв, «якби музика була мистецтвом тільки часу, то в ній не було б того, що зазвичай називається темпом – усе було б в одному темпі» [271, 320]. Про те, що це далеко не так, можна судити хоча б з такого прикладу: «Скарбо» М. Равеля, залежно від виконання, може звучати від 8.30 до 9.30 хвилин – тобто, відмінність становить дев'яту частину довжини всього твору.

Разом усі виражальні засоби створюють неповторне прочитання. Певною мірою його відбиває транскрипція як «зафіксована інтерпре-

тація» [371]. Однак, ані нотний, ані аудіозапис не можуть повністю замінити «живе» виконання.

Серед факторів, які впливають на музичне прочитання, Н. Крижановська називає історично-соціальні умови, ментальність, особистий досвід виконавця та ін. [232]. Врахування такого широкого культурного контексту закономірно викликає зміни в теоретичному осмисленні виконавського мистецтва. Т. Зінська відмічає факт зміни акцентів із суто музикознавчих аспектів на теорію та історію культури, зокрема – на комунікативний характер процесу інтерпретації, що дозволяє застосування *герменевтичного підходу*. Виконавська творчість, за О. Олексюк, стає творчим «домислюванням» закладеного автором, «передчуттям художньої цілісності твору», яке передбачає необхідність нагромадження тезаурусу музиканта-виконавця [312, 101 – 102].

Одну з тенденцій сучасного виконавського мистецтва можна оцінити як прояв уже згаданого культурного ревізійонізму. Йдеться про намагання подолати вплив популярних інтерпретаційних версій ХХ ст. і повернутися до автентичного (чи «історично інформованого») виконання творів епох Ренесансу та Бароко [144; 377]. Ця настанова, яка виникла в Британії на початку ХХ ст., очевидним чином перегукується з британською ж театральною традицією виконувати елизаветинські п'єси в костюмах та антуражі того часу. Ці й подібні факти є характерними проявами «реставраційного» підходу до інтерпретації.

Окрім власне виконавського прочитання, інтерпретація партитури передбачає вміння вибирати склад і кількість виконавців та робити *аранжування*, яке може ставати радикальним пере-створенням першоджерела, як то перетворення Р. Щедріним опери Ж. Бізе «Кармен» на балет та на оркестрову сюїту.

Окремою темою є аранжування композиторами музичного фольклору (Л. ван Бетховен, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт та ін.). Ступінь свободи тлумачення оригіналу може бути досить відмінним. Інколи йдеться лише про обробку відомої мелодії. В інших випадках композитор є як дослідником, який намагається осягнути і відтворити саму душу народу, прафеномен його культури (як І. Стравінський у «Весні священній» створив музичну картину язичницької Русі).

У сучасній музиці добре помітно *співіснування* різних версій тієї самої музичної теми (оригінал і його акустична, симфонічна, танцювальна обробки), у вокально-інструментальному жанрі додається можливість виконання поетичного тексту різними мовами. Інтерпретатором може бути сам автор, який з різних причин повертається до

свого твору, або ж інший виконавець, який створює *cover version*. У випадку неавторизованого використання слів та музики маємо справу з *плагіатом*. Це явище було достатньо характерним для Радянського Союзу, де велика кількість успішних пісень були переписані з ідеологічно неспоріднених оригіналів. У наш час питання порушення авторського права стоїть достатньо гостро, тому неприховані плагіати стають більш рідкісними. Однак, деякі форми сучасної музичної культури повністю побудовані на запозиченнях, свідченням чого є практика роботи дискотечних діджеїв.

У ХХ ст. змінилася онтологія музики. Ретрансляція та звукозапис радикально перетворили процес художньої комунікації, розділивши виконання та сприйняття твору. Проте, звукозапис розширив використання музики як підрядного мистецтва в складному синтезі (театр, кіно, телебачення тощо). Зворотний зв'язок музики з кінематографом привів до виникнення нової стилістики, рисами якої І. Хангельдієва називає програмність, мозаїчність, поліжанровість і полістилістику [409, 39]. Особливе значення мають цитати та наслідування, які створюють емоційний і смисловий культурний контекст твору. Феномен цитати в музиці був осмислений Т. Жуковською, на думку якої, виконавець водночас веде діалог з автором твору та автором цитати, що й створює ефект інтертекстуальності в музиці.

Наступне виконавське мистецтво – *хореографія*. Танець відноситься до найдавніших художньо-культурних форм. У традиційному суспільстві він міг і не передбачати реципієнта, втягуючи в ритуалізовану дію всіх присутніх (хоча не обов'язково – весь соціум відразу, адже існували і таємні танці, дивитися на які непосвяченим було заборонено).

Можна висунути гіпотезу, що в давніх культурах велике значення мала імпровізація, яка збереглася в африканських музичних і танцювальних традиціях. Наприклад, у деяких народів Південної Африки змагання барабанщиків передбачають акробатичний танець з одночасною грою на невеликому барабані. Чіткого канону нема: виконавці можуть виконувати які завгодно рухи, а публіка оцінює їхню складність, віртуозність та узгодженість із музичним ритмом.

Уявлення про танець як *динамічне переживання священного* (В. Головей) збереглося в старовинних культурах Сходу, недарма в індійській традиції танець Шіви має космогонічне значення. Поступово відбулася «канонізація» рухів. Наприклад, в Індії склалися 108 базових фігур танцю. Хоча, як і в так само формалізованому європейському балеті, вони залишають значний простір для індивідуальної творчості.

Хореографія має виразну тенденцію повернення до своєї первісної синтетичності. Посилюється «зчеплення» номерів, які розповідають зв'язну сюжетну історію. Окрім пластики людського тіла, широко використовуються допоміжні засоби – костюми, сценографія, світло тощо. Цей складний синтез помітний і в театрах Сходу, і в численних європейських музично-танцювальних театральних та естрадних жанрах, що дозволяє говорити про *конвергентну еволюцію* форм.

Перед тим, як перейти до розгляду синтетичного театрального мистецтва, слід загадати ще одну форму виконавства як інтерпретації. Йдеться про *усну літературу*, місце якої – між театром та музикою. Адже, хоча основним носієм значення є слово, а не музична гармонія, виконавець використовує багато з тих самих виразних засобів (темп, ритм, інтонація, навіть мелодія), що й музикант.

Як відомо, література спочатку була усним виконавським мистецтвом, де значення та звучання були нерозривно пов'язані між собою. Значною мірою вона залишається такою до нашого часу, причому не тільки в архаїчних культурах. Поширеними в сучасному суспільстві, але відносно мало вивченими, є усні імпровізаційні малі форми (анекдоти, фацеції, казки тощо), які можуть записуватися та переходити в категорію невиконавського мистецтва.

У традиційних культурах автор і виконавець зливалися в одній постаті оповідача, який з набору типових поетичних форм складав неповторну історію. Здатність до поетичної імпровізації високо цінувалася і в розвинутих суспільствах по усій Євразії – від антифонних змагань кельтських бардів до віршованих експромтів, від яких могла залежати кар'єра китайського чиновника.

Із розвитком писаної літератури відбулося розділення автора та виконавця, причому виконавцем найчастіше є сам реципієнт. На думку Г.-Г. Гадамера, твір художньої літератури призначений для «внутрішнього вуха», яке «влонює ідеальний мовний образ – дещо таке, що почути неможливо» [86, 134]. Тому, на думку мислителя, навіть найкраще художнє читання викликає в ознайомленій з текстом людини певний шок через довільність інтонацій та акцентів.

У ХХ ст. набувають поширення *радіовистава*, згодом – *аудіокнига*. Аудіоверсії можуть відкидати частину інформації, закладеної в першоджерелі, і додавати нову: наприклад, аудіоряд може включати музику, яка суттєво впливатиме на емоційний фон сприйняття. Навіть при читанні неадаптованого тексту одним диктором, простір для інтерпретації є достатньо великим, адже інтонація, темп, паузи мають величезне

сміслові навантаження. Тому не є суто схоластичною суперечка дослідників про поділ на рядки деяких шекспірівських пасажів, оскільки від цього залежить інтонаційний малюнок ролі та сцени, а значить – розуміння характерів і взаємин. Наприклад, неповний рядок може означати вельми багатозначну паузу перед словами наступного персонажу.

У випадках аудіоспектаклю ступінь складності інтерпретації, пов'язаний із вибором акторських голосів та індивідуальним прочитанням кожної ролі, збільшується, наближуючись до театральної постанови.

Наступним видом мистецтва, де культур-герменевтичний аспект виконавської інтерпретації має особливе значення, є *театр*. Він принципово відрізняється від музики та танцю тим, що більшість реципієнтів здатна сприйняти першоджерело без посередників; існує навіть окремий жанр п'єси для читання. Відмінність між сприйняттям того самого твору як літературного тексту чи як спектаклю величезна. Першою причиною цього є сама специфіка рецепції. Читач, який сприймає вербальний текст у власному темпі, може уважніше вникнути в хід думки, в значення окремих слів і фраз, водночас глядач виявляється захопленим долями героїв, причарованим акторською харизмою, або ж відштовхнутим її відсутністю. Друга причина – режисерське прочитання п'єси передбачає наповнення сюжетної основи живою сценічною конкретикою, розстановку смислових акцентів, а інколи – і текстуальні купюри.

Англійські критики XIX ст. Ч. Лем та У. Хезлітт висловлювали сумніви в тому, що деякі п'єси взагалі *можуть* бути адекватно поставлені. На думку Ч. Лема, як театральні машини не можуть передати реальну бурю, так жоден актор не може зіграти короля Ліра, чію духовну велич можна відчутити тільки при читанні, в той час як на сцені ми бачимо лише безсилий гнів. Аналогічні думки з того самого приводу висловлював поет Дж. Кітс. Цей погляд має повне право на існування, адже все те, що виникає в уяві читача, не може бути повністю показано на сцені і навіть на екрані. Особливо важко передати метафізичний горизонт подій.

Однак, театр має свої могутні виражальні засоби. А. Баканурський та Б. Шевченко пишуть про театральну постановку як універсальну комунікацію між режисером і драматургом, авторами та критикою, постановкою та залом [19, 405]. Починаючи з Ф. Шиллера, філософи та культурологи саме перед театром ставили завдання морального вдосконалення суспільства. І хоча програма масштабних соціальних

перетворень виявилася утопічною, театр, як і раніше, є засобом досягнення катарсичних переживань. Саме тому історія драматичного тексту великою мірою є історією його театральних прочитань.

У різних національних традиціях театр має відмінну жанрову систему та психологічні настанови. Наприклад, у Стародавній Індії заборонялося виводити глядача з душевної рівноваги, а отже, на сцені не показували боротьбу та нещасливі фінали, що суперечить і античному, і західноєвропейському канонам. Відмінною є і міра умовності, яка в театрах Сходу значно вища, ніж у традиційному європейському; експерименти ХХ ст. з «очудненням», «умовним методом» В. Мейєр-хольда та «філософським театром» Б. Брехта проводилися не без впливу східної моделі, зокрема, китайської опери та театру Кабукі. В нашому контексті цікавим моментом є те, що ці експериментальні форми створювалися заради підвищення творчої активності реципієнта. «Умовний метод передбачає в театрі четвертого творця, після автора, режисера та актора; це – глядач...» [290, 122].

Іншим цікавим питанням театральної герменевтики є акторська імпровізація. За своєю сутністю вона є художньою інтерпретацією актором (чи акторським колективом як єдиним цілим) інваріантної ролі (маски) та інваріантного сюжету. В європейській традиції імпровізація найдовше зберігалася в італійській Комедії дель арте. Як пише про неї Ю. Лотман, «“Розкутість” імпровізації та скутість правил взаємообумовлені... Порушення актором застиглих норм поведінки своєї маски було б сприйнято глядачем із засудженням, як ознака відсутності майстерності... Однак, щоб естетика тотожності не втрачала своєї природи як засобу пізнання й інформації, створення певної моделі світу, вона повинна поєднувати непорушні штампи понять з різноманітністю живого матеріалу, який підводиться під них» [275, 351 – 352]. Практично те саме можна сказати про імпровізацію народного поета чи оповідача, який із типових елементів створює новий текст.

У професійному театрі європейського зразка роль акторської імпровізації дедалі знижувалася, поступаючись місцем раз і назавжди написаному драматургом тексту та його режисерському прочитанню. У Великій Британії переламним часом стала елизаветинська епоха: якщо ранні комедії Шекспіра передбачали експромти актора-коміка, то в пізніх п'єсах, незалежно від жанру, місця для них не залишилося.

Це не значить, що імпровізація повністю зникла – без неї зникла б сама акторська майстерність і неповторність кожного спектаклю. Як визнавав К. Станіславський, граючи ту саму роль сотні разів, він щоразу відкривав у ній нові нюанси. Такі внутрішні відкриття відображаються у

грі актора, створюючи живий контакт між п'єсою – акторами – глядачами. Безсумнівно, що умовою цього є талант актора та достатня смислова глибина джерела, яке дозволяє відкриття щоразу нових сенсів.

При всій унікальності кожного звертання актора до тієї самої ролі, можна казати про тотожність тлумачення образу, якщо спектакль відбувається без значних змін концептуального прочитання твору. За це прочитання, в основному, відповідає режисер. Та сама п'єса може мати успіх або провалитися, залежно лише від постановки. Наприклад, М. Петіпа, змінивши хореографію та дещо переписавши сюжет без зміни музики, врятував «Лебедине озеро» після катастрофічної першої постановки.

Визнано, що настанова режисера принципово відрізняється від настанови критика. Якщо критик намагається визначити авторське розуміння твору, то постановник може ставитися до першоджерела тільки як до вихідного пункту власної творчості. Одним із прийомів є радикальна зміна антуражу. О. Веллс зчинив сенсацією своєю постановкою «Макбета» в Гарлемі 1936 р. вже тим, що переніс дію на Гаїті, де відьом грали автентичні жриці вуду, які прямо на сцені заколювали чорних овець. В інших випадках режисер сперечається з автором тексту, намагаючись відтворити історичну правду, яка, на його думку, була викривлена драматургом. Наприклад, у постановці «Бориса Годунова» Б. Сушкевича, Шуйський виступав режисером змови (що відповідає невідомій у часи Пушкіна історичній істині) [83, 73].

Тенденція до ревізійізму помітна і в сучасному театрі. Наприклад, уже згадане «Лебедине озеро» в другій половині ХХ – на початку ХХ ст. ставало приводом для ототожнення героїв з Людвігом II та британською королівською родиною, для ілюстрації «едипова комплексу» та для демонстрації стилістики життя нічного клубу. Те саме помітно в опері, де тільки за рахунок відеоряду можна повністю переосмислити сюжет (у фіналі «Дон Жуана» Ю. Александрова виявляється, що Командор не помер, а заголовний герой став жертвою складної інтриги). Характерно, що більшість подібних переосмислень не *шукають* у класичному творі нові сенси, а скоріше *позбавляють* його вже наявних, у чому можна бачити наочний прояв аксіологічної кризи.

Герменевтичні пошуки добре помітні на прикладі художньої інтерпретації спадщини Шекспіра [208]. В його п'єсах є багато неясних місць, що збільшує можливість різних прочитань навіть в аудіоверсії. При театральній постановці глядач, до того ж, отримує масу незакладеної в тексті інформації, в т. ч. за рахунок сценографії, освітлення, музики.

Визнано, що п'єси Шекспіра є настільки відкритими для різних інтерпретацій, що навіть режисери, які прагнуть якомога «точнішої» передачі авторського задуму, все ж таки створюють дуже відмінні версії твору. Це стосується й акторської гри: адже публіка йшла та йде в театр, щоб побачити свіже прочитання відомої ролі, причому кожне покоління акторів і глядачів відкривають нові аспекти образів. Добре відомо, як по-різному тлумачили образ Гамлета: від енергійного героя (XVII ст.), до шляхетного, але нездатного до дії меланхоліка (XIX ст.). І. Анненський писав про бачених ним у театрі абсолютно різних, але однаково успішних Гамлетів – і про власне уявлення про роль, яке не збігалось з жодним із зіграних образів [14, 570 – 573].

Слід зазначити, що деякі режисерські тлумачення є виправданими з точки зору герменевтики тексту, але викликають відторгнення критики та публіки. Так сталося з «Гамлетом» А. Тарковського, в якому режисер піддав сумніву право принца Данського судити людей та розпоряджатися їхніми долями. Ця ре-інтерпретація як спроба очищення шекспірівського тексту від культурних «нашарувань» є можливою, адже описана в трагедії ситуація дійсно далеко не однозначна. Однак, глядачі потребували зовсім іншого, шляхетного та героїчного, Гамлета.

В інших випадках, навпаки, критика та глядачі приймають театральне тлумачення, ймовірно дуже далеке від авторського задуму, але співзвучне психології та потребам сучасного реципієнта.

Деякі образи викликають серйозну критично-ідеологічну боротьбу за «правильне» прочитання. Наприклад, деякі західні дослідники пов'язували з Корделією христоподібну символіку [476, 51], яку категорично заперечували радянські теоретики та практики [205, 160].

Прочитання ролі великою мірою обирає режисер, але до публіки його доносить актор. У кожного майстра сцени складалася своя, більш чи менш артикульована виражена система. Наприклад, С. Міхоелс писав: «...один із перших прийомів роботи актора – це оточення майбутнього образу цілим лісом образних асоціацій» [298, 475]. При цьому величезне значення має те, що знаходиться «між рядками» оригіналу – підтекст. Саме цей «другий план» ролі вважали ключовим В. Немирович-Данченко та К. Станіславський.

Ж. Дельоз писав, що роль, яку грає актор – «це не роль персонажа. Це – тема (складна тема чи смисл), яка задається компонентами події, тобто, сингулярностями, що взаємодіють, повністю вільними від обмежень індивідуального та особистого... Граючи одну роль, актор завжди розіграє при цьому інші ролі. Роль відноситься до актора так

само, як минуле та майбутнє відносяться до миттєвого теперішнього...» [140, 199 – 200].

Таке «розчинення» характеру персонажу в душі «нового роману» є перебільшенням, однак у спостереженні Ж. Дельоза є два важливі моменти. По-перше, це *тезаурус* актора, те особистісне, що він привносить у роль. По-друге, це *не-тотожність* драматичного характеру емпіричній людській особистості, що й дозволяє різне, але рівно правомірне прочитання ролі. Однак, відсутність «остаточно правильного тлумачення» не означає повного свавілля актора та режисера. З точки зору культур-герменевтичного підходу, вірність інтерпретації забезпечується досягненням астратемної «серцевини» образу і твору.

Деякі дослідники принципово відкидають саму можливість однозначної трактовки шекспірівських п'єс. Наприклад, П. Акройд пише, що «Король Лір» не має визначеного сенсу, оскільки «сенсу» не має і саме життя. Це далеко не безспірне твердження є показовим із точки зору апріорного застосування уявлень інтерпретатора щодо макрокосмових онтологічних та аксіологічних структур (або їхньої відсутності) до тлумачення художнього мікрокосму. Однак, режисер, який береться за постановку трагедії, не може обійтися без концепції смислу драми. Наприклад, у «Королі Лірі» існують різні прочитання фіналу трагедії: 1) соціально-політичний розпад і безвладдя, 2) утворення тріумвірату (радянська версія), 3) реставрація державності (висновок, який виникає при читанні шекспірівського «Фоліо»). Відповідно, зовсім по-різному буде тлумачитися і загальна ідея трагедії.

Пострадянські вистави тяжіють до *актуалізації* шекспірівських текстів, у т. ч. до використання сучасних костюмів і до віднесення дії до сучасності. В такому випадку режисер свідомо жертвує деякими смисловими рівнями за рахунок створення нових контекстуальних паралелей. Враховуючи, що й сам Шекспір активно використовував анахронізми, щоб зробити свої історії ближчими до глядача, такий підхід може привести до цікавих результатів.

Герменевтична актуалізація певного семантичного шару, а інколи і «вчитування» в текст нових сенсів, неминучі. В них і полягає зміст роботи режисера й акторів. Однак, буває, що режисер непомітно підміняє ідеї автора власними поглядами. Тоді під відомою назвою ховається, по суті, новий твір. А отже, йдеться вже про зовсім інший тип художньої інтерпретації: не прочитання оригіналу, а створення власної версії п'єси. Прикладом може бути «Король Лір» Р. Стуріа (1987 р.), а також деякі пострадянські постановки, які тяжіють до зближення з

театром абсурду. Безумовно, що шекспірівські трагедії, передусім – «Король Лір», дійсно присвячені розпаду державності та кризі всіх норм. Проте, викликає тривогу ігнорування того конструктивного, що закладене в першоджерелі, його підгонка під «бажаний» результат, у т. ч. шляхом уже традиційних скорочень, які непоправно збіднюють філософське значення трагедії та суттєво викривлюють її ідею.

Хочеться сподіватися, що спрощені прояви культурного ревізюнізму зміняться більш глибокими прочитаннями, до яких можна буде застосувати слова М. Бахтіна: «Твори... живуть у віках, тобто, у великому часі, притому часто (а великі твори – завжди) більш інтенсивним і повним життям, ніж у своїй сучасності» [40, 331 – 332].

Нарешті, на прикладі шекспірівських п'єс можна розглянути специфічно театральний феномен *гри у гри* як однієї з форм подвійної інтерпретації.

У численних п'єсах ми бачимо *сцену на сцені*, як то славетна «Мишоловка» в «Гамлеті». Одним із важливих для драматурга сюжетних ходів є подвійна чи навіть потрійна гра одного з героїв. Варіантів тут два: це *прикидання* (імітація іншого настрою, позиції, чи навіть статусу: Джульєтта вдає мертву, Гамлет – божевільного) та *перевтілення*, яке передбачає набуття нової ідентичності. Це – один із найхарактерніших шекспірівських прийомів, який нерідко стає каменем спотикання для режисерів та акторів, які мають дати художню інтерпретацію образу та поведінки героя, який і сам виконує певну роль.

В «Як вам це подобається» ми бачимо ситуацію «багатошарового» перевтілення, з приводу чого Л. Пінський пише: «Розалінда грає з Орландо дві ролі – його друга Ганімеда і уявної жорстокої Розалінди, до яких інколи додається роль уявної Розалінди люблячої. Оскільки дівчат у шекспірівському театрі грали хлопчики – гра стає четверною» [324, 116]. Звісно, такий «дзеркальний коридор» інтерпретацій потребує особливо продуманого режисерського та виконавського тлумачення.

У «Королі Лірі» має місце подвійна ідентичність одного з головних героїв. У повній відповідності з міфопоетичним «законом невиключеного третього», Едгар водночас і є, і не є божевільним Томом. Досвід показує, що саме цей момент є найскладнішим для постановників та акторів, серед яких практично нікому не вдалося витлумачити та передати сутність поведінки *юродивого*, який прикидається божевільним, щоби боротися з бісом [19]. Відсутність цього глибинного рівня призводить до збіднення, і навіть деформації сценічних інтерпретацій трагедії.

Театральна постановка та *екранізація* тієї само п'єси значно відрізняються за технологією створення та за кінцевим результатом [448]. Відмінності пояснюються видовою специфікою мистецтв, зокрема тим, що кінофільм значно інформативніший спектаклю, а його ступінь умовності нижча: актори діють у майже-реальному середовищі.

Цікаво, що в двох класичних «Королях Лірах» – Г. Козинцева (1970 р.) та П. Брука (1971 р.) – трактування цього середовища є близьким. Обидва режисери обрали квазі-документальну строгість чорно-білого кіно, і обидва зробили місцем дії Спустошену землю. Це відповідає імплікаціям тексту оригіналу і свідчить про високий рівень його герменевтичного розуміння інтерпретаторами.

Ці два режисери інколи висловлювали близькі погляди. Наприклад, обоє визнавали, що купюри припустимі тільки в крайньому випадку. Однак, на практиці обидва режисери скоротили сюжет, підкресливши емоційну складову за рахунок метафізичної. Радикально відмінне концептуальне та візуальне рішення обрав Р. Ейр, чий фільм (1997 р.) більш адекватно передає філософську проблематику оригіналу, але втрачає епічний розмах.

Доводиться констатувати, що британські критики ХІХ ст. мали рацію: передати *всі* смислові рівні оригіналу поки що не вдалося жодному постановнику. А отже, перед режисером стояв і стоятиме вибір, *чим саме* він готовий пожертвувати, щоб донести до глядача те, що вважає головним.

Отже, виконавське мистецтво дає великий простір для різноманітних інтерпретаторських тлумачень. Однак при цьому завжди повинен залишатися смисловий «центр», який і забезпечує ідентичність твору як факту художньої культури.

4.2. Інтерлінгвістичний переклад у контексті діалогу культур

У перекладознавстві поняття *інтерпретація* використовується, щонайменше, у восьми значеннях: 1) вид перекладу, який ґрунтується на звертанні до позамовної дійсності, 2) смисловий спосіб перекладу, 3) переклад із залученням лінгвістичних даних, 4) використання активного, аналітичного підходу, 5) пояснювальний переклад, 6) особисте тлумачення тексту, 7) максимально повне розкриття змісту першоджерела, 8) пояснення, тлумачення тексту [318, 290].

Якщо першотекст є художньою інтерпретацією позахудожнього матеріалу, де мова використовується, щоб передати позамовну дійсність,

то переклад – це художня інтерпретація вже наявного художнього ж твору, де виникає складна інтерлінгвістична комунікація двох мов. Можливе і дещо ширше тлумачення, де як переклад розглядаються і інтралінгвістичні трансформації. Як пише І. Юдкін-Ріпун, будь-яка словесна творчість, яка має справу не стільки з первинними значеннями слів, скільки з їхніми дериватами, може розглядатися як переклад із «загальноновживаної мови (койне) на поетичний ідіолект» [442, 13]. Тоді міжмовний переклад стає ще однією ланкою в процесі інтерпретацій.

Із точки зору культурологічної герменевтики, для читача переклад є *комунікативною заміною* оригіналу, порівнянною, якщо й не повністю рівною, за якістю. Як такий, він є основним засобом міжкультурного спілкування, що уможлиблює подолання інакше неприступних кордонів. На думку багатьох дослідників, переклад можна розглядати як зразкову модель герменевтичної ситуації в цілому [306, 40]. Причому йдеться про герменевтичний підхід не тільки до конкретного тексту, а до всієї культури, в контекст якої він є включеним. Навіть саме слово *переклад* може набувати вельми широкого культурологічного значення: наприклад, Й. Бродський писав про місто Петербург як *переклад Єврови на Росію*.

Дослідження перекладу як чинника *міжкультурного діалогу* пов'язано зі з'ясуванням найбільш універсальних засад людського буття. Його результати збагачують такі науки, як: культурологія, філософія, естетика, мистецтвознавство, літературознавство, мовознавство, психологія. Сутністю художнього перекладу протягом віків цікавилися як митці та перекладачі-практики (Цицерон, Данте, М. Сервантес, О. Пушкін, Б. Пастернак, В. Набоков), так і теоретики (І. В. Гете, В. Гумбольдт, О. Потебня, М. Гайдеггер). Безпосередній вплив на розвиток перекладознавства ХХ ст. справила герменевтика Е. Шлейєрмахера. Можливим є і застосування комунікативної філософії. Наприклад, для М. Бубера переклад – це спілкування шляхом підключення до досвіду. В культур-герменевтичному контексті особливу увагу привертають праці Г.-Г. Гадамера [90], У. Еко [159], Х. Ортеги-і-Гасета [315].

В Україні теорією та практикою перекладу займалися, зокрема, І. Франко та Леся Українка, які в деяких питаннях займали протилежні позиції. Наприклад, Франко вважав виправданим експлікативний переклад, навіть переказ, із чим не погоджувалася Леся Українка.

Проблеми *перекладу культурних універсалій* привертали увагу структуралістів – Р. Барта, К. Леві-Строса, М. Фуко. На цю тематику безпосереднім чином виходять автори, які досліджують мовну картину світу, а також займаються питаннями перекладу в контексті культурних

контактів: Т. Дегтярєва, С. Литвак, В. Мирошніченко, С. Скоморохова, І. Юдкін-Ріпун та ін.

Однак не можна вважати, що дослідження художнього перекладу наближується до завершення. Зараз тільки починається системний огляд герменевтичних проблемних ситуацій, які виникають за рахунок ментальних відмінностей авторів оригіналу та перекладу. Зокрема, важливою темою є дослідження сприйняття та передачі засобами іншої мови відображених у художніх текстах архетипів колективного поза-свідомого. Правильний переклад має величезне значення як для сприйняття окремого твору (який може залишитися недооціненим), так і для сприйняття цілої культури (дух якої може бути неадекватно зрозумілим).

І теоретики, і перекладачі-практики неодноразово висловлювали думку про незамінність ролі художнього перекладу в міжкультурних зв'язках. Погодимося з М. Рильським, який писав, що «обмін перекладами художніх творів є одним з найбільш сильних важелів у справі ознайомлення народів, у справі їхнього культурного зближення» [345, 5]. Слід ураховувати значення перекладів як фактора формування національної культури. Це добре помітно на прикладі вітчизняної історії, починаючи від часів Київської Русі – адже перші книги були або перекладними, або написаними на зразок іншомовних релігійних, наукових, філософських творів.

Я. Парандовський, представник польської культури, яка формувалася аналогічним чином, вважає, що переклади дозволяють молодій нації прискорено розвиватися, «підтягуючись» до певного рівня теоретичного мислення, шукаючи виразні засоби власної мови. Необхідність знаходити або створювати еквіваленти нових понять збагачує мову, причому цей процес є перманентним. Визнано, що українські переклади творів Шекспіра ХІХ ст. (М. Драгоманов, М. Кропивницький, П. Куліш, Леся Українка, П. Мирний, М. Старицький, Ю. Федькович, І. Франко) помітно вплинули на розвиток української літературної мови.

Під впливом перекладів можуть виникати нові методи, жанри, розвиватися нові художні форми. Так 1903 р. при перекладі пушкінської «Капітанської Доньки» в Китаї вперше з'явилася прозова оповідь від першої особи [166].

Можливий і зворотний вплив. Коли в 1940-х рр. один англійський критик виступив у «Таймс» із твердженням, що Роберт Бернс має лише регіональне значення, обурені шотландці послали на популярні в Радянському Союзі переклади С. Маршака, а 1959 р. Маршак був обраний почесним головою Федерації Бернса в Шотландії.

П. Топер визначив переклад як *творчий* акт, оскільки перекладач заново створює художній текст в інших умовах – мовних, національних, соціальних та історичних [377, 30]. При цьому активну роль відіграє реципієнт, який зумовлює внутрішню готовність рідної літератури сприймати чужий матеріал (теорія «зустрічних течій» О. Веселовського). Отже, перекладач є посередником між двома культурами в їхніх мовних іпостасях.

Сутність мови як маніфестації духу народу постулювали романтики, а обґрунтували, серед інших, В. фон Гумбольдт та О. Потебня. Згодом термінологія змінилася, наукові підходи модифікувалися, але ідея безпосереднього зв'язку між мовою та стилем мислення, неповторним для кожного народу, залишається валідною.

Один із піонерів структуральної лінгвістики, Е. Сепір, писав, що у кожної мови є свій тип, план, чи навіть структурний «геній», що не зводиться до комбінації окремих елементів, які можна описати та вивчити [475, 14]; на цьому ґрунтується «гіпотеза Сепіра-Ворфа», згідно з якою структура мови визначає структуру мислення та спосіб пізнання світу. Схожі ідеї висловлювалися неодноразово.

Через це повна стилістична та смислова тотожність перекладу з оригіналом неможлива. Як писав О. Потебня, «Якщо слово однієї мови не покриває слова іншої, то тим менше можуть покривати одна одну комбінації слів, картини, почуття, які збуджуються мовою... Навіть думка, відірвана від зв'язку з словесним виразом, не покриває думки оригіналу» [332, 264]. З тих пір думка про неминучість перекладацької трансформації висловлювалася неодноразово. При цьому дослідники виділяють різні аспекти неперекладності: неперекладність конструкції твору; мовного прийому; графічного прийому; цитати; денотації; конотації тощо.

За визначенням Г.-Г. Гадамера, *герменевтичний підхід* полягає в тому, щоб зосереджуватися «не стільки на ступені перекладності тексту, скільки на ступені неперекладності» [90, 145]. Близьку думку висловлював В. Беньямін: «Дотримуючись точності при перекладі окремих слів, майже ніколи не передає повноти змісту оригіналу» [44, 32]; при цьому поетичне в творі можна відтворити, тільки якщо перекладач і сам мислить поетично.

Підбиваючи підсумки дискусії про (не)перекладність, слід врахувати поправку У. Рижинашвілі, що абсолютна перекладність неможлива, але через взаємозамінність знаків даної системи не можна казати і про абсолютну неперекладність [342].

Усвідомлення того, що переклад має прагнути до точності, але ніколи не може її досягти, привело до дискусії щодо настанов і методів, яка продовжується до нашого часу.

Сама потреба в точності художнього (на відміну від технічного) перекладу виникла далеко не відразу. Протягом століть вважалося, що перекладач вільний вносити в текст власні правки. Серйозні зміни відбулися в середині XVII ст., коли крайнощі дописування та переписування тексту стали поступово відходити в минуле. Й. В. Гете виділив дві протилежні тенденції перекладу: тієї, що вимагає «переселення» іноземного автора до читача, і тієї, що вимагає від читачів «переселитися» до автора. Сьогодні ці два підходи визначаються як переклад, орієнтований на мету (*target oriented*), та переклад, орієнтований на джерело (*source oriented*). У радянській традиції вони відомі як переклади *вільний* та *буквалістський* (терміни М. Гаспарова) [95].

Практика показала, що обидва варіанти дозволяють створення високохудожніх текстів. Сильною стороною «вільного» перекладу є природність звучання та доступність реципієнту з будь-яким рівнем підготовки. «Буквалістський» переклад складніший для сприйняття, але дає більш повне уявлення про специфіку оригіналу.

Активна дискусія про переваги і недоліки дослівного та вільного перекладів велася в Російській імперії з XIX ст. Зокрема, за вільний переклад виступав В. Жуковський, який вбачав в оригіналі лише докладний план для нового твору. Для того періоду такий підхід мав свої переваги, оскільки активізував у Росії процес самостійного творчого пошуку в літературній традиції, яка формувалася з деяким запізненням. В Україні аналогічні процеси призвели до створення «націоналізованих» перекладів; наприклад, у «Гамлеті» П. Куліша фігурували гетьман, постолі і т. ін.

Пізніше за вільний переклад виступали ті перекладознавці, які підкреслювали нездоланні відмінності між мовами, а отже, принципову неперекладність будь-яких художніх текстів, яка дозволяє лише транспозиції, але не трансляції. Як сказав про це поет і перекладач-практик Б. Пастернак, «...переклади нездійсненні, тому що головна приналежність художнього твору в його неповторності... Переклади мислимі, тому що в ідеалі і вони повинні бути художніми творами і при спільності тексту ставати врівень з оригіналами своєю власною неповторністю» [321, 161]. А отже, найголовнішим вважалося знання правил «будови світу оригіналу» (Є. Еткінд) та виділення ключового елемента (домінанти) в творі, які дозволяли пере-створити художній універсум.

У цьому контексті слід згадати й *теорію скопос*. Традиційне розуміння еквівалентності перекладу передбачає різні рівні текстуальної відповідності. За Р. Бартом, адекватно перекладеними повинні бути три структурних рівні оповідання: 1) функцій, 2) персонажів, 3) власне оповідання, стилю [27]. Теорія скопос, розвинута К. Райс та Х. Фермером, розставляє акценти інакше. Метою перекладача постає створення нового тексту, який виконує *ту саму функцію*, що й оригінал, хоча може суттєво відрізнитися від нього за всіма іншими параметрами. При цьому перекладач стає автором нового твору. Безумовно, в деяких випадках, особливо при налагоджуванні контактів між далекими та мало-знайомими культурами, такий підхід є доцільним. Однак, коли йдеться про переклад як художню інтерпретацію самоцінного твору, використання подібної методики стає більш спірним. Тим більше, що саме встановлення факту функціональної відповідності є доволі проблематичним.

Теоретична дискусія велася десятиліттями, але на практиці в радянський період вільний переклад однозначно переважав над буквالیстським. Основних причин його тривалого панування дві: суб'єктивна й об'єктивна. Перша пов'язана зі свідомим чи несвідомим прагненням перекладача до самовираження, або хоча б найповнішого використання власних сильних сторін, що дозволяє підвищити художню якість тексту. Другою причиною є реальна чи гадана недостатня підготовленість реципієнта, для якого необхідно підготувати експлікативний переклад та/або систему посилань. Г.-Г. Гадамер зауважив із цього приводу, що будь-яка інтерпретація, в т. ч. й переклад, є роз'ясненням усього неясного, і вже тому неодмінно є простішою за оригінал.

У радянській традиції основним критерієм вдалого перекладу була зрозумілість і висока евокативність кінцевого тексту. Саме за таким принципом відбувалося взаємне культурне ознайомлення етносів СРСР. За свідченням М. Шагінян, при ювілейному перекладі творів Шевченка мовами різних народів, практично всі перекладачі (крім білорусів, які дбали про точність) орієнтувалися на доступність для реципієнта, аж до використання етнонаціональних віршованих розмірів [421, 265 – 267].

Той самий підхід використовувався при перекладі зарубіжних письменників. Як писав О. Твардовський про переклади С. Маршака, «...чим сильніше безпосереднє очарування перекладу, тим правильніше вважати, що переклад цей точний, близький, відповідний оригіналу» [372, 782]. Сам С. Маршак, перекладаючи сонети Шекспіра, вбачав своє завдання в актуалізації сенсів, близьких сучасному читачу. Такий підхід

дійсно приніс перекладачу популярність, хоча критики визнали, що «спокійний, величний, врівноважений і мудрий поет російських сонетів відрізняється від несамовитого, невичерпного, блискучого та пристрасного поета англійських сонетів... Це переклад не тільки з мови на мову, але й зі стилю на стиль» [3, 111].

На прикладі Шекспіра можна наочно відстежувати *тенденції розвитку перекладу*. По-перше, через надзвичайно високий загальнокультурний статус автора, до його спадщини зверталися постійно, створюючи альтернативні переклади за різними системами. По-друге, через сполучення величезної смислової насиченості та складності форми його творів, на матеріалі лише одного з них можна виділити низку проблемних ситуацій.

Відомо, що поет Т. Х'юз, якого П. Брук просив «осучаснити» текст «Короля Ліра» для фільму, в результаті відмовився від завдання, визнавши оригінал неперекладним. Однак, усе ж таки, переклади шекспірівських п'єс існують, причому достатньо високоякісні.

Серед російськомовних перекладачів шекспірівських драм центральне місце займає Б. Пастернак, який багато в чому визначив усю радянську традицію розуміння Шекспіра. Як і С. Маршак (і на відміну від М. Лозинського, М. Кузміна, Т. Щепкіної-Куперник), він був прихильником вільного перекладу, орієнтованого на слухове сприйняття. Він досяг мети – його тексти зрозумілі, емоційні та «театральні». Однак, відхилення від першоджерела в них інколи доходять до межі, за якою починається вже не переклад, а переказ.

Про ступінь відмінностей можна судити хоча б з одного факту. При підготовці фільму Г. Козинцева «Гамлет» до прокату в Великій Британії виникла необхідність не лише перезаписати аудіодоріжку, а заново написати англійською мовою кілька пасажів, які в перекладі Пастернака сильно відрізнялися від оригіналу, і які лягли в основу відповідних сцен у фільмі [256, 67 – 68]. Те саме можна сказати і про переклади інших п'єс, особливо «Короля Ліра», де Б. Пастернак суттєво змінює фінал трагедії, не припускаючи й думки про реставрацію монархії. В цілому «домінанта відхилень» (К. Чуковський) відображає серйозні ментальні та світоглядні відмінності автора та перекладача. Тому робота Б. Пастернака над перекладами Шекспіра – приклад блискучого творчого переосмислення спадщини великого драматурга видатним письменником, але її результати доцільніше публікувати у виданнях для цінителів діалогу Шекспір – Пастернак, ніж у збірках творів Шекспіра.

В. Коптілов, порівнявши «Короля Ліра» М. Рильського та Т. Щепкіної-Куперник, доходить традиційного для радянської пара-

дигми висновку про необхідність відходу від оригіналу для збереження природності мови. Г. Кочур, проаналізувавши переклади цієї самої трагедії М. Рильського та В. Веєра, вважає виходом співіснування двох варіантів: академічного, з примітками, та спрощеного, для театру. Цю само думку розвинув В. Левік: «...Шекспір, як жоден інший автор, допускає в силу своєї ємності величезну кількість інтерпретацій. Гарний переклад Лопе де Вега в цілому вичерпує проблему, але поруч із гарним перекладом «Гамлета» може існувати ще енна кількість таких само гарних» [248]. Ця настанова на створення альтернативних перекладів видатного твору є плідною.

Давно було відмічено, що українські перекладачі більше, ніж їхні російські колеги, тяжіли до «буквалізму», приділяючи увагу етнокультурній неповторності першоджерела. Хоча й тут траплялися різні стратегії. Шекспіра перекладали, притримуючись і підходу, орієнтованого на джерело, і орієнтованого на реципієнта, і навіть пропонуючи варіанти, які відхилялися від обох принципів. Як приклад, можна розглянути переклади «Короля Ліра» М. Рильського та В. Барки.

На думку М. Рильського, переклад повинен ставати частиною літератури-реципієнта. У відповідності до такої комунікативної настанови, він дав «стандартний» переклад трагедії. Цей текст є достатньо точним, красивим і зрозумілим, він легко сприймається на слух, а тому підходить для театральної постанови. Основні відмінності від оригіналу – в стилістиці. Бурхлива багатозначність нівелюється, все ірраціональне, провокаційне – згладжується і проясняється.

Модерніст В. Барка пішов абсолютно іншим шляхом. Його переклад не «переселяє» ані українського читача в Британію, ані Шекспіра в Україну, а створює якусь «третю» реальність (той самий інтерсуб'єктивний простір «між-»?). Шекспірівський текст стає приводом для експериментів зі словом, які водночас повинні повернути увагу до стихійної сили англійського драматурга, та пере-створити українську мову, надавши їй небувалої пластичності. На думку І. Костецького, таким чином Барка розкриває структуру шекспірівського мовного бароко. Цієї мети автор, безумовно, досягнув. Однак, через величезну кількість екзотизмів і неологізмів (на кшталт *спитами нудкуще – слизька справа*) текст стає важкозрозумілим, особливо на слух. Незважаючи на ілюзію буквальності, він не абсолютно точний. Однак, «Лір» В. Барки є безперечно цікавим для цінителів «чистого» мистецтва.

Підсумовуючи результати тривалої дискусії, можна дійти висновку, що повна перекладність дійсно неможлива. Однак, апеляція до

«неперекладності», як неодноразово зазначалося, стає виправданням поганого перекладача, а отже – заважає вдосконаленню перекладів. Те, що ступінь неперекладності навіть найскладнішого першоджерела значно *нижча*, ніж прийнято вважати, можна підтвердити наявністю перекладів, які поєднують високу точність із живою, емоційною, зрозумілою мовою – як то «Король Лір» О. Сороки.

Із плином часу перед практиками та теоретиками постійно постає необхідність вирішувати все нові питання перекладу, а також переглядати старі рішення. Здається доцільним поділити проблеми перекладу на дві групи. **Об'єктивні** не піддаються повному вирішенню, а отже – навіть найбільш кваліфікований перекладач може лише мінімізувати неминучі втрати. Подолання **суб'єктивних** потребує значних зусиль, але є принципово можливим.

До *першої* групи відносяться численні феномени, пов'язані з так званим «генієм мови».

Вважається, що за ступенем зростання складності існує така градація: переклад наукових текстів – прози – віршів, де безмежна глибина сенсу вкладається в строго регламентовану форму.

Ю. Лотман писав, що з точки зору семіотики, музичність поетичної мови теж є способом передачі інформації, а отже – має зберігатися при перекладі. Ступінь адекватності можна перевірити за таблицею звучності, розрахованою С. Бураго, за допомогою якої будується графік мелодії кожного вірша [71]. Порівняння графіків оригіналу та перекладу дозволяє дійти висновку щодо збереження емоційного навантаження твору.

Ще одним показником є співвідношення ритмоінтонації та змісту. Дослідження І. Демурова доводять, що при перекладі російських віршів англійською й італійською мовами, рисунок ритмічних фігур змінюється через різницю в наголосі, проте динамічні центри синтагм в обох випадках практично повністю збігаються [142, 100]. Тобто, спроба передати не тільки лексичний зміст, але й «живе дихання» твору, не є заздалегідь приреченою на поразку.

Перекладати прозу дещо легше через відсутність «додаткових» вимог. Однак, об'єктивних проблем багато і тут. Особливо важко перекладати евокативні засоби, які існують на фонетичному (акценти, діалекти), лексичному (архаїзми, сленг, технічні терміни, іншомовні слова) та синтаксичному (конструкції для вираження урочистості, іронії тощо) рівнях. Велику складність викликає гумор, щільно зв'язаний із мовними структурами [214]. І все ж, практика блискучої передачі гри слів («Приборкання норвистої» В. Шекспіра – М. Островського, «Аліси в

Країні чудес» Льюїса Керролла – Н. Демурової), свідчить, що знаходження адекватних рішень цілком можливе.

У герменевтиці перекладу традиційно виділяють три групи слів: повністю перекладні, неперекладні та (більшість) частково перекладні. В першому випадку перекладач знаходить *формальний еквівалент*, в інших – *динамічний еквівалент*, причому при передачі безеквівалентної лексики застосовується *адаптація*, а лексики, що частково відтворюється, – *модуляція*, яка зазвичай ґрунтується на метафорі, синекдосі або метонімії. Особливу увагу безеквівалентній лексиці мають приділяти перекладачі філософських текстів, де неологізмом може бути ключове слово цілої системи (як *Dasein* у М. Гайдеггера).

Є лексика, яка в принципі не може мати аналогів. Наприклад, у слов'янських мовах відсутні артиклі, а отже, інформація, яку вони несуть у романо-германських мовах, має передаватися перекладачем-інтерпретатором за допомогою інших лексико-граматичних засобів. На практиці ж вона нерідко просто ігнорується.

Велике смислове навантаження може нести граматична категорія роду в її складних зв'язках з біологічною та соціальною категорією гендеру. Т. Гаврилів наводить як приклад «Лівий черевичок» Ф. Гоппе, де оповідь ведеться від першої особи, але стать оповідача принципово невідома. Назва твору Р. Шнайдера «Брат Сну» була перекладена українською як «Сестра Сну». Це абсолютно правильно з міфологічної точки зору – адже йдеться про Смерть як брата/сестру Сну, однак, зміна гендеру відбилася на сприйнятті другого смислового плану – відношень героїв [85, 44].

Відомо, що слова передають два типи інформації: фактуальну та концептуальну [120, 101]. При цьому концептуальна інформація, передана в слові, відбиває ставлення автора і безпосередньо пов'язана зі змістом твору, однак, саме вона часто втрачається в перекладі. Наприклад, слова, які використовувалися для означення поняття *музика*, відрізнялися додатковим сенсом, який визначав місце цього явища в культурі: давньоєгипетське *хі* означало *задоволення*, китайське *юе* – *дещо урочисте, святкове*, індійське *сангіт* – *триєдність співу, музики і танцю*. Як доводить дослідження О. Палікової, конотації перекладаються тільки в тих рідкісних випадках, коли вони пов'язані з фонетичною формою слова, яка зберігається при перекладі, або якщо певне слово однозначно позначає предмет, до якого однаково ставляться представники обох культур [319].

Значної винахідливості потребують від перекладача всі форми запланованої та незапланованої *полісемії*. Найцікавішим випадком є

«закладена» автором багатозначність, як то у першому реченні «Мобі Діка», якому італійський перекладач Б. Драгі відвів три сторінки аналізу [438, 131 – 132]. Найскладніше, коли багатозначним є ключове слово даного тексту. В шекспірівських трагедіях до таких ключових слів належить *ніщо* – *Nothing*, яке може перетворюватися на *No-thing*, з набуваючи складних смислових відтінків *не-речі*, або *наявності відсутності* тощо. Повністю передати всі ці значення неможливо, а отже, наявне в оригіналі вичерпне філософське дослідження сутності *ніщо* суттєво редукується. Перекладач-герменевт має знайти спосіб компенсувати ці втрати.

Наступна проблема перекладу пов'язана з географічними назвами та іменами героїв. Тут можуть застосовуватися: 1) транслітерація, 2) транскрипція, 3) традиція написання, 4) переклад за усталеною практикою. Найпоширенішим зараз варіантом передачі ономастики та топоніміки є практична транскрипція. Але через наявність специфічних звуків, відсутніх в інших мовах, з'являються альтернативні транскрипції антропонімів (Уїльям та Вільям). Невизначеним залишається написання національних форм інтернаціональних імен, таких як Alexander (Олександр? Александер? Елігзандер?). Ще одна проблема перекладу як інтерпретаційного феномена – прочитання *іншомовних за походженням антропонімів*, які можуть зберігати правила читання вихідної мови.

Безпосередньо пов'язана з герменевтичним тлумаченням тексту передача «імен, що говорять». Їхній переклад є виправданим у творах, де на першому плані знаходиться алегоричний рівень значень. Однак, якщо вони лише натякають на певну якість персонажа, краще зупинитися на транскрипції та розшифровці значення у виносці. Будь-які виноски ускладнюють сприйняття тексту, але альтернативою може бути суттєва зміна стилістики, а інколи – і викривлення смислу.

Наступна група проблем перекладу торкається адекватності передачі вже не *форми*, а *змісту* твору, тому може бути умовно названа *суб'єктивною*. Ці проблеми виникають на рівні тлумачення глибинного, імпліцитного змісту тексту, його прихованої філософської основи.

На жаль, у практиці перекладу нерідкими є очевидні невідповідності навіть на рівні конкретних понять, які мають максимально повні словникові еквіваленти. Складнішими є *загальнокультурний* та *лінгвокраїнознавчий* рівні, подолання яких вимагає вивчення найширшого контексту, який, за Б. Маліновським, обіймає весь стиль життя, а також світовідношення нації.

Л. Антал пише з цього приводу: «розуміння окремого вірша... передбачає не тільки розуміння окремих слів у їхньому звичайному

значенні, а повне осягнення цілого життя суспільства, як воно відображене у словах або як це передбачається їхніми обертонами» [456, 75]. Тому неможливо переоцінити роль у розумінні тексту фонових значень – вони ж «лінгвокраїнознавчо-цінні одиниці мови, культурно-етнологічні одиниці, національно-словесні образи, лінгвокультуреми, логоепістеми» [22, 178 – 179]. Незнання такого контексту здатне спотворити смисл твору.

Вплив нерозуміння історичних та ситуативних реалій (терміни С. Влахова та С. Флорина) на інтерпретацію тексту докладно дослідив М. Пирог, який зазначає, що: «...цими проблемами, крім лінгвокраїнознавства, займаються соціолінгвістика і лінгвокультурологія, проте ці науки в основному не розглядають такі особливості мови з погляду перекладу, а тим часом саме перекладачам вони доставляють чимало утруднень, що відбивається на якості перекладу і шкодить читачу» [325, 377].

Труднощі в осягненні фонових значень радикально збільшуються при належності автора та перекладача до різних синхронічних чи діахронічних цивілізаційних парадигм.

А. Андрес порівнює перекладача давніх текстів з письменником, який працює в історичному жанрі. Обидва можуть по-різному уявляти своє завдання – або перенести читача в давню епоху, або осучаснити старовину. Відповідно до настанови, є два принципи перекладу давніх текстів: *функціонально-історичний*, заснований на однаковому враженні від прочитаного, та принцип *історичної стилізації* (А. Федоров), або ж модернізуючий та історизуючий підходи, які корелюють з уже згаданими вільним і буквалістським.

Однією з культур-герменевтичних тем є переклад міфологічних за походженням реалій, в яких безпосередньо виражені етнокультурні універсалії. Актуалізація проблематики пов'язана як з продовженням перекладів фольклорних першоджерел, так і з популяризацією здебільшого англomовного жанру фентезі. Зокрема, серія книг Дж. Ролінг про Гаррі Поттера може бути прочитана як довідник із британської «нижчої міфології». Кращим виходом при перекладі такого бестіарію є транслітерація з поясненням у виносці. Складнішим шляхом є підбір аналога зі слов'янської «нижчої міфології». Це, по-перше, потребує винятково доброго знання обох традицій і загальних принципів міфо-поетики, по-друге, нівелює національну неповторність і надає образам незаплановані автором характеристики, адже келпі – це не те саме, що водяник. Найгіршим варіантом здається псевдопереклад, який перетворює добре

відомих у Великій Британії піксі та боггарта на нікому невідомих ельфійок і врізрака відповідно (М. Співак). Можна оцінити винахідливість перекладача, але такий підхід і віддаляє читача від оригіналу, і змінює тональність тексту і, подекуди, суттєво зміщує акценти.

Наступна група інтерпретаційних проблемних ситуацій суб'єктивного типу пов'язана з тлумаченням загальної *імпліцитної філософської основи тексту*. Саме тут найбільше відбивається герменевтичне осягнення перекладачем «астратемного центру» твору.

Проблемам *перекладу філософських текстів* присвячені розробки В. Малахова [282] та деякі розвідки В. Кебуладзе; до теми неодноразово зверталися перекладачі-практики в коментарях до своїх праць. Питанням адекватності перекладу світоглядних *підтекстів* художніх творів приділялося менше уваги.

На практиці, загальноновизнаний високий статус твору не завжди гарантував повну світоглядну адекватність перекладу. Нерідко причиною деформацій було *екстраперекладацьке надзавдання*, передусім, у формах як спрощеного, приблизного чи модернізованого перекладу або переказу, причиною чого був вплив різного роду політичних, економічних чи особистих міркувань [318, 64]. Найчастішими результатами є компресія (скорочення тексту), декомпресія (розширення), і транспозиція (переклад в інший жанр чи функціональний стиль).

Текстові *купюри* часто мають ідеологічний характер. Наприклад, деякі казки Г.-К. Андерсена в радянські часи не могли бути надруковані повністю через їхній християнський зміст. Інколи зникнення цілих текстових одиниць (особливо маргінесів – передмов, епіграфів, присвят, інкорпорованих у прозовий твір віршів) здається нічим не вмотивованим.

Купюри мають місце навіть в академічних виданнях світової класики. Наприклад, у перекладах ірландських саг С. Шкунаєва зникли «риторики», пасажі, викладені нарочито складною мовою. Це пояснюється тим, що «сувора передача стилістичних особливостей тексту привела б до цілком неприйнятних для російського читача результатів» [431, 26]. Але ж в англійських перекладах саг риторика здебільшого збережена. Вони дійсно загадкові, проте мають самостійну естетичну цінність, а також впливають на формування та сприйняття новітніх літературних творів, які використовують «риторику» як джерело (повісті А. Гарнера). Деякі експериментальні переклади можуть викидати з першоджерела цілі сюжетні лінії. Наприклад, прозова інтерпретація «Гамлета» Г. Хоткевича позбавлена постаті Фортінбраса.

Зміна *стілистички* великою мірою залежить від уявлення перекладача про адресатів твору.

Від стилістичної неадекватності перекладу менше потерпають книги, чиї основні достоїнства полягають у сюжетній лінії та/або змалюванні масштабної картини суспільного життя; які характеризуються експліцитністю мови та звертаються до свідомості, а не позасвідомого. Тобто, за класифікацією К. Г. Юнга, твори письменників-«психологів», а не «візіонерів». Ті ж прозові тексти, які наближується до поезії евокативністю своєї мови, приречені на більші втрати.

Якщо точні переклади розраховані на читача, який не знає мови, але здатен оцінити смислові та стилістичні складності оригіналу, то створення нової редакції тексту, призначеної замінити першоджерело, неминуче принижує здатності аудиторії. Хоча, як відмітив П. Флоренський стосовно «виправлень» «Гамлета» Сумароковим, такі тексти дозволяють по-новому оцінити красу оригіналу [390, 139].

Переклади-переробки були нормою міжкультурного спілкування в XVIII і навіть XIX ст. При цьому багато залежало від рівня взаєморозуміння конкретних народів. Наприклад, у Німеччині шекспірівські п'єси намагалися перекласти якомога ближче до тексту, водночас у Франції вони підлягали значній обробці, через свою суперечність не тільки правилам класицизму, але й самим основам французької ментальності. Уже в XX ст. І. Боннфуа писав про протилежні метафізики англійської та французької мов: перша спирається на відчуття, друга тяжіє до абстракцій. Крім того, неодноразово відмічалось, що англійці люблять двозначність, яку не терплять французи. Враховуючи, що тексти Шекспіра великою мірою побудовані на полісемії, стає ясным, чому французькому перекладу важко *не бути* переказом.

У наш час практика перекладу-переспіву відходить у минуле, поступаючись місцем створенню на основі першоджерела тексту, який позиціонується як новий (*див. підрозділ 4.4*). «Дуже вільні» переклади здебільшого залишаються прерогативою дитячої літератури (Б. Заходер, Л. Яхнін та ін.). Те, що книжки не лише для дітей, але й для підлітків, нерідко стилістично підганяються під повість-казку, здається можливим пояснити через відмінність ставлення до дітей у різних національних культурах. Показову перекладацьку трансформацію ми бачимо в «Макбеті»: у Шекспіра син Макдуфа – це розумний, дотепний хлопець, який навіть у безнадійній ситуації намагається захищати матір. Б. Пастернак у перекладі створює образ невинно вбитої безпорадної дитини. За подібними розбіжностями можна судити про суттєво відмінну «аксіологію дитинства» в англійській і російській традиціях.

Слід приділити увагу також інтерпретаційному феномену *подвійного* та *потрійного* перекладу (переклад за підстрочником,

переклад, зроблений через мову-посередника, одночасний міжмовний і міжвидовий переклад твору тощо).

Переклад через посередництво третьої мови ще донедавна вважався нормою. Перші російські версії п'єс Шекспіра робилися за німецькими перекладами і навіть за французькими переказами.

Ступінь відхилень від першоджерела при цьому примножується в геометричній прогресії. Всі дослідники згоджуються, що такий «стрибок у два кроки» (Т. Гаврилів) повинен відійти у минуле. Але на практиці подвійний переклад усе ще існує. Основна причина – необхідність розповсюдження текстів, написаних маловідомою мовою. Наприклад, деякі кельтські джерела, такі як валлійський «Мабіногіон», усе ще здебільшого перекладаються з англійського перекладу [277]. Причина – значні труднощі редагування тексту, відомого з кількох середньовічних рукописів із численними різночитаннями, і малодоступність для перекладачів середньовічного варіанту ендемічної валлійської мови. Але при цьому «Мабіногіон» є пам'яткою культури світового значення, отже, без його перекладів і тлумачень різними європейськими мовами обійтися неможливо.

В інших випадках ідеться не про цілі тексти, а про алюзії чи інкрустації, включені в іншомовний твір. Наприклад, в англійській літературі, зокрема, в жанрі фентезі, нерідко трапляються посилання чи приховані цитати з кельтських міфологічних джерел. Оскільки не всі україно- та російськомовні перекладачі впізнають ці пасажі, при перекладі можуть виникати серйозні смислові накладки. До цього додається надзвичайно складне питання вимови (і, відповідно, транскрипції) кельтських імен [295, 464 – 465]. У вже згаданому «Гаррі Поттері» ім'я Seamus за англійськими правилами читання повинно читатися як Сімум, як і пише М. Співак. Але ж англієць прочитає це ірландське ім'я за ірландськими ж правилами читання: Шеймес [350, 175]. Отже, перекладачу варто ознайомитися з наявними варіантами, і пропонувати свій, тільки маючи на це поважні причини.

Другий варіант подвійного перекладу – одночасна зміна мови та виду мистецтва, що можна позначити як *транскультурну адаптацію*.

Це явище, добре помітне в ілюстрації, і особливо – в екранізації – не можна назвати суто негативним, бо воно дає великий простір для культур-герменевтичного порівняння національних менталітетів, які приводять до «підгонки» оригіналу до горизонту очікувань інтерпретаторів і публіки, на яку вони орієнтувалися. Як приклад достатньо назвати «Анну Кареніну» Дж. Райта, де сучасний американський

режисер нетрадиційно, але достатньо успішно інтерпретує російський літературний твір XIX ст.

Однак, у деяких випадках ідеться про суттєве викривлення першотексту, яке приводить до різкого зниження якості «кінцевого» твору, та до комунікативних збоїв у міжкультурному діалозі. Прикладом можуть бути радянські фільми про Америку, американські – про СРСР. У сучасному мистецтві впадає в око великий інтерес японських аніматорів до європейської культури при поганому розумінні її духовної сутності. Це приводить до зворотного ефекту: західні любителі аніме починають сприймати власну спадщину в дещо профанізованій японській інтерпретації.

Нарешті, слід згадати про такий варіант подвійного перекладу, як *дубляж* фільмів. До перекладу тексту тут додається інтерпретація характерів персонажів як редактором, який підбирає акторів з відповідним тембром голосу та темпераментом, так і самими цими акторами. В сучасному західному кінематографі переважає реалістичний стиль гри. Це помітно навіть в анімації, де художники малюють персонажів, використовуючи елементи характерної міміки та жестів актора, який озвучив роль. Однак, на пострадянському просторі затрималася така умовність як шаржування голосів, помітна як у фільмах власного виробництва, так і в дубляжі. Очевидно, це пояснюється орієнтацією на менш підготовлену цільову аудиторію, якій слід донести інформацію в максимально доступній формі. На щастя, за останні роки в українському та російському дубляжах відбулися значні позитивні зрушення.

Таким чином, універсальних рецептів вирішення всіх герменевтичних проблем перекладу як форми транскультурного спілкування, не існує. Однак, культурологічна герменевтика як теорія глибинного розуміння універсалій в їхніх етнокультурних варіантах може допомогти намітити шляхи розв'язання найпоширеніших проблем. Це є надзвичайно актуальним завданням, адже українці як повноцінна зріла нація мають право розвивати свою культуру та знаходити її справжнє місце у світовому контексті. Заради цього слід мати адекватне уявлення і про середній рівень, і про найвищі досягнення інших культур, що неможливо без публікації оригіналів і створення коректних україномовних перекладів репрезентативних і популярних літературних творів, а також літературних основ інших видів мистецтва.

При цьому ідеалом нормативного перекладу є максимальна близькість до тексту оригіналу з відображенням його образно-художнього матеріалу та точне виявлення світогляду автора, а за наявності –

імпліцитної філософської основи твору. Тож треба вдосконалювати переклади, звертаючи увагу на потреби часу, які вимагають поступового відходу від крайнощів вільного перекладу. Можна погодитися з тими авторами, які вважають, що «правильний» перекладач не впадає у крайнощі буквалізму та вільності і знаходиться посередині між автором і читачем. Однак, потреба у створенні адекватного образу Іншого (автора та культури, яку він репрезентує), а також ширша (якщо не глибша) ерудиція пересічних реципієнтів, вимагають зсуву «золотої середини» в бік оригіналу. Такий підхід дозволить повніше донести до читача культурний і стилістичний підтексти і, через це, автентичний задум автора. При цьому позитивне значення можуть мати двомовні видання з паралельним текстом, а також у деяких випадках – наявність альтернативних перекладів різного ступеня складності, розрахованих на цільові аудиторії з різним ступенем підготовки.

У цілому ж, міжмовний переклад є одним із головних чинників взаємного ознайомлення культур – як живих, так і вже неіснуючих. Отже, від герменевтичного осягнення перекладачем суті твору та вміння передати його дух та букву, залежить ставлення реципієнтів не лише до твору, але й, певною мірою, до всієї культури, яку він репрезентує.

4.3. Культуротворчий потенціал інтерсеміотичних транспозицій у мистецтві

Цей варіант художньої інтерпретації пов'язаний зі створенням *інтерсеміотичних транспозицій* (Р. Якобсон). Метою інтерпретатора є заміна, а частіше – доповнення вихідного тексту його еквівалентом, який відноситься до іншого виду мистецтва.

Зазначимо, що далі під транспозиціями будуть розумітися всі варіанти міжвидової взаємодії, окремим випадком яких є міжвидовий (або трансвидовий переклад).

Усі види мистецтва знаходяться в стосунках постійної *взаємної інтерпретації*, що дозволяє розглядати їхню історію як синхронний перебіг двох протилежно спрямованих рухів – доцентрового та відцентрового, які знаходяться в стані динамічної рівноваги. Перша тенденція приводить до формування все нових видів мистецтва, друга – до їхньої взаємодії, в т. ч. у вигляді синтезу та міжвидового перекладу. Зараз цей процес протікає швидше, як через загальне підвищення темпу культурного буття, так і завдяки бурхливому розвитку новітніх технологій.

У контексті нашого дослідження особливий інтерес викликають такі форми міжвидових транспозицій, як: 1) міжвидова взаємодія, в т. ч. синтез мистецтв, 2) міжвидовий переклад та 3) екфразис.

Взаємодія між усіма видами мистецтва є результатом як безпосередніх взаємовпливів, так і належності художніх форм певної країни та періоду якщо і не до одного стилю епохи, то до однієї «культурної душі». Саме тому можна проводити такі паралелі, як, наприклад, абстракціонізм у живописі – «антироман» у літературі тощо. Інколи йдеться про паралелі в ідейних та/або естетичних принципах конкретних авторів: Шекспіра порівнювали з Мікеланджело, Рембрандтом, Данте, Бетховеном, Вагнером; Хогарта – з Дефо, Чехова – з Чайковським.

В інших випадках можна казати про «розсіяний» вплив проблематики та методів провідного виду мистецтва на інші. Наприклад, загальноновизнаними є зображувальні тенденції в італійській музиці XVI ст., музичні – в німецькій романтичній поезії. В Росії XIX ст. провідним видом мистецтва була реалістична література, яка вплинула на театр (М. Щепкін), живопис («Передвижники»), і навіть музику («Могуча кучка», П. Чайковський).

Наступним варіантом міжвидової взаємодії є *запозичення* новим мистецтвом прийомів, розроблених в інших, зазвичай, більш традиційних художніх формах. Наприклад, фотографія може спиратися на досвід живопису та графіки, кіно – літератури, живопису, театру [411]. Згодом кінематограф і сам став спричиняти серйозний вплив на театр, живопис, літературу, музику. Це помітно в застосуванні принципу монтажності, про який писали С. Даніель, С. Ейзенштейн, В. Шкловський. У живописі художник перетворюється на «оператора», інтерпретуючи дійсність за допомогою візуальних рішень, знайдених в іншому виді мистецтва, або ж за аналогією з ним. У тлумаченні Ю. Лотмана «монтажний» принцип у культурі XX ст. зближується з теорією інтертекстуальності Ю. Крістевої.

Найвищою формою взаємодії є **синтез мистецтв**.

Гіпотетичним первинним станом людської культури був *синкретизм*. Ми не можемо постулювати його існування зі стовідсотковою впевненістю, адже, як відмітив А. Бергсон, ми знайомі тільки з уже розвинутим людством. Однак, етнографічні й археологічні дані дозволяють із високою мірою вірогідності реконструювати *симпратичність* традиційної культури [296, 295]. При цьому важливим моментом є участь усіх членів спільноти в загальному процесі художнього співтворення.

Складний синтез мистецтв є помітним у культурах Сходу; причому в гаммі відчуттів мали місце тактильні та нюхові сприйняття. В такому контексті цілком закономірним став синтез зображувального мистецтва з літературою у формі каліграфічного напису на сувої.

В європейській традиції синтетичний характер мало релігійне мистецтво. З секуляризацією культури виникло бажання компенсувати втрату цілісної картини світу створенням універсального мистецтва, яке б занурювало людину в особливий стан естетичного буття. Прагнення не просто використати різні засоби естетичного впливу, а відновити суцільно-естетичний стан святовідношення (В. Личковах), стало рушійною силою зближення, навіть злиття виразних засобів різних видів мистецтва. Вірогідно, найуспішнішим результатом у добу бароко було виникнення опери, яка дійсно стала для італійського народу специфічним способом інтерпретації світу.

Теоретичне осмислення синтезу мистецтв між собою та з міфологією і філософією почалося в XVIII – XIX ст. (Г.-Е. Лессінг, Д. Дідро, Й. В. Гете, І. Кант, Новалис, Ф. Шеллінг, Ф. Шиллер, Г. В. Ф. Гегель, Ф. Шлегель). Теоретиками та практиками «всезагального мистецтва» (Gesamtkunstwerk), яке мало б теургічний характер, були Р. Вагнер, М. Врубель, В. Кандинський, С. Малларме, В. Морріс, Дж. Рескін, О. Скрябін, М. Чурльоніс, А. Шенберг. Паралельно тривали шукання латиноамериканських митців Д. Рівери, Д. Сікейроса, Х. К. Ороско, які намагалися спиратися на живі народні традиції.

Однією з провідних тенденцій XIX – XX ст. було прагнення до *синестезії* [73]. В аспекті інтерпретаційної герменевтики, ця невичерпна тема постає однією з передумов міжвидового перекладу, передусім – в ілюстрації та екранізації.

У дещо профанізованому вигляді, феномен синестезії широко використовується в рамках дискотек, шоу, музичних фонтанів тощо, які стають помітною складовою сучасної естетосфери. Художня *інтерпретація музики світлом та кольором* відбувається з урахуванням психофізіологічних особливостей людини.

Власне *синтез* мистецтв є естетично і культурологічно складним явищем. Ю. Борєв виділяє такі його варіанти: синкретизм, підрядність, склеювання, симбіоз, зняття (література та хореографія в балеті), концентрація (кіно), трансляція [65, 312 – 313]. Ю. Легенький розрізняє поняття «взаємодія мистецтв», «синтез мистецтв» та «художній синтез» [252, 394]. У цілому, основними варіантами синтезу можна вважати існування:

- видів мистецтва, синтетичних (чи «поліфонічних») [408] за своєю природою: театр, кіно, телебачення, естрада, хореографія, цирк, фігурне катання;

- сурядне чи підрядне поєднання незалежних мистецтв. Навіть у такому традиційному виді мистецтва як література, до роману може додаватися музичний запис, а ілюстрації – набувати форму коміксів.

У ХХ – на початку ХХІ ст. поширення новітніх технологій активізує виникнення складних форм, проміжних між мистецтвом і наукою.

Однією з провідних тенденцій синтезу мистецтв (як і міжвидового перекладу) є *візуалізація*, зокрема, візуалізація художнього слова. Якщо скористатися метафорою Леонардо да Вінчі, що «живопис – це німа поезія, поезія – сліпий живопис» [253], то їхній синтез повинен подолати цю однобічність.

Дослідники сперечаються щодо того, яке сприйняття домінувало в Давній Греції – візуальне чи тактильне. Однак практично всі сходяться в тому, що давньоєврейське, а згодом і середньовічно-християнське сприйняття було, значною мірою, слуховим. У Новоевропейській традиції поступово все більшого значення починає набувати *зір*, що відбилося на структурі мистецтв.

Візуалізація сприйняття отримала різні оцінки, залежно від загальних настанов дослідника. Для більшості культурологів, вербальна культура пов'язується з ієрархією й авторитетом («голос Бога»), візуальна – з демократією та релятивізмом. Хоча, звісно, такий підхід не можна абсолютизувати, адже такі Отці церкви як Василь Великий, Афанасій Великий, Григорій Нісський писали про первинність зорового сприйняття.

Відповідно, одні дослідники вважають візуалізацію проявом профанізації культури, водночас інші утримуються від такого «вироку».

У візуалізації культури вбачають і закономірну відмову від логоцентризму та визнання ролі невербальних форм мислення – *інораціонального* (С. Овчаренко), або *чуттєвого* (І. Герасимова). Методологічно важливою є думка С. Лангер про недискурсивність візуальних форм репрезентації, які не можуть бути розкладені на окремі елементи та піддані вичерпному аналізу. За формулюванням М. Фуко, видиме не вміщується в названому та навпаки.

Класичним прикладом мистецтва, синтетичного за своєю сутністю, є *театр*, який, крім цього, часто виявляється в центрі транспозиційних процесів.

Окрім літературної основи, важливими є взаємовпливи театру з живописом: декорації й ескізи костюмів (Л. Бакст, О. Екстер, М. Періх), афіші (А. Тулуз-Лотрек), портрети актора в ролі. Крім цього, образотворче мистецтво може впливати на загальну естетику театральної постановки, особливо при оформленні декорацій і костюмів видатними художниками. Величезною для театру є роль *музики*, яка може розкривати характери, акцентувати загальну ідею, вводити в епоху, створювати ефект інтертекстуальності. Одним із авторів музичного театру може вважатися В. Шекспір, для якого музика була виразом космічного за природою принципу гармонії світу.

У таких «екстра-синтетичних» видах мистецтва як опера та балет, можливий внутрішній конфлікт виразних засобів, та різне розуміння їхнього соціокультурного й естетичного пріоритету. Наприклад, Ф. Ніцше вважав музику в опері первинною щодо поезії. Творці класичної опери – навпаки [331, 99].

Найбільш повної форми художня інтерпретація першотексту набуває при *міжвидовому (трансвидовому) перекладі*, або ж транспозиції у вузькому сенсі цього слова. Його сутність полягає у відтворенні художньо-сислової цілісності першоджерела за допомогою виразних засобів іншого виду мистецтва. Трансвидова перекладність забезпечується перекладністю таких трьох рівнів: 1) мов мистецтва, 2) текстів, 3) смислів [352].

Феномен міжвидового перекладу має давнє походження, проте його межі є дещо розмитими. У Давній Греції існували статуї богів, картини на міфологічні теми, однак здебільшого, тут мав місце не стільки візуальний переклад літературного тексту, скільки репрезентація позахудожніх по суті релігійних уявлень. Навіть давньогрецька трагедія може розглядатися не тільки як виклад, але й як *творення* міфів.

Власне міжвидовий переклад ми бачимо в ренесансних картинах на міфологічні теми, які ґрунтуються не на живій релігійній вірі, а саме на літературних джерелах. Розквіт транспозицій у сучасному розумінні слова починається з ХІХ ст., коли стабілізується традиція ілюстрації та інсценізації. В ХХ ст. додаються екранізація, аудіопостановка, створення коміксу тощо.

Цей інтракультурний феномен усе більше привертає до себе увагу спеціалістів з різних галузей знань. Одним із напрямів його вивчення є встановлення спільного та відмінного з «традиційним», міжмовним перекладом. Успіхи семіотики, зокрема, в структуралістському підході (Р. Барт, К. Леві-Строс, М. Фуко), привели до формування проблематики

«мов культури» та їхньої взаємоперекладності. В цьому ключі Б. Гаспаров і М. Ланглебен писали про музику, Л. Жегін і Б. Успенський про живопис, С. Ейзенштейн, Б. Ейхенбаум, К. Мец, Ю. Тинянов про кіно, Т. К. Кушнер – про відповідність виражальних засобів живопису, музики, поезії. Перекладності стилю приділяли увагу О. Кривцун, Д. Лихачов, Д. Чижевський; перекладності жанру – М. Бахтін, С. Овчаренко, О. Фрейденберг.

У цьому контексті особливий інтерес становить проблема збереження *смислу* твору при його повному переструктуруванні. При цьому «об'єктивним підґрунтям трансвидової художньої перекладності вважаються універсалії художнього мислення, що, передусім, розрізняються як універсалії художньої мови..., тексту... та художнього смислу...» [352, 188]. А отже, до аналізу цього предмета можуть застосовуватися принципи культурологічної герменевтики як осягнення суті культурних інваріантів.

За В. Савченко, сутність трансвидового перекладу полягає в передачі за допомогою виразних засобів іншого виду мистецтва: 1) сюжету, 2) ідеї, 3) настрою, емоцій художнього твору. Отже, трансвидовий переклад має спільні риси з міжмовним, оскільки в обох випадках ідеться про адекватне відтворення змісту оригіналу іншими художніми засобами.

Але, на відміну від останнього, основним завданням міжвидового перекладу є не стільки *заміщення*, скільки *доповнення* оригіналу. Будь-який реципієнт без спеціальної підготовки має можливість порівнювати між собою різні трансвидові інтерпретаційні прочитання того самого сюжету. Зокрема, екранізація часто створюється саме для публіки, яка *вже прочитала* популярну книгу. Тому, на відміну від міжмовного, у міжвидовому перекладі йдеться не стільки про абсолютну точність, скільки про змістову адекватність, яка передбачає різний ступінь близькості до оригіналу, залежно від вихідного та кінцевого видів мистецтва, статусу й особливостей оригіналу, творчої манери інтерпретатора, та очікувань цільової аудиторії.

Багато залежить від конкретної форми перекладу. Наприклад, ілюстрація, розрахована на те, щоб публікуватися разом із текстом, має до нього підрядне відношення. Форми транспозицій, які сприймаються як незалежні твори, мають значно більший «ступінь свободи».

Окремою темою є *автотранспозиції* – творчість одного митця в різних видах мистецтва, в т. ч., створення «аналогів» власних творів у випадку «синкретизму мистецького хисту геніїв» (О. Забужко). Най-

яскравішим прикладом є літературна й образотворча спадщина Т. Шевченка. При цьому «Шевченко-літератор стабільно мислив картинами – візуальними композиціями, котрі бачив у деталях внутрішнім зором» [103, 308]. У цьому контексті викликає інтерес також кінематографічна та літературна творчість О. Довженка, з її постійними «авто-транспозиціями» *література – кінематограф*.

Усі види мистецтва можуть вступати в складну взаємодію. Але деякі випадки є скоріше винятком, водночас інші стали традиційними.

Вихідним пунктом міжвидових транспозицій найчастіше є *література як вербальна основа художньої культури* (Ю. Борев). Це пояснюється її універсальністю: «літературний образ може бути і зоровим, і звуковим, і просторовим, і «тактильним», і чисто розумовим, і чисто емоційним. Він не обмежений, як в інших мистецтвах, своєю специфічною матерією – він може цю матерію обирати» [152, 168].

Найбільш традиційним видом візуального перекладу літератури є *ілюстрація*. З усіх видів інтерпретації вона найбільше пов'язана з першоджерелом, оскільки, в основному, сприймається разом із ним, отже, повинна відповідати йому за темою та стилем, що й дало О. Бенуа привід сказати про «добровільне рабство» ілюстратора.

За нашою культур-герменевтичною моделлю, будь-який міжвидовий переклад є художньою реінтерпретацією, як мінімум, другого порядку. Причому, нерідко автор інтерпретує водночас різні види мистецтва: текст, який піддається перекладу, та твори попередників у «власному» виді мистецтва. Скажімо, при роботі над «Алісою в Країні чудес», художник інтерпретує: 1) текст Льюїса Керролла, разом із його історичним контекстом; 2) «канонічні» ілюстрації Дж. Тенніела, які можна відкинути, але не можна ігнорувати; 3) художній досвід своїх учителів та колег.

На думку П. Фаворського, система ілюстрацій є просторовим зображенням літературного твору, яке сприймається в динаміці та містить усі елементи книжкового вбрання. Величезне значення має дизайн обкладинки як «границі» між повсякденною реальністю та світом книги [368, 175 – 177], зображення на якій може бути синтезованим образом твору. Останніми роками велике місце у сприйнятті книги як цілісності починає займати *додатковий апарат*. Це схеми, карти, імітації написів на полях і вставок рукописів, замальовок, газетних статей тощо, а також спецефекти друку (імітація плям на папері та ін.). Деякі з них можуть оцінюватися в якості проявів пермутації як розмивання межі художнього та документального.

Існує кілька варіантів професійних класифікацій ілюстрацій. Одна з них приймає за основу місце зображення на сторінці. Друга ґрунтується на смисловому підході: ілюстрації можуть бути сюжетно-оповідними та метафоричними, причому перша система більше підходить для авантюрної книги, друга – для ліричної чи філософської [328, 276]. Сюжетні ілюстрації можуть бути «прочитані» й без тексту; саме від них іде лінія розвитку до коміксу та розкадровки фільму. Метафоричні ілюстрації без тексту незрозумілі.

Крім згаданих професійних класифікацій, можна запропонувати систему, яка враховує ступінь наближення інтерпретатора до першотексту: наявність взаємодії автора та ілюстратора; їхня часова та просторова близькість; орієнтація на певну цільову аудиторію тощо.

Хоча серія ілюстрацій є повноцінним художнім твором, який може отримувати відповідне оформлення («позакнижкові ілюстрації»), все ж таки вона передбачає можливість співіснування з текстом в одному поліграфічному просторі. Отже, яким би своєрідним не було розуміння першоджерела ілюстратором, він має забезпечити рівень конгеніальності, достатній і для критиків, і для читачів – при тому, що критерії оцінки у цих двох груп реципієнтів суттєво різняться. На відміну від професіоналів, «пересічні» читачі не зобов'язані оприлюднювати й обґрунтовувати свою думку. Але книгопродавцям добре відомо, що видання того самого тексту, оформлені різними художниками, користуються більшим чи меншим попитом, а їхня ціна може відрізнятись на порядок. У цілому ж, можна відмітити, що ілюстрація в ХХ ст. виконує функцію *народного мистецтва*, яку втратив станковий живопис, великою мірою ставши мистецтвом для мистецтва.

Максимальне зближення тексту та зображення ми спостерігаємо в *авторських ілюстраціях*. Автоілюстрації Р. Кіплінга, Е. Ліра, А. де Сент-Екзюпері, К. Чапека та інших суттєво доповнюють тексти. Вони дозволяють письменнику концентруватися на фабулі та психології, обходячись практично без описів (як у Т. Янсон). У деяких випадках візуальні образи є первинними, наприклад, К. Баркер спочатку створив кількасот невеликих картин, а потім на їхній основі написав текст «Абарату».

Співпраця письменника та художника приводить до виникнення *авторизованих* ілюстрацій. Наприклад, за повість «Зоряний пил» письменник Н. Геймен та художник Ч. Весс отримали премію Mythopoeic Fantasy Award як співавтори. Трапляються випадки, коли письменник у тексті посилається на ілюстрації, або навіть вступає з художником у жартівливу полеміку. З українських видань можна

виділити концептуально продумані ілюстрації М. Паленка до трилогії В. Рутківського «Джури», які виводять видання на абсолютно інший естетичний і смисловий рівні.

Заміна ілюстратора-співавтора впливає не тільки на сприйняття читачами готових творів, але й на сам формат роботи письменника. Наприклад, обкладинки книжок сучасного класика гумористичної фентезі Т. Пратчетта тривалий час робив Дж. Кірбі, який підкреслював динамічність і гротескність. П. Кідбі, прийнявши естафету, звернув увагу на інші грані творчості Пратчетта – постмодерні алюзії та філософсько-етичні підтексти, – а також уможливив виникнення ілюстрованих колекційних видань.

Відомі випадки, коли ілюстрації певного художника стають «стандартними», такими, що однозначно асоціюються з текстом. Вони, інколи всупереч суттєвим недолікам, постійно перевидаються та слугують відправною точкою для подальших інтерпретацій. До таких «канонів» можна віднести ілюстрації Г. Доре до Біблії, «Дон Кіхота», «Втраченого Раю», С. Пейджета до циклу про Шерлока Холмса та ін. З українських художників слід згадати ілюстрації А. Базилевича до «Енеїди» І. Котляревського.

Важливим фактором є образ цільової аудиторії. Це особливо помітно в книгах, які «долають протиріччя між дитячим та дорослим» (Н. Хамітов), і які можуть мати «дитячий», «підлітковий» і «дорослий» варіанти оформлення («Книга джунглів» Р. Кіплінга, «Хроніки Нарнії» К. Льюїса та ін.), залежно від цільової аудиторії.

Нарешті, найголовнішим фактором неповторності тлумачення є індивідуальний підхід ілюстратора, який впливає з обраної ним настанови інтерпретації. Художник проникає в сутність авторської поетики, визначає настрій, проясняє ідею тексту. При цьому підготовча робота може бути набагато довшою, ніж виконання: Г. Калиновський писав, що, працюючи над «Пригодами Гулівера», він витратив набагато більше часу на продумування концепції, ніж на малювання як таке.

Найчастішими причинами *невідповідності* ілюстрацій літературному твору є порушення ступеня умовності, стильова невідповідність, застарілість тлумачення, а інколи й пряме розходження візуального образу та тексту. При всьому цьому власна художня якість ілюстрацій може бути високою. Класичним випадком є декадентсько-вишукані малюнки О. Бердслея до «Смерті Артура», які підривають ізсередини всі сакральні сенси оригіналу [153]. До цієї категорії можна віднести ілюстрації В. Єрко до «Юного Роланда»: ці блискучі роботи адекватно

відбивають фабулу, але за духом не мають нічого спільного з британським фольклором.

Ілюстрації можуть сприйматися у відриві від тексту книги – або цілим комплектом, або й поодиноці. Крім «звільнення» від тексту прикладної графіки, добре відомим фактом є створення *оригінального твору образотворчого мистецтва* за літературними мотивами.

На відміну від ілюстратора, який може викладати сюжет нарративу в формі послідовності зображень, тут ідеться про єдиний твір, в якому повинні бути сконцентровані змісти оригіналу. При цьому власне ілюстративність не є обов'язковою – передусім ідеться про внутрішню конгруентність тематики, ідей, емоційного ладу. Обов'язковим є «прирощення» сенсів, як, наприклад, у «Козаках...» І. Рєпіна: в картині є явна відсилка до гоголівського «Тараса Бульби», але вона може розглядатися також як зображення історичного епізоду, етнографічне дослідження, спроба передачі народного духу і навіть портретна галерея.

Літературну основу мають численні зразки античного вазопису та фресок. Згодом літературні (передусім – міфологічні) сюжети стали однією з основ ренесансного живопису. Особливе місце літературні сюжети зайняли в живописі ХІХ ст., зокрема, в романтиків і неоромантиків. У графічній спадщині Т. Шевченка, крім іншого, можна знайти сюжети з літературних творів Шекспіра, Дефо та інших письменників.

На рубежі ХІХ та ХХ ст. пошуки краси та гармонії, далекої від буденних реалій, приводили неоромантиків (у широкому сенсі слова) до міфологічних, казкових і літературних сюжетів. Це помітно в творчості прерафаелітів, російського «Світу мистецтва», М. Врубеля, В. Васнецова, А. Галлен-Каллела, М. Рєріха. Характерно, що майже всі ці художники прагнули до синтезу мистецтв, зокрема – співпрацювали з театром. Одним із результатів став якісний стрибок у художньому рівні сценографії.

Іншою прикметною формою візуальної художньої інтерпретації мистецького твору є феномен *пам'ятників літературним героям* (від Дон Кіхота до Паніковського), і навіть квартири-музею Шерлока Холмса на Бейкер-стріт у Лондоні.

Взаємне тяжіння літератури та зображувальних мистецтв привело до виникнення такої художньої форми як *комікс* [216]. Він може розглядатися як у контексті художнього синтезу, оскільки являє собою новий вид мистецтва, так і в контексті міжвидового перекладу, оскільки нерідко має літературну основу.

Комікси називають єдиною по-справжньому новою культурною формою, породженою ХХ ст. [388, 661]. Звернення критиків до цього

виду мистецтва наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. можна вважати прикметою досягнення ним зрілості. Іншим чинником є загальна тенденція зняття жорсткого протиставлення елітарної та масової культури. Одним із результатів цього процесу стала зміна «формату» самого коміксу, який розвивається в напрямку елітарної культури, виправдовуючи очікування Дж. Апдайка, який ще 1969 р. передбачав створення шедеву в жанрі коміксу-роману. Свідченням цього є зростання значення таких високоякісних форм як англоамериканський графічний роман, альбоми *bandes dessinées* у франкомовних країнах і *tankōbon* на Далекому Сході, а отже, відносно більша престижність цієї мистецької форми та її вивчення.

Вважається, що поділ на «високі» та «низькі» мистецтва відійшов разом з естетикою класицизму, але на практиці він усе ще має місце. Серед маргіналізованих форм можна назвати і комікс, який або ігнорується взагалі (наприклад, у підручниках з теорії літератури можуть фігурувати лібретто та сценарій, але не комікс), або згадується побіжно та майже винятково негативно. На нашу думку, головна причина цього – позиціонування коміксу як «недо-літератури», книжки з картинками для тих, хто мав би перейти до «справжнього» тексту.

Сучасні фахівці розглядають комікс як: 1) гібрид образотворчого мистецтва та літератури, або ж як 2) новий синтетичний вид мистецтва. Остання позиція особливо популярна у франко-бельгійській традиції, до якої ми й приєднуємося. Отже, комікс – це *вид мистецтва, сутність якого полягає в передачі оповідної фабули за допомогою доповнених текстом зображень*.

Крім літератури та живопису, на поетику коміксу вплинули ще щонайменше чотири види мистецтва: каліграфія, хореографія, театр, кінематограф. Найсуттєвішим є вплив поетики кіно, звідки були запозичені принципи розкадровки, планів, ракурсів тощо. Кадрик (*panel*), як найменша структурна одиниця коміксу, за принципом побудови ближче до кінематографічного кадру, ніж до традиційної ілюстрації. Чим далі, тим більше художники вдаються до «спецефектів», які створюють ускладнений хронотоп оповіді. Кінематограф і комікс пов'язані взаємними переходами. Причому якщо у відносинах з літературою комікс є «вторинними», то тут ситуація зворотна.

Традиційно вважається, що комікс, джерело якого – літературний твір, є його *спрощеною* версією. Здебільшого це так і є. Однак, часто причиною є не специфіка коміксу як такого, а невміння скористатися його потенціалом. За визначенням сценариста коміксів М. Кері,

найкращі транспозиції, адекватні першоджерелу за сюжетом, ідеєю та ступенем складності – це «скоріше джазові рифи на певну тему, ніж пряма трансляція» [460, 6].

Комікс може практично повністю передати фабулу, психологічні підтексти, загальну стилістику та настрій твору. Цілком перекладним є культурний контекст – асоціації, цитати, національний колорит і дух епохи. Діалог передається гірше: заради стрімкості дії та візуальної цілісності його доводиться скорочувати. Найменшою мірою перекладу мовою коміксу підлягає внутрішній монолог та авторські відступи. Отже, не кожна книга може бути успішно перетвореною в графічний роман, як не кожна книга може бути адекватно екранізованою. Зокрема, для цього просто не призначені такі орієнтовані на «розповідь» тексти як «Уліс» Дж. Джойса.

Отже, комікс як синтетичний вид мистецтва, естетичний потенціал якого ще не освоєний повністю, є невід'ємною частиною сучасного поліхудожнього образу світу. Він може розглядатися як такий, що знаходиться в центрі астратеми сучасної системи художньої культури, як через інтеграцію принципів поетики практично всіх часопросторових мистецтв, так і через створення загального поля для їхніх взаємних інтерпретаційних зв'язків.

Інсценізація літературного твору для сцени чи теле- і радіовистави може створюватися самим автором, або ж іншим драматургом. Характерними рисами цієї транспозиції є скорочення кількості дійових осіб, «випрямлення» сюжету, передача фабули майже винятково через діалог. Ще однією специфічною відмінністю інсценізованої п'єси від першоджерела є її відношення до реципієнта. Якщо книгу можна читати з будь-якого місця, то п'єсу публіка «має переглядати у визначеній режисером послідовності» [442, 15], причому «драма постає як своєрідна автодескрипція літератури, в якій породжуються семантичні деривативи – похідні сенси» [442, 14].

Загальною закономірністю, пов'язаною зі специфікою цих видів мистецтва, є акцентування характеристик і відносин та винесення значної частини подій за сцену. Темою, яка заслуговує на окреме дослідження, але має бути згадана для герменевтичного контексту, є *альтернативні* режисерські та акторські *прочитання* літературного першоджерела.

Залежно від характеристик літературного першоджерела та настанови інтерпретаторів, сценічне тлумачення книги може набувати форму як драматичного, так і музично-драматичного твору.

До класичної української літератури звертався М. Лисенко, автор опер «Тарас Бульба», «Наталка Полтавка», «Енеїда» та ін. Практично всі

великі українські письменники не були обійдені увагою композиторів. Лише музична шевченкіана нараховує понад 80 творів. Така кількість матеріалу дає можливість порівнянь різних художніх інтерпретацій того самого першоджерела.

Відносно новими, але дуже впливовими формами театрального мистецтва, є *мюзикл* та *рок-опера* (межі між якими залишаються дискусійними), які набули надзвичайної популярності на межі ХХ – ХХІ ст. Первісно саме слово *мюзикл* означало музичну комедію, однак за останні десятиліття відбувся жанровий зсув у бік трагедії, увага до межових ситуацій, які ставлять героїв на грань культур та епох, загального та індивідуального, профанного та сакрального.

У пошуках гідних сюжетів автори можуть братися за перевірену часом класику («Нотр Дам», «Ромео і Джульєтта», «Норд-Ост»). Е. Ллойд Веббер та його співавтор Т. Райс двічі звернулися до Біблії. Мюзикл успадковує імпліцитну філософію першоджерела, але не обов'язково обмежується нею, як ми бачимо на прикладі «Нотр Дам», де на перше місце виходять нові, сучасні проблеми. Наприклад, хто такі «нелегали» – апокаліптичний натовп варварів, що знищує цивілізацію, чи знедолені, які мають право боротися за визнання? Як оцінювати конфлікт теоцентричної середньовічної культури з антропоцентричною цивілізацією Нового часу? Автори не дають відповідей, але самою постановкою питань змушують замислитися над найглибшими світоглядними проблемами.

Відносно новою, але надзвичайно впливовою формою візуального перекладу літературного тексту є *екранізація*. Аналіз мови кіно є досить складним через відсутність чітко виділеного знаку (П. Пазоліні запропонував як таку одиницю «кіному» – знятий предмет). Незважаючи на це, дослідники семіотики кіно (Р. Барт, С. Ейзенштейн, У. Еко, В. В. Іванов, Ю. Лотман, К. Мец, Ю. Тинянов, В. Шкловський, П. Уоллен) зробили багато для з'ясування специфіки мови кінематографу та її перекладності.

Кінематограф і література близькі за предметом та за низкою структурних принципів, що й дозволило М. Бахтіну казати про «романізацію» кінематографу, а Ч. Айтматову – про зустрічний рух цих мистецтв. Результати такого зближення зафіксовані в термінології: можна казати про прозаїчне та поетичне кіно, про кіноповість, кінороман тощо. За деякими підрахунками, екранізаціями є більше 80 відсотків кінофільмів. За кількістю екранізацій можна судити про популярність книги; втім, вдалий фільм може привернути увагу публіки до свого першоджерела.

Як відомо, кінематограф є синтетичним, або ж «поліфонічним» видом мистецтва, що відбивається і на процесі створення фільму. В певному плані можна казати про міжвидовий переклад *всередині* одного кінотвору, який відбувається під час режисерської інтерпретації сценарію – цей процес Ю. Дунський і В. Фрід порівнювали з перекладом віршів. При цьому може виникати «творче протиборство театрального (драматичного) принципу... і літературного (оповідного) начала» [206, 19].

Однією з найбільш значних відмінностей фільму від книги є *конкретизація*, яка відбувається при переносі літературного образу на екран. У. Еко писав з цього приводу, що міжвидовий переклад не повинен говорити більше, ніж оригінал, у той час як при екранізації це неминуче: Г. Мелвілл не вказує, якої саме ноги не було у Ахава, а режисер повинен зробити вибір. Книга є потенційно «безкінечною», в той час як режисер фільму обирає з розмаїття варіантів тільки один, який і пропонує перцепієнту. Така «надлишкова» інформація спрощує сприйняття, але редукує співтворчість глядача та індивідуальність сприйняття твору.

На відміну від прикладної графіки, кінематограф є більш автономним видом мистецтва, і орієнтується не стільки на доповнення літературного джерела, скільки на створення нового культурного артефакту. Трансформації оригіналу суттєво відрізняються за обсягом, а отже, в одній категорії опиняються і майже «дослівні» транскрипції, і вільні варіації за мотивами першоджерела. Тому доцільніше розділяти «власне екранізації» та «фільми за мотивами», які можуть вдаватися до осучаснення, зміни жанру тощо, а інколи і до полеміки з оригіналом. «Оптимальною» екранізацією вважається створення аналогу літературного тексту, який зберігає букву та дух оригіналу.

Однак, навіть при відносно точній передачі ідеї та сюжету, тотожність неможлива. Прагнення до дослівної передачі першоджерела нерідко викликає серйозну ідейну й естетичну невідповідність.

Ще С. Ейзенштейн писав, що не всі першоджерела однаково підходять для екранізацій. Якщо в романі велике місце займають внутрішні монологи чи авторські відступи, кінематографісти можуть вдатися до закадрового монологу, або інтерполювати персонажа, який є коментатором – саме так вдалося екранізувати «Коханку французького лейтенанта» Дж. Фаулза. Однак, у деяких випадках не допомагають і такі засоби. Всі екранізації «Мобі Діка» передають тільки фабулу та деякі ідеї роману, а не повний обсяг філософії першоджерела. Можна погодитися з У. Еко, що при екранізації подібних творів інтерпретатор має обирати: передавати фабулу чи настрій.

У цілому, можна виділити *рівні близькості/далекості екранізації* від першоджерела. Жоден із них не є «добрим» чи «поганим» сам по собі, а стає таким, залежно від ступеня відповідності результату інтенції автора та очікуванням реципієнтів.

1. Екранізація, максимально близька до тексту за фабулою, ідеєю, стилем. Особливі вимоги висуваються до сценариста та режисера при екранізації популярної книги, від якої глядачі чекають не стільки оригінальності та новизни, скільки близькості до оригіналу. Така схожість з літературним текстом не може бути абсолютною, однак, до кінематографу теж може бути застосоване поняття «стандартної» екранізації, яка стала нерозривно пов'язуватися з першоджерелом («Чарівник країни Оз» 1939 р. за однойменною книгою Л. Ф. Баума, «Звіяні вітром» за М. Мітчелл). Найскладнішим завданням тут є передача філософських підтекстів твору, які треба пере-створити іншими виразними засобами («Тіні забутих предків», 1964). Як прояв культурного ревізйонізму можна розглядати випадки, коли кінематографіст повертається до першоджерела, минаючи «нашарування» традиції («Кармен» В. Аранда).

2. Скорочення при великому обсязі першоджерела. Одним із загальних принципів екранізації завжди вважалося «укрупнення» й «ущільнення». Його альтернативою є наступний варіант, а саме:

3. Серіалізація. Позитивним моментом є популяризація першоджерела, потенційною небезпекою – суттєве зниження художнього рівня. Інколи серіал може «відпочковуватися» (spin-off) від односерійної екранізації і мати мало спільного з першоосновою.

4. Дописування. Найчастіше трапляються такі варіанти: а) інтерполяція епізодів з інших творів того самого автора, як можливість презентувати весь авторський світ, який поступово розкривається в серії книг; крайнім випадком є повне перестворення сюжету з кількох текстів; б) психологізація – введення додаткових епізодів, які характеризують героїв та їхні стосунки; в) включення образу автора в екранізацію його твору; г) «розтягування» – найменш художньо-естетично виправданий варіант, який, в основному, пояснюється комерційним розрахунком.

5. Значна зміна сюжету, як у Диснейській «Русалоньці» зі щасливим фіналом.

6. Зміна тональності та ідеї при відносно невеликих сюжетних змінах. Цей принцип нерідко використовується при екранізації міфів, оскільки давня мораль не завжди підходить для сучасного глядача. В гіршому варіанті, йдеться не стільки про неможливість, скільки про небажання шукати шляхи адекватної передачі оригіналу. В анімації

поширеною стратегією є додавання гумористичних моментів [214], що може вести до зміни жанру. Ще одним мотивом є незгода з автором, або й страх зробити фільм занадто радикальним. Наприклад, екранізація «Пляжу» А. Гарланда відтворює фабулу, але радикально міняє філософію оригіналу; вірогідно кінематографісти просто не ризикнули ані візуалізувати страшний (хоча й оптимістичний) фінал, ані довести до логічного кінця дослідження людської природи.

7. Екранізація за мотивами. На даний момент найбільш поширеним прийомом є осучаснення як: а) перенесення дії в наш час («Гамлет» М. Алмерейди); б) подорож «по слідах» героїв» (див. 2.2).

Зв'язки кінематографу з художньою літературою не є однобічними. Найпоширенішим варіантом «зворотного» міжвидового перекладу є *новелізація* успішного кінофільму. Класичним прикладом є «Зоряні війни» Дж. Лукаса, де «оригінальні» фільми оточені не тільки циклом романів, але й довідниками з історії та структури уявного всесвіту та цілим комплексом трансмедійних супутніх товарів. На цьому прикладі добре видно, що новелізація не зводиться до олітературеного викладу сюжету фільму, а може «добудовувати» художній універсум, як «екстенсивно» (заповнюючи сюжетні порожнини), так і «інтенсивно» (поглиблюючи психологічні характеристики персонажів).

У деяких випадках ми бачимо *три ступені інтерпретації*. Наприклад, новела Д. Моррела «Рембо» була екранізована із сильною зміною сюжету, а фільм, у свою чергу, – новелізований. Кінцевий текст не має з «першоджерелом» практично нічого спільного.

Зазвичай новелізація значно поступається якістю кінострічці. Однак, є винятки: талановитий письменник може переробити власний сценарій на повноцінний літературний твір, який поступається фільму («2001: Космічна одісея» А. Кларка) або ж значно перевищує його («Ніде і ніколи» Н. Геймена).

Крім візуальних – просторових та часо-просторових видів, література може бути проінтерпретована за допомогою суто часового виду мистецтва – *музики*, – так само як і музика може бути джерелом натхнення для літератора, що відмічено, зокрема, у творчості Е. Т. А. Гофмана та Т. Манна.

Як форму синтезу мистецтв можна також розглядати *вокально-інструментальну* (в т. ч. пісенну й оперну) музику, яка поєднує вербальні та чисто музичні виразні засоби.

Іншим феноменом є *програмна* музика, яка може розглядатися як художня інтерпретація ідейно-емоційного характеру твору, а в деяких випадках – і його структури.

Крім літератури, композитор може звертатися до інших видів мистецтва і надавати власну інтерпретацію візуальних образів [74]. Свідченням цього є «Заручини» (за Рафаелем), «Мислитель» (за Мікеланджело) Ф. Ліста, «Малюнки з виставки» М. Мусоргського, «Давньоруське малярство» Ю. Буцько. Зближення музики з живописом, яке передбачив ще Г. В. Ф. Гегель, можна досліджувати також завдяки *стильовим паралелям*, особливо помітним у романтизмі (Ф. Ліст), імпресіонізмі («Дівчина з волоссям кольору льону» К. Дебюссі) та символізмі («Сюїти» М. Чурльоніса), а також уже згаданому ефекту синестезії («Прометей» О. Скрябіна).

Крім живопису, музика може інтерпретувати скульптуру [435], та навіть архітектуру, прикладами чого є «Каплиця Вільгельма Теля» Ф. Ліста, «Кремль» А. Глазунова, «Фонтани Риму» О. Респігі. Взагалі, спільне смислове поле музики та архітектури є достатньо значним [294].

Як своєрідна форма програмної музики може розглядатися *кіномузика* – феномен ХХ ст. Навіть за межами музичного фільму як такого, музика може визначати сам дух твору, як то у вестернах С. Леоне, які знімалися під музику Е. Морріконе, у фільмах Г. Козинцева з музикою Д. Шостаковича, в «Мамаї» режисера-композитора О. Саніна. Нарешті, відеоряд може бути ілюстрацією до музичного твору чи низки творів («Фантазія» В. Диснея). В такій формі мистецтва як *відеокліп*, вокальна музика є визначальною щодо відеоряду, причому режисери можуть дотримуватися цілком відмінних стратегій візуальної інтерпретації слова та звука – від створення зв'язного наративу на зразок міні-фільму, до використання методу вільних асоціацій.

Візуальні мистецтва піддаються трансвидовому перекладу (на відміну від ретрансляції) значно гірше, ніж літературні наративи. Є два основних шляхи надання динаміки статичному зображенню.

Перший із них передбачає звернення до *історії створення* картини. Ступінь достовірності такої оповіді варіює від повної документальності до чистої фантазії, а зазвичай знаходиться між цими полюсами. Прикладом може слугувати роман Т. Шевальє «Дівчина з перлинною сережкою», де розповідається гіпотетична історія створення відомої картини Я. Вермеєра.

Другий шлях є складнішим, але, вірогідно, продуктивнішим. Тут динаміка виявляється *внутрішньою*, закладеною в іконографії картини. Відомо, що головний герой «Овода» Е. Л. Войнич був «списаний» з одного ренесансного портрета. «Нічний дозор» Рембрандта продовжує надихати все нових письменників самою своєю назвою (хоча й не

авторською). В складніших випадках картина дає літератору водночас тему та структуру твору, як то в «Морі-океані» А. Барікко, який базується на «Плоті “Медузи”» Т. Жеріко.

В українській культурі найбільший породжуючий потенціал має не стільки «авторський» живопис, скільки сукупність народних картин, які зображують козака Мамай. Вони стали джерелом натхнення для багатьох сучасних художників, які створили власні версії інваріантного сюжету. Деякі з новітніх картин є цілком канонічними, інші відходять далеко від першоджерела. Наприклад, на картині М. Домашенка Мамай летить верхи на чорті, що натякає на відомий гоголівський сюжет, а картина «Мамай і Смерть» С. Тріпака відсилає глядача до гравюри А. Дюрера «Рицар, Смерть і Диявол».

Але в даному контексті нас більше цікавить можливість «перенесення» образу архетипового козака в наративні види мистецтва. Обмежимося лише двома найбільш яскравими прикладами транспозиції картини в літературу та кінематограф.

У літературі це – химерний (по суті – «магічно-реалістичний») роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу», який є спробою художнього відтворення культурних реалій, які стояли за картинами, але не були висловлені вербально. В кінематографі – це «Мамай» О. Саніна, сюжет якого заснований на народних картинах, текстах двох українських дум і татарської «Пісні дєрвіша про трьох доблесних мамлюків». Таким чином, інтерпретатор здійснює інставрацію національного епосу, елементи якого присутні в народних думах і народних картинах.

Роман Ільченка є одним із небагатьох зразків цивілізаційного жанру в українській літературі, фільм Саніна – ще більш рідкісним прикладом трансцивілізаційного жанру. Таким чином, архетиповий зміст першоджерела висуває сучасному інтерпретатору свої вимоги, серед яких – звернення до самих основ етнокультури, яке, в свою чергу, вимагає розширення жанрових меж українського мистецтва.

Наступною формою міжвидових транспозицій, де першоджерелом є візуальний твір, є *екфразис* (*екфрасис*) як розкриття засобами слова ідейно-естетичного змісту творів інших видів мистецтва [254]. Він може бути або елементом прозового тексту, або ж окремим твором. Найчастіше йдеться про опис творів зображувального мистецтва або ж архітектури. Однак, на практиці література нерідко наводить також описи інших видів мистецтва, наприклад, у романах І. Єфремова значне місце займає хореографія.

«Мінімальною» формою екфразису є більш чи менш художньо досконалий опис твору. Великою мірою саме завдяки таким описам ми маємо уявлення про античний живопис, а також ті славетні витвори скульптури та архітектури, які не дійшли до нашого часу. Однак, уже у Євсевія Кесарійського ми знаходимо «герменевтичний екфразис», який розкриває зміст твору.

До екфразису тяжіли романтики з їхньою тенденцією до «життя в культурі», яке поставало для них більш привабливим, а інколи – і більш реальним, ніж життя в суспільстві. Зокрема, багато зразків цієї форми транспозиції знаходимо серед сонетів Дж. Кітса, для якого античні рельєфи чи ваза ставали приводом для глибоких роздумів щодо неперехідної сутності мистецтва та його співвідношення з плинністю життя. Згодом близьку тему парадоксальності творів скульптури, які водночас є каменем та «живою людиною», розвивали А. Фет («Діана») та А. Ахматова («Царськосельська статуя»). Серед прикладів герменевтичного екфразису можна згадати сонет І. Франка «Сікстинська Мадонна», а також пасажі в романах Ф. Достоєвського («Мертвий Христос» Г. Гольбейна в «Ідіоті», «Асіс і Галатея» К. Лоррена в «Підлітку» тощо). Численні зразки екфразису можна знайти в спадщині О. Пушкіна [48, 135 – 1411].

Інколи автор екфразису може точно виділяти ключовий, але неочевидний аспект «першоджерела». Наприклад, О. Блок у вірші «Гамаюн, птах віщій (картина В. Васнецова)», дає пророцтво наступних потрясінь російської історії.

У деяких випадках можна говорити про *віртуальний екфразис*: опис твору, якого ніколи не існувало, як то в новелі О. де Бальзака «Невідомий шедевр».

Культур-герменевтичним надзавданням екфразису є осмислення в художній формі: 1) конкретного твору, 2) спадщини автора, 3) загальних культурних тенденцій. У цій останній формі текст, побудований із використанням екфразису, наближується до філософського мистецтва, яке розглядалося в підрозділі 2.3. Класичним прикладом є «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго, де опис архітектури переходить у масштабну історіософську картину, яка включає в себе й роздуми про сутність художньої культури. Важливим моментом є очевидність зворотного впливу мистецтва на життя: твір В. Гюго став суттєвим чинником переосмислення та збереження пам'яток готичного мистецтва. На прикладі цього твору можна простежити вже згадане явище «потрійного міжвидового перекладу»: архітектура (собор Нотр Дам)

стала основою для книги, яка, в свою чергу, лягла в основу кількох відносно близьких до тексту фільмів та концептуально оригінального мюзиклу.

Серед сучасних авторів, які виводять екфразис на рівень глибокого культурологічного узагальнення, слід згадати Ч. Флетчера, чия фантастична трилогія може розглядатися і як історія Лондона в статуях, і як культурософські роздуми щодо «художньої гігієни довкілля».

Свого роду *екфразисом навпаки* можна назвати створення образів, пов'язаних з іншими мистецтвами у творах живопису та графіки. Використання літературних сюжетів було описано вище, але, крім них, візуальній інтерпретації підлягають усі види художньої діяльності.

Зображення музикантів, танцюристів, акторів відомі практично в усіх культурах, починаючи від Давнього Сходу і до сучасності. На території України ця тема, наскільки відомо, виникає в Київській Русі; хрестоматійними зразками є срібна чаша з зображенням гусяра (Чернігів) та музиканти з фрески Софії Київської. Пізніше з'явилися вже згадані народні «Козаки Мамаї», а згодом – такі картини як «Кобзар на шляху» Л. Жемчужникова, «Народження пісні» М. Дерегуса та ін.

Окрім зображення театральних сцен, портретів акторів у ролі та створення самоцінних декорацій, художники можуть досягти зближення живопису з театром за рахунок *уподібнення картини театральній мізансцені*. Такий підхід добре помітний на прикладі картин голландських майстрів XVII ст., В. Перова, сучасного українського художника О. Кулакова. Інколи такий твір може мати найвищий ступінь філософського узагальнення. Наприклад, «Меніни» Д. Веласкеса, крім іншого, можуть розглядатися як «заключний акт театральної вистави», де автор «виводить на сцену» всіх героїв «гри про живопис» [135, 152].

Першими зразками *візуального відтворення архітектури* були ритуальні моделі жител (Егейська культура, III тис. до н. е.). Згодом архітектурні споруди зображувалися на багатьох картинах та ілюстраціях. Як самостійний предмет зображення вони вийшли на перший план лише в період Відродження, в т. ч. – в проектах-зображеннях ідеального міста (візуальний аналог літературної утопії). В мистецтві XIX – XX ст. архітектура стає стабільною темою, яка інтерпретується в найрізноманітніших аспектах – від колористичних пошуків Моне («Види Руанського собору») до конструктивізму А. Лентулова («Василій Блаженний»).

Розглядаючи варіанти міжвидових транспозицій, не можна оминати *ретрансляцію* – використання одного виду мистецтва для

передачі твору іншого. В цій якості можна розглядати традиційне *копіювання* в живописі та графіці. Однак у ХХ ст. розвиток техніки привів до виникнення таких принципово нових форм як репродукція, радіотрансляція та телетрансляція. Вони зробили твори мистецтва загальнодоступними, але ж привели до зниження їхнього «академічного» престижу, зробивши їх частиною побутової культури. Крім того, як було показано В. Беньяміном, самі «високотехнологічні» види мистецтва є за низкою ознак принципово відмінними від «традиційних». Характерно, що саме ті види мистецтва, які найбільше придатні для ретрансляції інших, мали найбільші проблеми в пошуках власної художньої мови.

У наш час новою естетичною реальністю є медіамистецтво та медіакультура, яке тільки починає активно досліджуватися. Поки що можна виділити такі тенденції: 1) ре-інтерпретативна налаштованість медіарту, який найчастіше переробляє відомий твір, або ж будується за колажним принципом, 2) пермутація як розмивання меж художнього та нехудожнього, авторського та колективного, правдивого та фальсифікованого.

Тут ми безпосереднім чином підходимо до культур-герменевтичної проблеми *виходу транспозицій за межі мистецтва*, і навіть за межі художньої культури.

Відносно добре вивченим явищем на даний момент є використання відомих творів мистецтва в рекламі. Залежно від смаку та такту авторів, це явище може або «підкріплювати» популярний статус шедевру, або ж, навпаки, профанізувати його (як в одній італійській рекламі косметичної продукції, де «Мона Ліза» Леонардо отримує різні зачіски).

Надзвичайно поширеним у ХХ – поч. ХХІ ст. явищем є комерціалізація художнього твору та його похідних, які подаються на ринок у вигляді цілого кластера продуктів – книга, фільм, комікс, комп'ютерна та рольова гра та супутні товари. Цей феномен *трансмедіа* (Г. Дженкінс) впливає також на естетику зовнішності споживачів у вигляді дизайну одягу, прикрас, татуювання тощо. В наш час не можна ігнорувати вплив літературного тексту на естетизований *спосіб життя* представників деяких молодіжних субкультур, які грають ролі якщо не конкретних персонажів, то мешканців певного художнього світу, інтерпретуючи власним життям, припустимо, історію толкінського Середзем'я.

Підбиваючи підсумки, можна зазначити, що сучасні взаємозв'язки мистецтв мають виразний астратемний характер, який проявляється в їхній постійній взаємодії, яка тяжіє до синтезу. Їхня

взаємна інтерпретація полягає як в адаптації поезики одного мистецтва для потреб іншого, так і в багатогранному явищі транспозиції. Найхарактерніший приклад останнього – міжвидовий переклад, який є свідченням безперервного культурного буття мистецького твору, навколо якого створюється «ореол» сенсів та спільне смислове поле для діалогу з іншими артефактами культури.

4.4. Художня інтерпретація та інтертекстуальність

Інтерпретація, на думку В. Юмашева, передбачає не тільки виконання («розпредмечення» твору), а й «діалог із подібними смисловими блоками інших творів» [443, 105]. Твори, в яких це виходить на перший план, В. Шкловський назвав «автотематичними» [430, 144] – саме такими є романи М. Сервантеса, Л. Стерна, В. Вульф та інших письменників.

Розглянемо уважніше ті форми художньої інтерпретації авторських мотивів, які найчастіше трапляються в сучасній культурі.

У випадку, коли схожість між окремими творами, або й між цілими художніми напрямками, не є генетичною, ми маємо справу з *типологічними сходженнями* [78]. Такі паралелі можуть бути як міжвидовими (Е. Вайет та Р. В. Емерсон, Г. Торо, Р. Фрост), так і внутрішніми («Пісня про Роланда» та «Слово о полку Ігоревім»), що дозволяє доходити висновків про *конгеніальність* творчості митців, які займають схожу естетичну «екологічну» нішу в межах своїх національних традицій.

Інколи та сама тема виникає практично одночасно в творчості різних митців (зображення безумства у Шекспіра та Сервантеса). Відомо, що Й. В. Гете, відповідаючи на несправедливі звинувачення в плагіаті, зазначив, що ідеї можуть виникати одночасно в багатьох людей, коли настає їхній час, так само як навесні всюди розпускаються троянди. «Те, що носить у повітрі, чого вимагає час, може одночасно виникнути у ста головах, без усякого запозичення» [108, 376]. Він доходив з цього цікавого у культур-герменевтичному контексті висновку, що людство можна розглядати як єдину понад-особистість.

Вивчення типологічних сходжень є надзвичайно перспективною темою, але воно утруднене необхідністю доказів *відсутності* генетичних зв'язків, а як відомо, довести відсутність складніше, ніж наявність.

Найважче буває встановити *вплив* – не завжди очевидне наслідування ідей і творчих засобів конкретного автора, школи або напряму. Інколи з'ясування походження тем і мотивів потребує спеціального

літературного розслідування. В інших випадках ідеться про очевидний відгук на творчість певного автора, який охоплює багато країн та різні види мистецтва – наприклад, байронізм.

На думку Г. Блума, однією з могутніх рушійних сил творчого процесу є *агон*, змагання з попередниками [58, 34], яке може набувати різних форм та проходити різні стадії в творчості того самого митця.

Одним із найбільш ранніх прикладів суперечки з попередником є зачин «Слова о полку Ігоревім», де анонімний автор протиставляє власний новаторський підхід традиційному підходу Бояна. «Твір як відповідь» часто трапляється у східних літературах, наприклад твори Навої можуть розглядатися як відповідь Нізамі. В новітній літературі основними причинами виникнення творів-відповідей є: ідейне розходження авторів (О. Забужко відмічає особливу полемічність творів Лесі Українки); зміна жанру («Граф Нулін» Пушкіна стосовно «Лукреції» Шекспіра); бажання адекватніше розкрити тему («Плутонія» В. Обручева як поправка до «Подорожі до центру Землі» Ж. Верна та «Загубленого світу» А. Конан Дойла).

Іншим випадком безпосереднього посилання на твір попередника, але без його заперечення, є *відгук* – свого роду художня рецензія, близька до герменевтичного екфразису (див. 4.3), але в межах того самого виду мистецтва – літератури. Прикладом можуть бути численні вірші на шекспірівські теми, де автори висловлюють своє розуміння цілого тексту, чи одного з його персонажів (А. Ахматова, В. Висоцький, Дж. Кітс, Дж. Мільтон, Я. Славутич, Ф. Сологуб та ін.).

Практично неможливо уявити текст, належний до розвиненої культурної традиції, який не містив би *запозичень*; на думку Р. Барта, кожен текст є інтертекстом. Як запозичення можна розглядати такі різні форми, як: наслідування, ремінісценція, пародія, стилізація тощо. Вони можуть існувати також на «паратекстуальному» (Ж. Женетт) рівні, до якого відносяться епіграфи, назви творів (такі як «Смерть Гамлета» М. Бажана) тощо.

Наслідування як засвоєння художніх засобів лежить у самій основі європейської мистецької традиції – адже парадигмальна для всієї подальшої літератури «Енеїда» Вергілія була створена за зразком гомерівського епосу. При трансквілізаційному переході тем виникають цікаві ефекти аксіологічної переробки; наприклад, суто язичницький міф про Орфея в християнській культурі отримував моралізаторську обробку та щасливе закінчення [171].

Більш чи менш прихованими можуть бути *ремінисценція* та *алюзія* як «...короткий, ніби випадковий, але насправді потрібний натяк на

певну обставину, ситуацію, подробицю, людину, образ» [88, 21]. У деяких випадках доречніше говорити про *фрактату* як упізнаваний фрагмент, який постійно отримує нові, принципово відмінні інтерпретації. Наприклад, один лише тривірш про «Чайлда Роланда» з шекспірівського «Короля Ліра» став поштовхом для Р. Браунінга («Чайлд Роланд до Темної Вежі приїхав»), С. Кінга (цикл «Темна Вежа») та А. Гарнера («Елідор»). В інших випадках відправної точкою стає структура твору, яка наповнюється новим змістом. Автор може підкреслити таку відсилку назвою твору: «Клеркенвельські історії» П. Акройда натякають на «Кентерберійські історії» Дж. Чосера; «Книга цвинтарю» Н. Геймена – на «Книгу Джунглів» Р. Кіплінга тощо.

М. Грушевський писав стосовно фольклору, що для трансплантації запозиченого мотиву, в культурі народу-реципієнту повинна бути «суголосна основа». Це саме можна сказати і про творчість авторську. Талант митця-інтерпретатора забезпечує баланс між новими та запозиченими темами, мотивами, ідеями. Переважання критично не перероблених запозичень, позбавлених єдиного «астратемного центру», прирікає твір на статус епігонського. Протилежністю епігонства є *концентрація* – «зосередження» великими митцями в своїх творах усіх досягнень попередників із виходом на принципово новий художній рівень. Усі засновники національних літератур (Данте, Шекспір, Пушкін, Шевченко), крім іншого, були такими «збирачами» позитивних елементів як основи для створення модерної культурної традиції.

Відкритою чи прихованою може бути *цитата*. Окрім добре відомої теми літературної цитати, слід згадати цитату візуальну, характерну для поп-арту та постмодерністського мистецтва (О. Клименко, Р. Таммік та ін.). Через питання копірайтів, навколо візуальних цитат точиться дискусія про межі припустимості такого запозичення та про термінологічні визначення «шани» (homage), «привласнення» (appropriation, як це називав Р. Ліхтенштейн), та «крадіжки» (swipe), причому останні два варіанти є використанням чужого візуального образу без посилання на автора.

Окрім *прямої цитати*, може йтися і про *зворотну*. Як пише М. Епштейн: «Прямі цитати дозволяють мені приєднати думки інших авторів до моєї думки. Зворотні цитати дозволяють приєднати мою думку до думок інших авторів... Ці зворотні цитати слугують альтернативному осмисленню знайомих нам учень, інтенсифікації тих чи інших мотивів через передбачення інших поворотів можливих перипетій їхнього логічного розвитку» [441, 225].

Значна кількість цитат може переростати в нову якість, що дозволяє говорити про *пастіш*. У своєму першому значенні, це слово означає твір, який складається із запозичених частин. Як пастіш можна розглядати *центон* – твір, який складається об'єднанням рядків з різних творів поета (наприклад, Вергілія). В сучасній українській культурі своєрідними прикладами є «Шекспіріада» В. Кіно та «Гамлет-Лабіринт» О. Ліпчина – спектаклі, де має місце спроба авторів «ревіталізувати» шекспірівські тексти через їхнє перекомбінування.

Пастіш може існувати в різних видах і жанрах мистецтва – до опери (Бах, Гендель, Глюк) та навіть церковної меси (Бетховен) включно. Крім музики, пастіш представлений у балеті («Створення світу» А. Петрова), кінематографі («Вбити Білла» К. Тарантіно) тощо. За умови таланту автора, пастіш як полістилістика може сприйматися як презентація здобутків художньої культури людства.

Архітектурний пастіш інколи виникає незаплановано, в результаті стихійної забудови сучасних міст. Тут ми виходимо на поняття *еклектики*. Це суперечливе явище в своїх крайніх формах може доходити до антикультури, однак, не може й повністю заперечуватися через свій креативний, стильотворчий потенціал [260, 25 – 26].

Сьогодні слово *пастіш* частіше використовується в другому значенні – імітації, підробки, беззмістовної пародії. Саме так його вживають Ж. Бодрийяр, Ж. Дерріда, Г. Дебор, А. Гульєльмі, Р. Пойрієр, І. Хассан, Ф. Джеймісон, І. Ільїн [239]. Поширення пастішу (в обох сенсах слова) тісно пов'язується з культурою постмодернізму, оскільки наочно виражає характерну для неї тотальну інтертекстуальність при відсутності чітких ціннісних орієнтирів.

У мистецтві ХХ ст. часто поєднуються різні за походженням мотиви; причому це характерно як для елітарної культури (передусім, у її постмодерністському варіанті, так і для популярної («Пірати Карибського моря» як каталог тем, міфів, стереотипів). Як констатував Ю. Гладильщиков, «теперішні кінохіти – розповіді про інші хіти» [111, 334].

Як пастіш можуть розглядатися продовження популярних літературних циклів іншими авторами та явища, пов'язані з літературним *кросовером* (поєднання сюжетів та/або персонажів з різних творів в одному тексті, про що йтиметься нижче). Причому якщо в першому випадку, здебільшого йдеться про комерційний продукт відносно невисокої якості, то в другому можуть виникати цікаві ефекти.

Пастіш може розглядатися як форма *пародії*. Пародія може передражнювати саму дійсність («Хмари» Аристофана), але частіше

звертається до твору чи напряму. Супротивники пародії, в т. ч. М. Арнольд та В. Вордсворт, вважали її «підлим мистецтвом», яке використовує негідні засоби. Однак, залежно від того, базується вона на сатирі чи на гуморі, може дискредитувати, або ж навпаки, підносити свій об'єкт, тому Д. Макдональд та Р. Фальк вважали пародію, в принципі, доброзичливим мистецтвом. Описані також такі форми як *автопародія*, *напівпародія* (Ю. Тинянов визначив так вірші Ленського, інкорпоровані в текст «Євгенія Онегіна» *пародійне дописування* (У. Мегінн, С. Лікок), «*парапародія*» (пародія на пародистів – М. Бірбом), пародія як специфічна форма *літературної критики* (Дж. Джойс, Е. Хемінгвей).

Суть пародії полягає в тому, що певний прийом виривається з контексту та вводиться в оточення, яке є для нього чужим, або й «ворожим». Як помітив ще О. Пушкін, така «пересадка» мотиву вимагає від пародиста володіння всіма стилями. Це блискуче продемонстрували харківські філологи Е. Паперна, А. Розенберг, А. Фінкель у своїй збірці «Парнас дибом», яку вони самі вважали не пародійною, а стилізаторською [397].

Міра сатири або гумору в пародії залежить від загальнокультурної парадигми; причому, як відмітив М. Бахтін, саме в часи найбільш жорсткого панування офіційної ідеології «опозиційні» сміхові тенденції набували найбільш екстремальних форм [38, 296] – те саме можна сказати і про роль анекдоту в тоталітарних суспільствах. Отже, пародія слугує одним із засобів звільнення від засилля штампів.

Однак, руйнуючи штампи, пародія не пропонує позитивної програми. Тому, як зауважив Ю. Лотман, вона ніколи не може бути центральним художнім жанром.

У випадках, коли «першоджерело» пародії забувається, вона або уходить з обігу разом з ним, або ж, за наявності значних достоїнств, починає сприйматися як окремий твір («Дон Кіхот» М. де Сервантеса, «Орлеанська діва» Вольтера, «Джозеф Ендрюс» Г. Філдінга).

На протилежному полюсі знаходиться комерційна продукція, яка не переймається імітацією стилістики оригіналу, а паразитує на популярному творі, викликаючи сміх невибагливого реципієнта за рахунок абсурдизації та ідейно-естетичного «зниження» сюжету та образів. Типовим прикладом є так звані «переклади» Гобліна, які інколи повністю змінюють сюжет фільму за рахунок вербальної складової («Карибська криза» з «Піратів Карибського моря»). Тут має місце профанізація всіх позитивних моментів оригіналу.

Тривожним симптомом є посилення в ХХ ст. цинізму і в інтелектуальної пародії, сміх якої стає «все більш натужним, нещирим» [77, 63].

Пародист може бути і союзником автора першотексту в його боротьбі з епігонами [255, 16 – 17]. Наприклад, «Дуже грізна зброя» Р. Желязни та співавторів очищує героїчну фентезі від нашарування «пара-толкінізму» [215], «Солдати невдачі» Б. Стіллера починаються з висміювання фальші «правдивих історій», а закінчуються серйозним повторенням тієї самої сцени, яка була об'єктом пародіювання на початку фільму.

Близькими до пародії формами є *бурлеск* та *травестія*. Бурлеск – це викладення «низького» сюжету високим стилем; «безтурботна грайливість» (у цьому контексті можна згадати групу Бу-Ба-Бу). Травестія – високий сюжет, описаний стилем низьким; класичним прикладом є «Енеїда» І. Котляревського, яка, проте, за своїм смислом виходить далеко за межі висміювання літературних авторитетів.

Пере-створення тексту може не передбачати ніякого комічного моменту. Найближчими до оригіналу формами є *переробка* та *рیمейк* – інтралінгвістичний переклад за Р. Якобсоном. За ступенем відповідності прототексту вони наближуються до інтерлінгвістичного перекладу або інтерсеміотичної транспозиції.

Сутність переробки – у створенні так чи так зміненої версії оригіналу, або тією само мовою, або в поєднанні з перекладом. Метою є заміщення першотексту для певної аудиторії, якій він з тих чи інших причин є недоступним або незрозумілим. Найбільш поширеними формами є варіація, переспів, парафраз, репродукція (сюжету чи композиції в сучасний твір), онаціональнення, міжжанрова переробка [93, 446 – 458].

Усю історію давніх літератур можна розглядати як безкінечне переповідання історій. Один із найбільш чітко виражених ланцюжків переінтерпретацій тягнеться від давніх шумерів, через Езопа, Лафонтена, Крилова та Глібова – до сучасної байки.

У кожній культурі існує набір творів, на яких виховуються практично всі її представники. Їхні характерні образи та мотиви можуть переходити з тексту в текст, інколи отримуючи протилежну ціннісну інтерпретацію. Зокрема, такою властивістю володіють трагедії Шекспіра (які часто і самі є переробками давніх творів), сюжетний конфлікт яких може переноситися практично в будь-який час та країну (характерний приклад – «Ран» А. Куросави).

У сучасній культурі найчастіше трапляються такі варіанти переробок:

Спрощений переказ тією само мовою – для дітей, або ж для тих, хто не має часу на повну версію, але хоче бути в руслі культурного процесу

(дайджест). У дореволюційній Росії створювалися спеціальні адаптації п'єс Шекспіра для читання, пристосовані до рівня малоосвічених категорій населення. Однак, практика Х. Алчевської, П. Якубовича та інших показала, що народ сприймав оригінали краще, ніж перекази [425, 90 – 91]. Цей досвід має значення і тепер. Інколи причиною було побажання публіки змінити фінал улюбленого твору – так Н. Тейт 1681 р. створив «голлівудську» за типом переробки версію «Короля Ліра» зі щасливим фіналом, яка протрималася на сцені до першої половини ХІХ ст.

Переспів (який може доходити до плагіату) надзвичайно часто траплявся в радянській культурі, особливо в музиці, де мелодії могли запозичуватися з дореволюційних та з ідеологічно ворожих джерел («Марш вперед, труба зовет...»; «Все выше и выше...»). Частково цей феномен «паразитичного переспіву», як підстановки власних слів у чужу пісню, перейшов і в пострадянську культуру.

Проте, створювалися і глибоко оригінальні за духом художні артефакти, які зберігали сюжетну канву оригіналу, але мали принципово іншу імпліцитну філософську основу. Наприклад, у «Піноккіо» К. Коллоді переважає релігійно-етична тематика, в «Пригодах Буратіно» О. Толстого – соціальна; «Доктор Дулітл» Х. Лофтінга закорінений у реаліях англійської глибинки, «Доктор Айболит» Корнія Чуковського є умовно-казковим; «Королівська Аналостанка» Е. Сетона-Томпсона – історія здійснення американської мрії, «Шамайка» Ю. Ковалю – історія втрат. Напевне, найбільш дослідженою темою є культурне співвідношення парадигмального для американської літератури «Чарівника країни Оз» Л. Ф. Баума та «Чарівника Смарагдового міста» А. Волкова, на прикладі яких можна також розглядати тему самопродовжень, дописування іншими авторами, міжвидових транспозицій тощо.

Рімейк можна порівняти з новим аранжуванням у музиці, однак ступінь новизни тут може бути набагато більшим. У широкому сенсі слова рімейком можна назвати будь-який твір, який базується на попередньому творі в тому самому виді мистецтва. У вузькому сенсі цей термін стосується кінематографу. Швидко «старіння» фільмів викликає у кінематографістів бажання повернутися до цікавої теми чи улюблених персонажів, змінивши естетичну манеру, ідейні наголоси, виправивши фабулу, використавши нові спецефекти тощо. Інколи рімейк робить сам автор, отримавши нові можливості. Наприклад, А. Хічкок перезняв «Людину, яка занадто багато знала» в кольорі (оригінал – 1934 р., рімейк – 1956 р.). При цьому нова версія не розрахована на те, щоб повністю замінити стару, яка продовжує власне життя в культурі.

Наступним поширеним варіантом інтерпретації першотвору є *продовження* фабули, сюжету, долі героїв у новому тексті (сіквелі). Сіквели значно відрізняються між собою за характером авторства (той самий автор, призначений ним дописувач, стороння людина), часом створення, підходом та художнім рівнем.

Першим варіантом є дописування самим автором первісно не запланованих продовжень. Причиною може бути як внутрішній творчий імпульс митця, так і ентузіазм публіки і навіть боротьба з «піратськими» продовженнями («Дон Кіхот», «Робінзон Крузо») [385, 22]. Здебільшого наступні твори поступаються першому за рівнем, причому інколи відбувається викривлення ідеї першого твору (серіал про Країну Оз Л. Ф. Баума, який перекреслює весь моральний пафос першої частини). В будь-якому разі, автор ризикує тиражувати унікальне.

Продовження успішного фільму часто відбувається зі зміною режисера, що суттєво відбивається на стилістиці твору. В літературі (особливо фантастичній та детективній) поширеним явищем є організовані видавництвом міжавторські серії, присвячені популярному універсуму чи герою.

В інших випадках дописування розпочинається з власної ініціативи реципієнта, який «привласнює» створений іншим художній світ. Можливість продовжень пов'язана з проблемою «нон-фініто», як відкритості чи закритості цього авторського універсуму. В будь-якому разі, таке втручання порушує як правові, так і моральні питання, причому для оцінки конкретних ситуацій слід враховувати і мотиви автора-дописувача, і порівняльну художню якість та ідейне співвідношення оригіналу та продовження, і ставлення до проблеми автора першотвору, яке може варіювати від повного відторгнення до знаходження собі спадкоємця (Дж. Мартін).

Навіть при найбільш добросовісній імітації, тексти, написані іншим автором, зазвичай суттєво відрізняються, коливаючись між нетворчим копіюванням і відступом від ключових моментів оригіналу. Образи героїв можуть значно деформуватися. Згадані риси є особливо типовими для *фенфіку* (любительських неавторизованих оповідей про «чужих» героїв чи художній світ) через його непрофесійність і практично повну безконтрольність, результатом якої може бути створення текстів, які повністю суперечать оригіналу як за буквою, так і за духом. Однак, у даному явищі є позитивні моменти тренування потенційних письменників та, подекуди, висловлювання нестандартних ідей. Інколи фенфік може виступати в ролі «культурного мосту» – наприклад, у випадку

китайських історій про Гаррі Поттера, які описують світ, створений Дж. Ролінг, але порушують специфічно далекосхідну проблематику.

Специфіка сучасного фенфіку полягає в його існуванні у вигляді ризомоподібної «сетератури»; в сукупності твори фенів створюють гіпертекст, присвячений одному з художніх світів, де межа, яка відділює автора та читача, все більше розмивається.

Зазначимо, що принцип активного залучення читача до співтворчості, щонайменше у виборі фіналів, був започаткований задовго до комп'ютерного роману – наприклад, це є у Дж. Фаулза. Реакція авторів на таку співтворчість різко відрізняється – від повної згоди до категоричного заперечення та легального переслідування дописувачів. Простіше з авторами, чий твори не захищені копірайтами – тут можливе вільне дописування «Братів Карамазових» за Ф. Достоевським, або ж анімація відомих живописних полотен [418].

Крім творів, які розвивають сюжет або заповнюють лакуни першоджерела, є кілька категорій *продовжень-переосмислень*.

Вірогідно, найбільш поширеним із них є виклад того самого матеріалу з іншої точки зору, що може приводити до суттєвої переоцінки характерів та подій, зокрема, в дусі реабілітації антагоніста, або – ще типовіше – антагоністки. Наприклад, існує кілька версій «Трьох мушкетерів», написаних із точки зору Міледі (тему розпочала Т. Тейер ще 1939 р.). Одним із найбільш цікавих творів цього роду є роман Дж. Ріс «Широке Саргасове море» – пріквел «Джейн Ейр» Ш. Бронте, написаний із точки зору дружини Рочестера, яку він та інші мимоволі перетворили на «божевільну Бертю». Т. Вільямс у «Часі Калібана» сперечається з «Бурею» Шекспіра. Достатньо характерна ця тенденція (англ. – *writing back*) для пострадянських письменників, яких криза ідеології привчила до загальної недовіри. Одним із результатів став такий російський феномен як «чорний толкінізм» («Чорна книга Арди» Н. Васильєвої та Н. Некрасової, «Останній кільценосець» К. Єськова) – цей підхід можна виводити від «Майстра та Маргарити» М. Булгакова як альтернативи канонічному тексту.

Для ревізійністських творів подібного типу не існує традиційної презумпції, що предмет, про який ідеться в художньому тексті, *не існує поза цим текстом*, тому до художнього твору застосовуються історичні методи джерелознавчої критики. В деяких випадках справа полягає в дійсній ідейній непримиренності сучасного автора з автором першоджерела. В інших же випадках відбувається «вчитування», або й пряма фальсифікація першотвору, який піддається критиці за те, чого в

ньому нема. Ревізіонізм часто бореться не стільки з конкретним твором, скільки з концепцією, яку, на думку інтерпретатора, цей твір втілює. Подібне використання чужої творчості – особливо в агресивному варіанті – порушує низку не тільки естетичних, але й етичних питань.

Проте, ревізіонізм може дійсно виконувати функцію реконструкції, як *очищення* первісного образу від традиційних нашарувань і відновлення його первісного сенсу. Як приклад можна розглянути фільм Г. Річі «Шерлок Холмс», а також серіал «Шерлок» – стрічки, які з'явилися майже одночасно, і чия стилістика радикально відрізняється від усіх попередніх екранізацій оповідей А. Конан Дойла. Оскільки першоджерело відомо майже всім кіноглядачам – у т. ч. завдяки десяткам екранізацій – автори сучасних версій відійшли від буквальності, щоб наблизитися до духу твору, намагаючись викликати у перцепієнтів реакцію, близьку до реакції перших читачів оригіналу. Для цього довелося переписати сюжет заново, але з достатньою кількістю посилань на оригінал, щоб можна було казати про адекватність перестворення тексту. Така робота потребує глибокого знання та розуміння сутності першотвору. Тому ані російський, ані американський серіали, створені за тим самим принципом на рік-два пізніше, не досягли бажаного ефекту, в той час як Г. Річі не тільки здійснив інставрацію образу та сюжету, очистивши їх від багаторічних нашарувань (у стилі «Холмс – кабінетний інтелектуал»), але й висловив цікаве історіософське осмислення зламу ХІХ – ХХ ст., показавши перехід від класичної до неklasичної «парадигми тероризму».

Наступним варіантом є таке співвідношення авторів, інколи розділених століттями, яке Г. Блум визначив як *співавторство*. Воно полягає в розробці тієї самої фабули в нових умовах, в переосмисленні ідеї твору, в подальшій розробці філософських імплікацій. У такому сенсі С. Далі та П. Пікассо можуть бути співавторами Д. Веласкеса; Т. Полатайко – К. Малевича [261], М. Турньє – Д. Дефо [141], Е. Сіксу – Есхіла та Еврипіда [251].

У багатьох випадках точніше говорити не про діалог, а про *полілог* митця з попередниками та сучасниками (див. праці В. Бичкова, А. Віслової, Ю. Іщенко, В. Кантора, Л. Личковаха, М. Каранди, В. Мільдона). Його результатом може бути виникнення *метафікшн* або *метахудожніх текстів* (Л. Хатчен) у герменевтиці художньої культури.

Одним зі шляхів до *співавторства* в цьому сенсі слова є *деконструкція* [146; 147]. Цей метод може використовуватися як у теоретичній інтерпретації, так і як художній прийом [368].

Сутність деконструкції полягає в аналізі тексту (чи текстів) та новому синтезі, при якому виникає дещо принципово не-тотожне першоджерелу.

Цікаво, що дуже близькі форми з'являлися в художній культурі задовго до виникнення постмодернізму. Розглянемо лише один приклад – стихійну маніфестацію деконструкційних принципів у творчості В. Шекспіра.

Зображуючи божевілля, Шекспір у двох випадках використовує драматургічну техніку, дуже близьку до деконструкції, застосовуючи її до корпусу фольклорних текстів. У репліках божевільних, фольклор – передусім, пісенний – постає як глибинна, інваріантна культурна основа, яка залишається, коли втрачається все інше. Але шекспірівські безумці не втрачають власної індивідуальності та переосмислюють джерела, створюючи пре-постмодерністський колаж. При цьому репліки, які тепер здаються безглуздими, можуть бути посиленнями на відомі сучасникам Шекспіра сюжети, а тому сприйматися як зрозумілі та доречні. Така «згорнута» інформація, зрозуміла для посвячених, може бути порівняна з традиціями зашифрованої мови, характерними для кельтів («риторики») та германців (кеннінги), а отже, шекспірівське «фольклорно-деконструктивне» божевілля має глибокі корені відразу в двох етнонаціональних традиціях, «материнських» для британської. Проте, такий спосіб презентації цілої культури в максимально скомпресованій формі нагадує відновлення пам'яті особи та нації шляхом перекомбінування фрагментів, яке ми бачимо в «Таємничому полум'ї цариці Лоани» У. Еко.

У деяких випадках здається можливим відновити глибинні смислові рівні. Один із них – фраза Офелії: «Кажуть, сова була дочкою пекаря. Господи, ми знаємо, хто ми, але не знаємо, ким ми станемо». Радянські коментатори, в основному, вважали цю фразу безглуздою. Перекладалася вона відповідно – наприклад, у М. Лозинського читаємо: «Говорят, у совы отец был хлебник...», – зміна граматичної будови речення дійсно зробила його абсурдним. Навіть англійські коментатори часто залишають цей пасаж без пояснень, або ж висувають гіпотезу про натяк на втрату дівочтва, що не має жодних аналогів у англійському фольклорі. Однак, усе прояснюється, якщо згадати поширену британську легенду про доньку пекаря, яка пошкодувала хліба Христу і за це була перетворена на сову. Отже, комплекс проблем, які звели Офелію з розуму, пов'язаний із провинною та карою, зі страшною непередбачуваністю життя та смерті, та з перевертництвом деяких людей.

У псевдо-безумних репліках Едгара, найбільш важливим «згорнутим» текстом може бути тривірш про Чайлда Роланда, який став джерелом для багатьох подальших культур-герменевтичних інтерпретацій. Важливо, що в одному з творів-дериватів – «Елідорі» А. Гарнера – сюжет відсилає читача не тільки до Шекспіра, а й до казки-першоджерела, створюючи ефект *пульсації смислових рівнів*.

Одним із найбільш складних і цікавих варіантів художньої культур-герменевтики є створення тексту, який є своєю *культураною енциклопедією*. Це досягається використанням одночасно різної техніки художньої інтерпретації попередніх творів. В образотворчих мистецтвах до цього типу належать картини із зображенням картин або скульптур, здебільшого, у формі інтер'єрів музеїв або приватних галерей («Галерея ерцгерцога Леопольда» Д. Тенієрса, «Обговорення в галереї Уффіці» та «Бібліотека Черлза Таунлі на Парк Стріт» І. Цоффані тощо). Крім «екстенсивного» шляху репродукування картин на картині, можливий інший, «інтенсивний» підхід: використання в одному творі мотивів і стилів різних майстрів.

У літературі такий підхід може мати різні форми. Одна з них – імітація текстів різних часів та/або жанрів у межах одного твору («Атлас хмар» Д. Мітчелла, де співвідношення різнорідних сюжетів створює нову реальність – подібно до виникнення «невидимого бюсту Вольтера» на картині С. Далі). Іншим різновидом є складна структурована оповідь, складові частини якої разом презентують «суму жанру» – як «Оповіді з однієї кишені» та «Оповіді з другої кишені» К. Чапека є «сумою» детективу, а «Гіперон» Д. Сіммонса – сумою фантастики. У фантастиці, особливо у формі кіберпанку, трапляється прийом сноподібної подорожі по всій історії людства, де змикаються реальність, сон та міф – як у циклі «Інозем'я» Т. Вільямса, який презентує всю реальну та уявну історію людства від кам'яного віку до майбутнього. Інколи для досягнення такого ефекту використовується техніка *кросоверу* – поєднання в одному творі сюжетів чи персонажів з творів різних авторів. Межі кросоверу практично не лімітовані – якщо в «Грі» Л. Кінг Шерлок Холмс зустрічається з Кімом («Кім» Р. Кіплінга), то «Ніч в самотньому листопаді» Р. Желязни зводить разом практично всіх славетних вікторіанських персонажів.

Діалог авторів може перейти в *діалог жанрів*, які мають спільне смислове поле. Прикладом може бути складна взаємодія спагетті-вестерну, кенгекі (самурайський фільм), гангстерського бойовика, фантастики (у формі «космічного вестерна»). Достатньо згадати, що

бойовик Д. Хеммета «Криваві жнива» став джерелом натхнення для А. Куросави, сюжет чийого «Йоджімбо» («Тілохранитель»), у свою чергу, був запозичений С. Леоне («Пригорща доларів»), від якого пішло ціле «віяло» подальших впливів – аж до Р. Родрігеса і К. Тарантіно. Можливість переносу сюжету випливає з конвергентної схожості історичних умов, які привели до існування специфічного суспільного стану зі своєрідним кодексом честі.

Іншим варіантом художньої інтерпретації культурних надбань минулого є *діалог стилів* (цій темі присвячені праці О. Кривцуна, Д. Лихачова, Д. Чижевського).

Визнано, що для ХХ ст. характерними є «яскраві стильові запозичення зі стилів минулого (бароко, класицизм, романтизм тощо), у вигляді «нео-стилів», які й утворюють сучасну полістилістичну картину» [226, 47]. Залежно від власних смаків, митець може імітувати стилістику будь-якого зі своїх попередників, епох, етнокультур. Але зараз звернемо увагу на ті стилізації, які стали масштабними культурними феноменами. Особливо цікавим явищем є *незалежне* повернення митців до того самого стилю, яке відбувається одночасно в різних країнах і видах мистецтва, засвідчуючи потребу в ньому культури.

Однією з «породжуючих» культурних епох була і все ще залишається античність. При всьому розмаїтті конкретних форм інтерпретації грецької та римської спадщин, цілком доцільним є запропонований М. Алленовим поділ підходів на античність як об'єкт зображення – і як творчий ґрунт [9, 24].

Жодна інтерпретація не може бути повним поверненням до свого витoku. Це добре помітно вже з принципової відмінності інтерпретаційних напрямів, які відштовхувалися від античної спадщини.

Одна з цих ліній привела, зокрема, до соцреалізму як однієї з форм неокласицизму [263, 61 – 66]. Інша найповніше втілилася в трансісторичному та транскультурному феномені бароко [313].

Окрім періодичного повернення до бароко, однією з помітних тенденцій сучасної культури стає нове піднесення *романтичної традиції*, в т. ч., у вигляді ре-інтерпретації традиційних форм і жанрів. Незважаючи на розмаїття конкретних варіантів, усі вони можуть розглядатися як вияв єдиного транскультурного процесу, який нагально потребує осмислення [220].

Слово *романтизм* традиційно використовується в двох значеннях. По-перше, це назва конкретного напрямку, який проіснував кілька

десятиріч наприкінці XVIII – в першій половині XIX ст. (Високий романтизм). По-друге, це загальна назва світовідношення, на думку М. Бердяєва, характерного винятково для західноєвропейської культури [45, 57]. Нас зараз цікавить саме останній варіант.

Романтичні пошуки «народної душі» в історії та в архаїчних пластах живої народної культури, передусім, у фольклорі, мали особливе значення для України та інших націй, довго позбавлених власної державності. Одним із результатів цього було те, що саме тут романтизм ніколи не був повністю витіснений – він «злився» з реалізмом, і у прихованій формі дійшов до нашого часу.

Буде некоректно вживати термін *романтизм*, коли йдеться про античність та середньовіччя, але саме в ці часи формуються романтичні жанри (роменс), які стали одним із джерел формування власне романтизму [341, 129 – 130].

Від Передромантизму в культуру XIX – XX ст. перейшов жанр жахів, причому сюжетна схема класичного готичного роману залишається парадигмальною для кількох жанрів літератури та кінематографу. Таке явище як *оссіанізм* (яке розпочалося в межах Передромантизму й успадковане Високим романтизмом), може розглядатися як таке, що виходить далеко за рамки художньої культури, і пов'язане з процесом «пошуку коренів», проявом якого можна вважати і фольклоризм в усіх проявах, і створення історичного жанру в XIX ст., і його сучасні модифікації, в т. ч. пов'язані з постколоніальним дискурсом, які мають далекосяжні етносоціальні імплікації.

До середини XIX ст. відноситься формування популярних по теперішній час жанрів, які використовують реалістичні прийоми для передавання романтичного змісту. Цей процес був продовжений неоромантиками, які створили «канонічні» жанрові взірці. Неоромантики нерідко поєднували доступність із філософською глибиною, одними з перших освоюючи модну нині практику багаторівневого письма. Приховування за простотою форми серйозного та складного змісту приводить до великої амплітуди інтерпретацій, майже всі з яких є «частковими». Наприклад, серед десятків екранізацій «Острова Скарбів» немає жодної, яка б повністю відобразила багатозарову філософську проблематику оригіналу.

Чи не найбільш характерною ідеєю Неоромантизму є думка про чарівний «зворотний бік» світу, який ховається за повсякденністю. В наш час ця тема розкривається вже не стільки в детективах і авантюрних романах, скільки в криптоісторії та міському фентезі. Характерно, що

А. Конан Дойл не тільки створює канонічний образ сищика та парадигмальну сюжетну модель, але й розпочинає своєрідний міський епос, який міфологізує «життєвий світ» Лондона.

Сьогодні пострадянський простір, разом з Європою, Північною Америкою та Далеким Сходом, охоплений впливом нової культурної течії, яку пропонуємо позначити як *Постнеоромантизм* [209]. Термін не є ідеальним з фонетичної точки зору, однак визначає культурну сутність явища. Його альтернатива – постромантизм – 1) привносить сенс відкидання романтизму та 2) має вигляд посилення на стилістику *початку*, а не *кінця* ХІХ ст. Найбільш помітною характеристикою Постнеоромантизму є тиражування неоромантичного шаблону: звичайна людина потрапляє в нестандартну ситуацію, яка вимагає від героя реалізувати весь його потенціал. Загальний тон стає навіть похмурішим, ніж у ХІХ ст., а герой усе частіше замінюється антигероєм. Однак, ці тенденції не можна вважати суто негативними, оскільки нерідко йдеться саме про складний процес знаходження справжніх цінностей.

Якщо Неоромантизм створював жанрові канони, то його сучасна версія, навпаки, тяжіє до міжжанрового синтезу в сполученні з експериментами зі змістом і формою творів. Дуже часто сучасні автори безпосередньо звертаються до знакових творів британського Неоромантизму, використовуючи постмодерністські настанови та прийоми.

Вікторіанська епоха (та її аналоги в інших країнах) викликають вельми двоїсте ставлення з боку сучасних авторів. Критика безправ'я мас, гендерної нерівності, колоніалізму, екологічних проблем і вже помітної дегуманізації, поєднуються з відчутною ностальгією.

Із точки зору культурологічної герменевтики, сучасна художня пере-інтерпретація Неоромантизму може мати метою:

- адекватне відтворення (екранізація, ілюстрація, створення коміксів за мотивами книг тощо);
- осучаснення (серіал «Шерлок», де дія відбувається в ХХІ ст.);
- концентрацію персонажів кількох творів в одному кросвері («Ліга видатних джентльменів» – комікс та фільм);
- створення за їхніми мотивами історичного («вікторіанського») фентезі, стімпанкових, крипто-, альтернативно- і псевдоісторичних творів;
- використання характерних для неоромантиків сюжетних ходів, інколи навіть цілого типового сюжету, при перенесенні дії в наш час.

У кращих взірцях напряду при цьому відбувається ієрофанія таємного сенсу повсякденності, про яку свого часу писав Г. К. Честертон

[418]: завдяки очудненню, речі набувають символічне значення, світ наповнюється багаторівневими значеннями.

Для Постнеоромантизму характерна своєрідна анти-гламурність. Поезію жебрацьких окраїн, звалищ і каналізації не можна назвати новим явищем, але в сучасному мистецтві воно досягає межі. Якоюсь мірою це можна пояснити різними формами компенсації, однак, можливий і інший смисловий рівень, пов'язаний з реактуалізованою в ХХ ст. міфологізацією відкинутого. Ідея таємничого самотійного життя не-живих об'єктів призводить до можливості сприйняття звалища як «концентрату духу» – саме в такому контексті можна розглядати декорації славного мюзиклу «Кішки». *Звалище і музей* стають взаємозамінними: музей може розглядатися як зібрання дуже дорогого мотлоху, смітник – як джерело ідей і матеріалів для музейних інсталяцій. Життя декласованих елементів, не-життя мертвих тіл та існування не одушевлених предметів можуть виявитися порівняними самою своєю маргінальністю. Гетто, божевільня, притулок, кладовище, звалище опиняються в одному смисловому ряду. Суцільний міф цього світу Тіні цивілізації створив Н. Геймен у «Ніде і ніколи» (*Neverwhere*). Сюжетна основа роману «вивертає навиворіт» стереотипний голлівудський сюжет. Замість невдахи, який пройшов ініціацію та повернувся додому з новими силами і перспективами, нам показують людину, яка тікає від власної успішності в «гіпертрусоби», де тільки й можливо знайти справжнє життя та справжні почуття.

Нова течія активно виходить за межі мистецтва, нерідко визначаючи самоідентифікацію свого прибічника, яка проявляється в іміджі та поведінці. Це помітно на прикладі таких феноменів, як: різновиди «готичної» субкультури, толкінізм, рольові ігри, історичні реконструкції та ін. Причому ці напрямки, незважаючи на серйозні теоретичні відмінності, на практиці можуть достатньо легко поєднуватися, створюючи альтернативну життєву реальність.

На прикладі Постнеоромантизму можна помітити типове для кінця ХХ – початку ХХІ ст. зникнення кордонів елітарного та масового мистецтва. Це явище є вже поміченим, але все ще не повністю осмисленим. Результатом «подвійного кодування» (Ч. Дженкс) як апеляції автора і до масового реципієнта, і до критики, стають твори, які не можуть бути чітко класифіковані за традиційним бінарним принципом. «Людина створює концептуальні структури, на основі яких народжуються як висока концептуальна творчість, так і «попсова», псевдоінтелектуальна гра. Більш того, інтерпретація зближує ці дві крайнощі і навіть гармонійно їх об'єднує» [351, 208].

Можна погодитися з висновком А. Данилюка, що через тиражування й інтерпретацію високого мистецтва відбувається «створення повсякденної культури та буденної свідомості якісно нового типу» [134, 5]. При цьому вже наявний термін *міжкульт* здається занадто спрощеним для характеристики такого складного явища з усіма його потенційними культурними імплікаціями.

Підбиваючи висновки щодо теорії та практики художньої інтерпретації надбань попередників, не можна не згадати про питання *плагіату*. Принцип інтертекстуальності значно звужує сферу застосування цього поняття, оскільки автор перестає розумітися як власник свого художнього світу [56].

Однак, з точки зору реального культурного процесу, твердження про «смерть автора» є абсурдом: реципієнту не байдуже, хто написав певний твір – відомий автор чи його імітатор. Ніхто не скасовував людський фактор, у т. ч. як діалог реципієнта не тільки з текстом, але й з тією особистістю, яка його створила, і чия присутність у ньому відчувається. Митці, які створюють дещо *психологічно* принципово нове – хоча б ця новизна складалася з новаторської комбінації вже відомих елементів – і тим самим розширюють горизонти всього людства, заслуговують на визнання своїх прав, які, за необхідності, мають захищатися законодавчо. Інша справа, що вони самі можуть ці права не обстоювати – як, наприклад, Дж. Ролінг, яка вважає, що численні пародії, імітації, фенфік на тему її художнього світу – це комплімент, який підтверджує популярність витвору її фантазії.

У цілому ж, культуру ХХ та ХХІ ст. не можна визначити як абсолютно нетрадиційну, оскільки, при близькому розгляді, майже всі її елементи мають достатньо давнє походження. Відмінність полягає передусім у загальній настанові, в психологічному відчутті розриву з минулим, який то намагаються подолати, то, навпаки, підкреслюють. Жива традиція не боїться новаторства, оскільки всі нові форми створюються в межах того самого світовідношення. Сучасна *неотрадиційність* виглядає скоріше як ностальгічна гра з музейними експонатами, перемішаними з випадковим сміттям зі звалища. В цьому плані більш традиційними по суті можуть бути ті твори популярного мистецтва, які не претендують на інтелектуально-іронічну рефлексію з приводу «занепаду цивілізації», а є засобом трансляції архетипів, які отримують нову оболонку та викликають у реципієнта таку само безпосередню емоційну реакцію, як фольклорні твори.

Висновки до розділу 4

У розділі здійснено аналіз окремих специфікацій художньої інтерпретації як феномена культури. Показано, що при виконавській інтерпретації, перекладі та міжвидовому перекладі твору відбувається «донесення» оригіналу до реципієнта, де інтерпретатор є посередником між наявним твором мистецтва та публікою. При цьому маємо справу з інтерпретацією, щонайменше, другого ступеня.

Специфіка *виконавського мистецтва* передбачає варіабельність у межах інваріантної основи. Найбільше це помітно в таких видах мистецтва як театр, де вербальна канва доповнюється значною кількістю невербальної інформації. Однак при цьому повинно залишатися ідейно-сміслові ядро твору, яке й забезпечує його ідентичність при всьому розмаїтті конкретних прочитань. При його зміні, – як через непорозуміння, так і через свідоме рішення, – ми по суті маємо справу з новим твором, який приховується за відомою назвою.

Так само, відносно невеликий ступінь свободи має *переклад*, якщо йдеться саме про адекватну передачу оригіналу, а не переказ. Останній може бути талановитим оригінальним твором, однак, не повинен видаватися за еквівалент оригіналу. Теорія скопос, яка передбачає створення функціонального замітника оригіналу, є припустимою тільки за необхідності створення контакту між дуже далекими культурами, або ж у випадках перекладу текстів у розрахунок на цільову аудиторію, яка не має достатніх фонових знань (в т. ч. – при перекладі дитячої літератури). В інших випадках перекладач має прагнути відтворити особливості оригіналу засобами іншої мови.

При цьому використання підходів культурологічної герменевтики, зокрема, її спрямованість на осягнення контексту твору, може допомогти уточнити роль свідомості та колективного позасвідомого в оригінальних творах і перекладі, а через це – можливість проникнення в особливості менталітету іншого етносу та адекватної передачі його специфіки, вплив індивідуальних і соціальних настанов на перекладача тощо. Виділення астратемного смислового центру твору дозволить отримати чіткіший критерій рівня конгруентності перекладу й оригіналу.

Підвищення якості перекладів сприятиме розвитку національної культури, формуванню адекватних образів інших етносів. У наш час, коли людство все більше осмислює себе як соціокультурна цілісність, неможливо переоцінити важливість комунікативних та інтерпретаційних форм побудови адекватного міжцивілізаційного спілкування.

Відносно більший ступінь свободи має *міжвидовий переклад* (за винятком ілюстрації, яка «акомпанує» тексту). При транспозиціях

адекватність прочитання та художня якість не знижуються автоматично, а залежать від таланту інтерпретаторів і ступеня їхнього розуміння специфіки першотвору.

Однією з помітних тенденцій міжвидових транспозицій, яка (в сучасному варіанті) виникла наприкінці ХІХ ст. та продовжується до нашого часу, є тяжіння до візуалізації художньої культури. Одним із результатів є переважання серед форм міжвидового перекладу ілюстрації й екранізації. Другим – виникнення нових форм візуальних мистецтв, таких як комікс (синтетичний вид мистецтва, а не форма літератури) та медіа-арт.

Можна відмітити все активнішу взаємодію між видами мистецтва, як у формі міжвидового перекладу, так і синтезу мистецтв. Усе це дозволяє говорити про створення *поліхудожньої естетосфери* як «цілісної сукупності духовно-чуттєвих (емотивних) і образних (візуальних) вимірів усіх емоційно-виразних феноменів життя, культури і мистецтва...» [265, 81]. На прикладі цього феномена помітно, що однією з основних тенденцій міжвидових транспозицій є не заміна, а доповнення першоджерела його інтерпретацією.

При використанні митцями «авторських» мотивів, запозичених не з загальнокультурної традиції, а у своїх безпосередніх попередників, має місце переробка успадкованого матеріалу, яка може бути більш чи менш творчою.

Сама настанова щодо першоджерела сильно варіює – від бажання «примножити» його, до різкого заперечення його ж ідейних та естетичних положень. Зокрема, тенденція до ресентименту добре помітна при переписуванні чи дописуванні чужого твору зі зміною авторських оцінок.

На бажанні реципієнтів отримати від улюбленого твору якомога більше соціокультурного ефекту основані комерційні проекти, які оточують успішну книгу/фільм трансмедійною оболонкою супутніх продуктів різного естетичного рівня. При цьому вони настільки сильно інтегруються у «реальне життя», що починають змінювати його за своєю подобою, що видно на прикладі багатьох молодіжних субкультур, які передбачають моделювання зовнішності та поведінки за літературними зразками (іміджами). Це добре помітно на прикладі новітньої інкарнації романтизму як транскультурного феномена. «Постнеоромантизм» пронизує всю сучасну культуру, все активніше виходячи за межі мистецтва та перетворюючись на стиль життя.

У цілому ж, на нашу думку, «Постнеоромантизм» є одним із провідних феноменів сучасної художньої культури, який заслуговує на

екстенсивний аналіз конкретних проявів і ґрунтовне осмислення загальних тенденцій.

У багатьох випадках основним задекларованим завданням інтерпретатора є ретрансляція, популяризація, пояснення та доповнення першоджерела, що є самостійною цінністю, з якою слід ознайомити широкий загал. Однак, навіть при найбільш акуратному підході до джерела можливі комунікативні збої, в основному у вигляді недостатнього розуміння тексту інтерпретатором, або у вигляді свідомого спрощення та не завжди виправданої модернізації першоджерела для потреб непідготовленої публіки. В деяких випадках подібні свідомі та несвідомі зміни приводять до виникнення нового цікавого твору. Але, на жаль, останнім часом ми нерідко бачимо видатні твори мистецтва, викривлені та примітивовані через неякісну адаптацію. При цьому широкий загал сприймає не оригінали, а саме вторинні та третинні версії, що приводить до феномена начебто-знання: впізнавання назви/імені та деяких прикмет, без розуміння справжньої сутності та проблематики твору або образу.

Відтак, наше розуміння художнього твору «другого порядку» (зокрема ілюстрацій та екранізацій) буде повнішим і коректнішим при врахуванні не лише типу семіотичних трансформацій, але й комунікативної стратегії, свідомо чи несвідомо обраної автором при інтерпретації першоджерела та ступеня відповідності їй кінцевих результатів. Використання запропонованої методології культурологічної герменевтики здається перспективним при подальшому вивченні конкретних художніх творів та загальних закономірностей буття художньої культури в міжвидових перекладах.

ПІСЛЯМОВА

Проведене дослідження показало, що художня інтерпретація, яка є нерозривно пов'язаною з побутовою та теоретичною, але жодним чином не зводиться до них, – є одним із провідних, навіть сутнісних феноменів сучасної культури. Процедури інтерпретації охоплюють усі системні соціокультурні та мистецькі зв'язки – міжтекстові, міжособистісні, міжкультурні, міжвидові, культурно-історичні тощо. Вихідним пунктом *культур-герменевтики* є або явища позахудожньої дійсності, або першотекст, який інколи може тлумачитися не як замкнений художній світ зі своїми законами, а як явище, належне до позахудожнього мікрокосму, яке може підлягати інтерпретації суто історичними методами (критика джерел тощо).

Задля знайдення несуперечливого визначення інтерпретації, в монографії зроблено огляд її основних концептуальних парадигм в історії культури та культурології. З'ясувалося, що її теоретичним вивченням займається низка гуманітарних наук, однак остаточної єдності щодо розуміння сутності цього феномена так і не було досягнуто. На нашу думку, цілісне розуміння інтерпретації як культурного та культуротворчого явища може бути вироблене саме культурологією, зокрема – *культурологічною герменевтикою*.

Культурологічна герменевтика, як новий напрям, що має забезпечити «розуміючий» підхід до різних форм та рівнів художньої інтерпретації, сполучає базис онтологічної герменевтики з досягненнями конкретних напрямів, адекватно зорієнтованих на аналіз твору та його позатекстового контексту. При цьому основними принципами є: 1) визнання багат шаровості твору, як і художньої культури в цілому, де «астратемний» підхід сполучає гнучкість постмодерністської ризоми з ціннісними орієнтирами класичної парадигми; 2) дослідження універсальності культури та їхніх конкретних виявів у текстах; у т. ч. компаративний архетиповий аналіз першоджерела та його художньої інтерпретації як один із показників адекватності переосмислення історико-культурного першотексту.

Культурологічна герменевтика може набувати як теоретичної, так і художньої форми. Такою «мистецькою герменевтикою» є художня інтерпретація, сутність якої полягає в тлумаченні як окремого тексту з усіма його конкретними особливостями, так і загальнокультурних інваріантів.

Художня інтерпретація постає складним процесом, для аналізу якого слід враховувати такі показники, як: об'єкт інтерпретації, ступінь віддаленості від першоджерела, характер трансформацій і комунікативна

мета. Лише врахування їх усіх дозволяє вирішувати питання про адекватність чи неадекватність прочитання культурного тексту.

Застосування такої методології дозволило виділити низку культурних феноменів, які досі не були визначені як окремі явища («міфос», цивілізаційний, трансцивілізаційний і трансісторичний романи, постнеоромантизм), які залишалися маргіналізованими у вітчизняній гуманітаристиці (комікс як вид мистецтва), або ж досліджувалися у «дифузній» формі (парадигмальний твір, магістральний сюжет).

З'явилася можливість «відфільтрувати» занадто розширене тлумачення деяких термінів. Наприклад, невиправданим здається використання понять *міф* і *неоміф* для характеристики різнорідних явищ сучасної культури, або ж використання як синонімів понять *архетип* та *архетиповий образ* тощо. Більш ранжованим має бути підхід до популярної культури, яка, великою мірою, все ще продовжує розглядатися як низькосортна опозиція елітарної культури, – чим вона вже давно не є.

Проведений аналіз показав, що *художня інтерпретація* є комплексним феноменом, який охоплює всі сфери людської культури. Її сутність полягає в єдності авторського розуміння та вираження, причому об'єктом тлумачення потенційно може бути все розмаїття культурних явищ, тоді як кінцевим результатом є художній твір різного ступеня оригінальності.

При цьому інтерпретація становить саму сутність культурного процесу, оскільки:

- є засобом інтеграції різних сфер культури (мистецтво, наука, філософія, релігія, міфологія тощо) та стає запорукою створення *цілісного раціонально-емоційного образу світу*, при цьому «художнє дослідження», проведене митцями, може випереджувати науково-теоретичні відкриття;

- забезпечує постійну інноваційну *трансляцію традиції* через звернення митців до етнонаціональних культурних інваріантів, а також до найзначніших мотивів у творчості попередників;

- є одним із найголовніших засобів міжкультурного спілкування як онтологічного чинника наявності складно структурованої, але *єдиної культури людства*, що включає досвід сучасних національних традицій і спадщину попередніх цивілізацій.

Художня інтерпретація займає виняткове місце в мистецтві ХХ – поч. ХХІ ст., яке великою мірою є пере-тлумаченням ключових тем, сюжетів та образів попередніх епох.

Як впливає з нашого дослідження, найбільш характерними рисами сучасної художньої інтерпретації є:

– тотальна інтертекстуальність культурного середовища, однак без «смерті автора» та розчинення твору, які є «центром» потенційно безкінечної астратеми;

– загальна «цитатність» і полістилістика сучасного мистецтва; застосування деяких постмодерністських «технологій» (зокрема, деконструкції) за межами власне постмодернізму;

– «нео-традиційність» як постмодерний підхід до давніх, інколи – архаїчних культурних шарів; тяжіння до інставрації як відновлення «загублених» сенсів;

– тенденція до ревізіонізму, який може набувати форму реконструкції первісних значень культурного феномена, а в крайніх випадках – набувати форму ресентименту як відторгнення ключових рис попередньої культурної парадигми;

– звернення до міфу в пошуках метаісторичних культурних інваріантів;

– помітне в різних видах і жанрах мистецтва тяжіння до «ейдетичного мімезису» як відображення архетипу, що може розглядатися як пошуки ресакралізації культури;

– активний розвиток культурних форм, «проміжних» між мистецтвом, наукою та філософією (сайєнс арт, філософський роман тощо);

– зростання значення імпліцитної філософської основи твору, наявність якої стає практично обов'язковою для сучасного мистецтва; залежність інтерпретації тієї само теми від такої світоглядної основи, відмінної у різних авторів;

– вибухоподібне зростання значення міжвидових транспозицій і синтетичних мистецтв, які разом створюють трансмедійну естетосферу;

– все більш активне звернення інтерпретаторів до парадигмальних творів художньої культури, які започатковують «віяло» нових форм;

– активізація транскультурних інтерпретацій, яка є одночасно результатом і чинником фізичної й інтелектуальної мобільності сучасних митців і реципієнтів та їхні настанови на герменевтичне (в т. ч. – культур-герменевтичне) розуміння Іншого.

Таким чином, художня інтерпретація як культурний феномен є однією з двох базових форм (художня та теоретична) культурологічної герменевтики. Тому, на нашу думку, запропонований підхід, який тяжіє до взаємопрояснення цих двох форм, має науково-евристичний потенціал як для оцінки конкретних творів в історії та сьогоденні культури, так і для з'ясування принципів міжкультурного діалогу в постсучасному поліцентричному світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Заметки к будущей классификации типов символа / С. С. Аверинцев ; ред. ред. Г. В. Степанов // Проблемы изучения культурного наследия. – М. : Наука, 1985. – 400 с.
2. Аверинцев С. С. София-Логос : словарь / С. С. Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 2001. – 460 с.
3. Автономова Н. Сонеты Шекспира / Н. Автономова, М. Гаспаров ; пер. С. Маршака // Вопросы литературы. – 1969. – № 2. – С. 100 – 119.
4. Адлер М. Как читать книги : руководство по чтению великих произведений / М. Адлер ; пер. с англ. Л. Плостак. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2011. – 340 с.
5. Адмони В. Стихия философской мысли в драматургии Шекспира / В. Адмони ; ред. А. А. Аникст // Шекспировские чтения 1976. – М. : Наука, 1977. – С. 7 – 12.
6. Адорно Т. Теория эстетики / Т. Адорно ; пер. з нім. П. Тарашук. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 518 с.
7. Акройд П. Шекспир. Биография / П. Акройд. – М. : Колибри, 2010. – 736 с.
8. Алексієнко О. О. Інтерсуб'єктивність: естетико-психологічний аналіз : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / О. О. Алексієнко. – К., 2000. – 166 с.
9. Алленов М. М. Образы античности в русской живописи / М. М. Алленов // Античность в европейской живописи XV – начала XX веков. – М. : Советский художник, 1985. – С. 24 – 32.
10. Алпатов М. В. Искусство и его среда / М. В. Алпатов // Художественные проблемы искусства Древней Греции. – М. : Искусство, 1987. – 448 с.
11. Андреев Ю. А. Актуальность и художественность (О судьбе двух книг) / Ю. А. Андреев ; ред. Д. С. Лихачев // Классическое наследие и современность. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1981. – С. 294 – 305.
12. Андрійчук Т. В. Література як спосіб філософування в контексті традицій української духовності / Т. В. Андрійчук // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Випуск 26. – Чернігів : ЧДПУ, 2004. – С. 102 – 108.
13. Андрос Є. І. Всезагальне та індивідуальне в культурі за умов глобалізації / Є. І. Андрос // Людина і культура в умовах глобалізації : збірник наукових статей. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 85 – 92.
14. Анненский И. Проблема Гамлета / И. Анненский // Избранные произведения. – Л. : Художественная литература, 1988. – С. 570 – 573.

15. Апресян Г. З. Эстетическое отношение к природе в социалистическом обществе / Г. З. Апресян. – М. : Знание, 1981. – 96 с.
16. Арапов А. В. Герменевтика сакрального текста : автореф. дис. ... докт. филос. наук : 09.00.13 / А. В. Арапов ; Тул. гос. пед. ун-т им. Л. Н. Толстого. – Тула, 2007. – 48 с.
17. Афанасьев А. Гоголевский «Нос» и гоголевская парадигма / А. Афанасьев // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса : ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2006. – С. 120 – 127.
18. Баканурский А. Г. Герой и трикстер: комическая инверсия / А. Г. Баканурский // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. О природе смеха. – Одесса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2002. – С. 154 – 160.
19. Баканурский А. Универсальный характер театральных коммуникаций / А. Баканурский, Б. Шевченко // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 15. Універсальні виміри культури. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 400 – 406.
20. Балакірова С. Эстетика музыкального постмодернизму (на матеріалі творчості К.Штокгаузена та М.Кагеля) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / С. Ю. Балакірова ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2002. – 19 с.
21. Барабаш Ю. Я. Комплексное изучение искусства / Ю. Я. Барабаш ; ред. А. Я. Зись // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. – М. : Наука, 1983. – С. 126 – 158.
22. Баранова Л. А. Про деякі особливості перекладу російських пісень на китайську мову / Л. А. Баранова, Чжан Хой Цинь // Україна – Країни сходу: від діалогу педагогічних систем до діалогу культур та цивілізацій : матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції. Вип. 3. – К. : Фенікс, 2002. – С. 175 – 179.
23. Барановская О. Методология интерпретации в пределах и за пределами структуры текста / О. Барановская // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – С. 46 – 59.
24. Бардина Н. В. Античный Логос глазами современного лингвиста / Н. В. Бардина // Труды семинара по герменевтике (Герменеус). Вып. 1 : сб. науч. тр. – Одеса : Принт Мастер, 1999. – С. 115 – 137.
25. Баричко Я. Б. «Тело-CORPUS» и «тело-SOMA» в массмедиа образах / Я. Б. Баричко // Исторические, философские, политические и

юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 10. – С. 218 – 220.

26. Барковский П. Герменевтическая интерпретация смеха как миметического поведения / П. Барковский // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – Одеса, 2006. – С. 119 – 126.

27. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт ; состав., ред. и пер. с франц. Г. К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 387 – 422.

28. Барт Р. Від твору до тексту / Р. Барт ; ред. М. Зубрицька // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів : Літопис, 2001. – С. 491 – 497.

29. Барт Р. Критика и истина. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт ; состав., ред. и пер. с франц. Г. К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 349 – 422.

30. Барт Р. Мифологии / Р. Барт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.

31. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – 391 с.

32. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По / Р. Барт ; ред. М. Зубрицька // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. – Львів : Літопис, 2001. – С. 497 – 525.

33. Батай Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай ; пер. с фр. С. Л. Фокина. – СПб : Аксиома, Мифрил, 1997. – 336 с.

34. Батай Ж. Литература и зло / Ж. Батай ; пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.

35. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л. М. Баткин. – М. : Наука, 1989. – 272 с.

36. Баткин Л. М. О некоторых условиях культурологического похода / Л. М. Баткин ; ред. Б. Б. Пиотровский // Античная культура и современная наука. – М. : Наука, 1985. – С. 303 – 312.

37. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 361 – 374.

38. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.

39. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.

40. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
41. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина / В. Г. Белинский // Собр. соч. : В 3-х т. – Т. III : Статьи и рецензии. – М. : ОГИЗ, 1948. – С. 172-596.
42. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг ; пер. с нем. К. Пиганович. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 752 с.
43. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / Э. Бенвенист ; пер. с фр. Н. Д. Андреева. – М. : Прогресс-Универс, 1995. – 456 с.
44. Беньямін В. Завдання перекладача / В. Беньямін // Вибране. – Львів : Літопис, 2002. – С. 23 – 36.
45. Бердяев Н. А. Азиатская и европейская душа / Н. А. Бердяев // Судьба России. – М. : Мысль, 1990. – С. 54 – 58.
46. Бердяев Н. А. Кризис искусства / Н. А. Бердяев. – М. : СП Унтерпринт, 1990. – 48 с.
47. Берестнев Г. И. Время в древнерусской картине мира / Г. И. Берестнев // Язык и дискурс в статике и динамике : тезисы докладов Международной научной конференции. – Минск, 2008. – С. 17 – 18.
48. Берестовская Д. С. Синтез искусств в художественной культуре : монография / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2011. – 230 с.
49. Берлін І. Чотири есе про свободу / І. Берлін ; пер. з англ. О. Коваленко. – К. : Основи, 1994. – 272 с.
50. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе (фрагмент) / Э. Бетти ; пер. з нім. Є. Борисов // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – С. 367 – 390.
51. Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения) / В. С. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31 – 42.
52. Білокобильський О. В. Міф як онтологічна упорядковуюча система / О. В. Білокобильський // Мультиверсум. – К. : Стилос, 1998. – Вип. 2. – С. 24 – 37.
53. Більченко Є. В. Діалог як логос феномена «Між» : по той бік принципу розмови / Є. В. Більченко // Поліфонія діалогу в постсучасній культурі : збірник наукових праць. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 21 – 35.
54. Більченко Є. В. Культурологічний аналіз моделі космосу у поетичній творчості (на прикладі лірики І. Павлюка) / Є. В. Більченко // Культура і сучасність. – 2007. – № 1. – С. 85 – 93.

55. Більченко Є. В. Культурологічний дискурс філософії діалогу: Чужий. Інший. Близній. Третій : дис. ... доктора культурології : 26.00.01 / Є. В. Більченко ; Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. – К. 2011. – 442 с.

56. Більченко Є. Плагіат в контексті міждисциплінарного підходу: діалог юридичної та культурологічної парадигм / Є. В. Більченко, Г. Чурпіта // Інтелектуальна власність. – 2005. – № 4. – С. 28 – 31.

57. Блок М. Феодалное общество / М. Блок ; пер. с фр. Е. М. Лысенко // Апология истории, или Ремесло историка. – М. : Наука, 1986. – С. 122 – 181.

58. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Г. Блум ; пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. – К. : Факт, 2007. – 720 с.

59. Богачев А. «Нос» и язык (если бы Гоголь не отрекся от «Носа»?) / А. Богачев // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса : ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2006. – С. 98 – 113.

60. Богун Н. А. Основные парадигмы отношения «Человек – природа» в истории культуры / Н. А. Богун, М. Б. Столяр // Парадигмы знания в новую эпоху: навстречу глобальным изменениям : материалы I Международной конференции. – Чернігів : Чернігівський національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка, 2012. – С. 21 – 23.

61. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Ж. Бодріяр ; пер. з фр. В. Ховхун. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.

62. Божко Т. О. Етнічна символіка у масовій культурі: проблеми та наслідки застосування / Т. О. Божко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць. Вип. XXXI. – К. : Міленіум, – 2013. – С. 104 – 111.

63. Бондар С. В. Розуміння як процес вияву «внутрішньої форми» твору мистецтва / С. В. Бондар ; відп. ред. : М. М. Бровко, О. Г. Шутов // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 64 – 68.

64. Борев Ю. Б. Комическое / Ю. Б. Борев. – М. : Искусство, 1970. – 270 с.

65. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.

66. Борисов Е. Предисловие к публикации «Герменевтики как общей методологии наук о духе» Э. Бетти / Е. Борисов // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса : ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2006. – С. 361– 366.

67. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 2000. – 704 с.
68. Брудный А. А. Психологическая герменевтика / А. А. Брудный. – М. : Лабиринт. – 1998. – 335 с.
69. Булгаков С. Икона и иконопочитание в православии / С. Булгаков // Православие и культура. – 1993. – № 2. – С. 73 – 79.
70. Бунина Н. Е. Методологическое значение эстетической теории М. М. Бахтина для анализа модернистского искусства / Н. Е. Бунина // М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания : тезисы докладов участников вторых саранских бахтинских чтений, 28-30 января 1991 г. – Саранск, 1991. – С. 88 – 89.
71. Бураго С. Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия) : монография / С. Б. Бураго. – К. : Collegium, 1999. – 350 с.
72. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К. : Путь к истине, 1991. – 407 с.
73. Ванечкина И. Л. От аналогии синестезии к синтезу: эволюция идей «видения музыки» / И. Л. Ванечкина, Б. М. Галеев // Музыка и время. – М. : Научтехлитиздат, 2005. – № 4. – С. 62 – 66.
74. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка : очерки / В. В. Ванслов. – Л. : Художник РСФСР, 1983. – 400 с.
75. Ванслов В. В. Отражение действительности в музыке : очерки / В. В. Ванслов. – М. : Музгиз, 1953. – 234 с.
76. Васильев С. А. Синтез смысла при создании и понимании текста / С. А. Васильев. – К. : Наук. думка, 1982. – 239 с.
77. Вершина В. А. Патетика и ирония / В. А. Вершина, А. В. Михайлюк // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – Одеса : ООО Студія «Негоціант», 2003. – С. 61 – 67.
78. Виппер Ю. Б. «Типологические схождения» в изучении мирового литературного процесса / Ю. Б. Виппер ; отв. ред. Д. С. Лихачев // Классическое наследие и современность. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1981. – С. 45 – 50.
79. Волков А. Аллюзия / А. Волков // Лексикон загального і порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
80. Волькенштейн М. Стихи как сложная информационная система / М. Волькенштейн // Наука и жизнь. – 1970. – № 1. – С. 72 – 75.

81. Воробьева А. В. Текст или реальность: постструктурализм в социологии знания / А. В. Воробьева // Социологический журнал. – 1999. – № 3/4. – С. 90 – 99.
82. Воронов А. М. Сценические интерпретации трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» на сцене Александрийского театра (1870-1999 гг.) / А. Н. Воронов // Мова та культура : матеріали 6-ої міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 70 – 78.
83. Вячеславова О. А. Эстетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / О. А. Вячеславова; Східноукраїнський національний ун-т ім. Володимира Даля. – Луганськ, 2007. – 16 с.
84. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / Ю. Габермас ; пер. з нім. В. М. Купліна. – К. : Четверта хвиля, 2001. – 424 с.
85. Гаврилів Т. Текст між культурами : перекладознавчі студії / Т. Гаврилів. – К. : Критика, 2005. – 200 с.
86. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер ; пер. с нем. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
87. Гадамер Г.-Г. До проблематики саморозуміння. Герменевтичний внесок у питання деміфологізації / Г.-Г. Гадамер ; пер. з нім. М. Кушніра // Істина і метод: у 2-х т. – Т. 2. – К. : Юніверс, 2000. – С. 111 – 121.
88. Гадамер Г.-Г. Істина і метод : у 2-х т. / Г.-Г. Гадамер ; пер. з нім. О. Мокровольського. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1: Основи філософської герменевтики. – 2000. – 464 с.
89. Гадамер Г.-Г. Про круговий цикл розуміння / Г.-Г. Гадамер ; пер. з нім. М. Кушніра // Гадамер Г.-Г. Істина і метод: у 2-х т. – Т. 2. – К. : Юніверс, 2000. – С. 55 – 62.
90. Гадамер Г.-Г. Читання і перекладання / Г.-Г. Гадамер ; пер. з нім. В. Бабича // Герменевтика і поетика : вибрані твори. – К. : Юніверс, 2001. – 145 – 152.
91. Гайденко П. П. Герменевтика / П. П. Гайденко ; ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев и др. // Философский энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1983. – 836 с.
92. Галинская И. Л. Загадки известных книг : монография / И. Л. Галинская. – М. : Наука, 1986. – 128 с.
93. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв ; ред. О. Галич. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.
94. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б. М. Гаспаров // Даугава. – 1988. – № 10. – С. 95 – 109.

95. Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм / М. Л. Гаспаров // Мастерство перевода : сборник восьмой. – М. : Советский писатель, 1971. – С. 88 – 113.
96. Гатальска С. М. Філософія культури : підручник / С. М. Гатальска. – К. : Либідь, 2005. – 328 с.
97. Гачев Г. Жизнь художественного создания / Г. Гачев. – М. : Искусство, 1972. – 220 с.
98. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 480 с.
99. Гачев Г. Образ в русской художественной культуре / Г. Гачев. – М. : Искусство, 1981. – 247 с. – С. 223 – 224.
100. Гвардини Р. Конец Нового времени / Р. Гвардини // Вопросы философии. – 1990. – № 4. – С. 127 – 164.
101. Гегель Г. В. Ф. Философия духа // Г. В. Ф. Гегель ; пер. з нем. Б. А. Фохта // Гегель Г. В. Ф. Сочинения : в 14 т. – Т. III. – М. : Изд-во социально-экономической литературы, 1956. – 372 с.
102. Гейзінга Й. Homo Ludens / Й. Гейзінга ; пер. з англ. О. Мокровольський. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
103. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. – К. : Наукова думка, 2008. – 544 с.
104. Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени / А. Генис. – М. : Независимая газета, 1997. – 256 с.
105. Герасимчук В. Л. Специфіка тексту філософського роману ХХ століття / В. Л. Герасимчук. – К. : ПАРАПАН, 2007. – 398 с.
106. Герчанівська П. Е. Криза ідентифікації в архітектоніці глобалізації: українські реалії / П. Е. Герчанівська // Культура і Сучасність : альманах. – 2013. – № 2. – К. : Міленіум, – С. 52 – 57.
107. Герчанівська П. Е. Хронотоп в українській православній культурі / П. Е. Герчанівська // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць. Вип. XXXI. – К. : Міленіум, – 2013. – С. 97 – 103.
108. Гёте И. В. // Избранные философские произведения / И. В. Гёте ; пер. с нем. И. А. Вереина, А. А. Попова. – М. : Наука, 1964. – 520 с.
109. Гинзбург К. Репрезентация: слово, идея, вещь / К. Гинзбург ; пер. с фр. Г. Галкина // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 33. – С. 5 – 21.
110. Гіоргадзе Г. В. Культурний релятивізм та його наслідки для національної самобутності народів / Г. В. Гіоргадзе // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – № 3. – 2013. – С. 7 – 11.

111. Гладильщиков Ю. Справочник грез : путеводитель по новому кино / Ю. Гладильщиков. – М. : КоЛибри, 2008. – 528 с.
112. Гливинский В. В. Музыкальный объективизм XX века / В. В. Гливинский // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 88 – 91.
113. Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації : монографія / В. Ю. Головей. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 420 с.
114. Головкач Н. М. Традиції і звичаї як фактор культурної соціалізації особистості / Н. М. Головкач // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць; вип. XXXI. – К. : Міленіум, – 2013. – С. 206 – 213.
115. Голосовкер Я. Э. Имагинативный абслюют / Я. Э. Голосовкер // Логика мифа. – М., 1987. – С. 114 – 165.
116. Голосовкер Я. Э. Сказания о титанах / Я. Э. Голосовкер. – М. : Детская література, 1994. – 334 с.
117. Голубович І. В. Біографія як соціокультурний феномен (філософсько-методологічний аналіз) : автореф. дис. ... докт. філос. наук : 09.00.03 / І. Голубович; Одеський національний ун-т. ім. І. І. Мечникова МОН України. – Одеса, 2009. – 28 с.
118. Гомілко О. Глобальні трансформації людської тілесності / О. Гомілко // Людина і культура в умовах глобалізації : збірник наукових статей. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 129 – 136.
119. Гомілко О. Музика: гармонія сфер чи інструмент культури? / О. Гомілко // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип 15. Універсальні виміри культури. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 277 – 285.
120. Гончаренко С.Ф. Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод / С. Ф. Гончаренко // Поэтика перевода. – М. : Радуга, 1988. – С. 100 – 111.
121. Горский В. С. Историко-философское толкование текста / В. С. Горский. – К. : Наук. думка, 1981. – 207 с.
122. Горский В. С. Философские идеи в культуре Киевской Руси XI – начала XII века / В. С. Горский. – К. : Наукова думка, 1988. – 216 с.
123. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Г. Грабович. – К. : Рад. письменник, 1991. – 212 с.
124. Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии / Р. Грейвс ; пер. с англ. Л. И. Володарской. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 656 с.

125. Грушевський М. С. Історія української літератури / М. С. Грушевський ; упоряд. В. В. Яременко // Історія української літератури: в 6-ти т. – Т. 1. – К. : Либідь, 1993. – 392 с.
126. Гуліа Г. От автора / Г. Гуліа // Фараон Эхнатон. Человек из Афин. Сулла. – М. : Сов. писатель, 1982. – С 6 – 8.
127. Гульга А. В. Искусство в век науки / А. В. Гульга. – М. : Наука, 1978. – 182 с.
128. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
129. Гуревич Г. И. Беседы о научной фантастике / Г. И. Гуревич. – М. : Просвещение, 1991. – 158 с.
130. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
131. Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософія / Е. Гуссерль // Філософська і соціологічна думка. – 1996. – № 7 – 8. – С. 35 – 68.
132. Гуссерль Э. Философия как строгая наука / Э. Гуссерль // Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. – Минск : Харвест; М. : АСТ, 2000. – 752 с. – С. 668 – 743.
133. Гюго В. Вильям Шекспир / В. Гюго ; ред. М. Ф. Овсянников // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – Т. III: Эстетические учения Западной Европы и США (1789-1871). – М. : Искусство, 1967. – С. 525 – 538.
134. Данилюк А. І. Масова культура в контексті демократичних перетворень ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 09.00.08 / А. І. Данилюк ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2000. – 17 с.
135. Даниэль С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. – Л. : Искусство, 1990. – 223 с.
136. Даренский В. Ю. Структура «глубинного общения» / В. Ю. Даренский // Практична філософія. – К., 2005. – № 1 (15). – С. 3 – 11.
137. Даренський В. Ю. Специфіка художнього освоєння історії : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / В. Ю. Даренський; Київський університет ім. Тараса Шевченка. – К., 2001. – 15 с.
138. Даренський В. Ю. Феномен діалогу як універсалія культури / В. Ю. Даренський // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип 15. Універсальні виміри культури. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 172 – 182.

139. Даренський В. Ю. Художнє освоєння історії як функція мистецтва / В. Ю. Даренський // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 174 – 181.
140. Делез Ж. Логика смисла / Ж. Делез ; пер. с фр. Я. Я. Свирский. – М., Екатеринбург : Раритет, Деловая книга, 1998. – 299 с.
141. Делёз Ж. Мишель Турнье и мир без Другого / Ж. Делёз // Турнье М. Пятница, или тихоокеанский лимб. – СПб., 1999. – С. 282 – 302.
142. Демуров И. Г. Ритм и смысл поэтического текста в оригинале и художественном переводе / И. Г. Демуров // Мова та культура : матеріали 6-ої міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 100 – 106.
143. Демурова Н. Эдвард Лир и английская поэзия нонсенса / Н. Демурова // Topsy-Turvy World. English Humor in Verse. – М. : Progress, 1978. – С. 5 – 22.
144. Денисенко Я. О. Традиція бароко в сучасному гобойному виконавстві / Я. О. Денисенко // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 93 – 95.
145. Денисюк Ж. І. Діалогічність культур як спосіб існування в глобалізованому світі / Ж. І. Денисюк // Поліфонія діалогу в постсучасній культурі : збірник наукових праць. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 49 – 55.
146. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида ; пер. с франц. Н. Автономовой. – М. : Издательская фирма «Ad Marginem», 2000. – 511 с.
147. Деррида Ж. Письмо и отличие / Ж. Деррида ; пер. с франц. В. Лапицкого. – СПб. : Академический проспект, 2000. – 428 с.
148. Диденко В. Д. Искусство и философия / В. Д. Диденко. – М. : Знание, 1986. – 64 с.
149. Дильтей В. Введение в науки о духе / В. Дильтей ; пер. с нем. Г. А. Котляр, С. И. Гессен // Собрание сочинений : в 6 т. – Т. 3. – М. : Три квадрата, 2004. – С. 11 – 406.
150. Дітькова С. Ю. Біблійні алюзії в трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет» / С. Ю. Дітькова // Всесвітня література та культура. – 2011. – № 5. – С. 29 – 35.
151. Дмитриева Л. М. Концептуализация понятия «стиль мышления» / Л. М. Дмитриева, О. Н. Ткаченко // Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, – 2013. – № 2. – С. 10 – 15.
152. Дмитриева Н. Жизни навстречу (Вчера, сегодня, завтра синтеза искусств) / Н. Дмитриева // Вопросы литературы. – 1964. – № 3. – С. 165 – 170.

153. Довжик О. К. Обрі Бердслей і «Смерть Артура» : підри́в вікторіанського природного ладу / О. К. Довжик // *Культура і Сучасність* : альманах. – К. : Міленіум, 2013. – № 1. – С. 177 – 183.
154. Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування / ред. Н. А. Іванова-Георгієвська, В. Л. Левченко. – Одеса : ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2006. – 404 с.
155. Доній Н. Є. Ціннісна динаміка масової культури : дис. ... канд. філос. наук / Н. Є. Доній. – К., 2006. – 195 с.
156. Дэвис Н. История Европы / Н. Дэвис. – М. : АСТ: Транзит-книга, 2005. – 943 с.
157. Дюбі Ж. Доба соборів : Мистецтво та суспільство 980-1420 років / Ж. Дюбі ; пер. з фр. Г. Філіпчук та З. Борисюк. – К : Юніверс, 2003. – 320 с.
158. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії / Е. Дюркгайм ; пер. з фр. Г. Філіпчук та З. Борисюк. – К. : Юніверс, 2002. – 424 с.
159. Еко У. Надінтерпретація тексту / У. Еко // *Маятник Фуко*. – Львів : Літопис, 1996. – С. 650 – 664.
160. Елисеєв Г. Вода и масло: Христианство и научно-фантастический кинематограф [Електронний ресурс] / Г. Елисеєв // Причал: портал християнської культури. – Режим доступу до ресурсу: http://www.priestt.com/article/liter/liter_453.html. – Заголовок з екрана.
161. Ефремов И. От автора / И. Ефремов // *Собрание сочинений*. В 6-ти т. – Т. 1. – М. : Современный писатель, 1992. – С. 5 – 14.
162. Жукова Н. А. Виконавське мистецтво як самостійна художня діяльність / Н. А. Жукова // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* : збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 68 – 75.
163. Жуковська Т. І. Виконавська культура в добу інформаційного суспільства: трансформаційні процеси та особливості функціонування / Т. І. Жуковська // *Трансформаційні процеси в освіті і культурі* : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 201 – 203.
164. Жулинская А. С. Интертекстуальность как объект лингвистических исследований / А. С. Жулинская // *Ученые записки ТНУ им. В. И. Вернадского. Серия «Филология»*. – 2005. – Т. 18 (57). – № 1. – С. 71 – 75.
165. Жулинський М. Г. Як вгамувати духовну спрагу, або пошуки шляхів набуття втраченої батьківщини / М. Г. Жулинський // *Києво-*

Могилянська академія. Наукові записки. Том 18. – К. : Видавничий дім «KM Academia», 2000. – С. 5 – 14.

166. Жэнь Гуансюань. Китайская пушкиниана / Жэнь Гуансюань // Мова та культура : матеріали 6-ої міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 84 – 88.

167. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.

168. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Факт, 2009. – 148 с.

169. Зельдмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства / Х. Зельдмайр ; пер. с нем. О. Н. Чижов. – СПб. : Аxiома, 2000. – 272 с.

170. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Т. В. Зінська. – К., 2012. – 174 с.

171. Зосім О. Л. «Демофонт» П. Метастазіо : трансформація античного сюжету в європейській культурі нового часу / О. Л. Зосім // Поліфонія діалогу в постсучасній культурі : збірник наукових праць. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 72 – 76.

172. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Л., 2004. – 352 с.

173. Зыкова А. Б. Проблемы коммуникации в творчестве Педро Лаина Энтральго / А. Б. Зыкова ; ред. Н. В. Мотрошилова // Историко-философский ежегодник, 1989 г. – М. : Наука, 1989. – С. 111 – 124.

174. Иванов В. В. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Типологические исследования по фольклору : сборник статей памяти В. Я. Проппа. – М., 1975. – С. 44 – 76.

175. Иванов В. В. Споряды / В. В. Иванов // Родное и вселенское. – М. : Республика, 1994. – С. 73 – 95.

176. Иванов В. В. Хлебников и наука / В. В. Иванов // Пути в незнание: Писатели рассказывают о науке : сборник ХХ. – М. : Советский писатель, 1986. – С. 382 – 440.

177. Иванова-Георгиевская Н. А. Герменевтика Поля Рикера на пути к самопониманию: майор Ковалев в поисках идентичности / Н. А. Иванова-Георгиевская // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – С. 12 – 25.

178. Игнатовская Н. Б. Природа как ценность культуры / Н. Б. Игнатовская. – М. : Знание, 1987. – 64 с.

179. Иорданский В. Б. О едином ядре древних цивилизаций / В. Б. Иорданский // Вопросы философии. – 1998. – № 12. – С. 37 – 50.
180. История искусства зарубежных стран. Первобытное общество, Древний Восток, Античность / ред. М. В. Доброклонский и А. П. Чубова. – М. : Изобразительное искусство, 1981. – 360 с.
181. Итс Р. Ф. Золотые мечи и колодки невольников : Историко-этнографический роман / Р. Ф. Итс. – Хабаровск : Кн. изд., 1983. – 192 с.
182. Ингарден Р. Конфлікт інтерпретацій / Р. Ингарден // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / ред. М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2001. – 288 – 305.
183. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК Петрополис, 1996. – 416 с.
184. Кадцин Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя / Л. М. Кадцин. – М. : Высш. шк., 1990. – 303 с.
185. Казакевич О. С. Женская телесность в телевизионном дискурсе: опыт деконструкции / О. С. Казакевич // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 4. – С. 288 – 293.
186. Казанцева Л. П. Музыкальный автопортрет / Л. П. Казанцева // Мова та культура : матеріали 6-ої міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 142 – 154.
187. Калугин В. И. Мир былинного эпоса / В. И. Калугин ; сост., вступ. ст. и вводные тексты В.И. Калугина // Былины. – М. : Правда, 1987. – С. 5 – 16.
188. Капитон В. П. «Вий» Н. В. Гоголя (опыт герменевтического анализа) / В. П. Капитон // Філософія, культура, життя : міжвузівський збірник наукових праць. Випуск 9. – Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2000. – С. 147 – 171.
189. Капуш А. І. Мультикультуралізм у сучасному світі: культурологічна інтерпретація / А. І. Капуш // Культура і мистецтво в сучасному світі : Наукові записки КНУКіМ. – Вип. 14. – К. : Вид. центр КНУКіМ, 2013. – С. 63 – 68.
190. Каранда М. В. Естетичні аспекти візуалізації деяких християнських теологем у сучасному кінематографі / М. В. Каранда // Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія Філософія. Випуск 170. – Черкаси : Вид-во ЧНУ імені Б. Хмельницького, 2009. – №170. – С. 42 – 51.
191. Каранда М. В. Естетичні модифікації біблійної образності в модерній художній культурі / М. В. Каранда // Людинознавчі студії : збір-

ник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Дрогобич : Науково-видавничий центр ДДПУ імені Івана Франка, 2008. – Випуск 18. Філософія. – С. 135 – 149.

192. Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы / Э. Кассирер ; пер. с нем. и коммент. А. Н. Малинкин // Культурология. XX век : Антология. – М. : Юрист, 1995. – С. 163 – 212.

193. Кирилюк А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла / А. С. Кирилюк. – Одесса : Астропринт, 1998. – 144 с.

194. Кирилюк О. С. Мартін Гайдеггер та Максиміліан Волошин. Оргія та жертва (дві статті на задану тему) / О. С. Кирилюк. – Одеса : Автограф, 2005. – 72 с.

195. Кирилюк О. С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури : монографія / О. С. Кирилюк. – Одеса : Автограф, 2008. – 415 с.

196. Кирилюк О. С. Універсалиї культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд : монографія / О. С. Кирилюк. – Одеса : Автограф, 2003. – 370 с.

197. Кисельов М. М. Національне буття серед екологічних реалій / М. М. Кисельов, Ф. М. Канак. – К. : Тандем, 2000. – 320 с.

198. Кларк К. Нагота в искусстве : Исследование идеальной формы / К. Кларк ; пер. с англ. М. В. Куренной, И. В. Кытмановой, А. Т. Толстой. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.

199. Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк ; пер. с англ. Н. Н. Тихонова. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 304 с.

200. Клугер Д. Баскервильская мистерия: История классического детектива / Д. Клугер. – М. : Текст, 2005. – 189 с.

201. Клявза К. Богословська герменевтика ікони / К. Клявза ; пер. з пол. О. Мандрик. – Львів. : Свічадо, 2009. – 129 с.

202. Ковалів Ю. Гіпертекст / Ю. Ковалів // Літературознавча енциклопедія : у 2-х томах. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – С. 229.

203. Ковальчук О. В. Цивілізаційні моделі діалога світської і релігійної культури : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 24.00.01 / О. В. Ковальчук. – Белгород, 2004. – 21 с.

204. Коган Л. Н. Теория культуры : учеб. пособие / Л. Н. Коган. – Екатеринбург, 1993. – 326 с.

205. Козинцев Г. М. «Король Лир» / Г. М. Козинцев // Наш современник Шекспир. – Л. : Искусство, 1962. – С. 79 – 164.

206. Кокина Е. А. Повествовательность в кино (к вопросу о взаимодействии жанров смежных искусств) / Е. А. Кокина ; отв. ред.

М. Н. Афасижев // Вопросы истории и теории эстетики. Вып. 11. – М. : Изд-во Моск. Ун-та, 1978. – 117 с.

207. Колесник Е. С. «Конек-горбунок» Ершова как литературная интерпретация мифоса / Е. С. Колесник ; отв. ред. Л.В. Ведерникова // XXIII Ершовские чтения : межвузовский сб. научных ст. – Ишим : Изд-во ИГПИ имени П.П. Ершова, 2013. – Ч. 2. – С. 126 – 129.

208. Колесник Е. С. «Король Лир» У. Шекспира: стратегии художественной интерпретации / Е. С. Колесник // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – № 12 (38). – 2013. – Часть I. – Тамбов : Грамота, 2013. – С. 82 – 87.

209. Колесник Е. С. «Постнеоромантизм» как переинтерпретация неоромантизма / Е. С. Колесник // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – № 8 (34). – 2013. – Часть II. – Тамбов : Грамота, 2013. – С. 89 – 92.

210. Колесник О. С. Архетипи колективного позасвідомого як психологічний фактор процесів глобалізації / О. С. Колесник // Гуманітарний вісник Запорізької державної Академії. – Запоріжжя : ЗДІА. – Вип. 14, 2003. – С. 103 – 110.

211. Колесник О. С. Від сміхового героя до сміху над героєм: зміна парадигм диснейвської анімації / О. С. Колесник // Дока : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – Одеса : ООО Студія «Негоціант», 2003. – С. 208 – 215.

212. Колесник О. С. Гамартія і катарсис в класичній грецькій та шекспірівській трагедії / О. С. Колесник // Культура народів Причорномор'я. – № 254. – 2013. – С. 178 – 181.

213. Колесник О. С. Інтерпретації архетипного образу «Рогатого Пастуха» в грецькій, кельтській та індійській культурах / О. С. Колесник // Культура народів Причорномор'я. – № 254. – 2013. – С. 178 – 181.

214. Колесник О. С. Комічне в перекладі / О. С. Колесник // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – Одеса, 2006. – С. 103 – 110.

215. Колесник О. С. Пара-толкінізм і пародія: доведення до абсурду і «виведення з абсурду» / О. С. Колесник // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 7. Людина на межі смішного та серйозного. – Одеса : ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2005. – С. 170 – 181.

216. Колесник О. С. Поетика графічного роману: синтез мистецтв та транспозиції / О. С. Колесник // Актуальні проблеми історії, теорії та

практики художньої культури : збірник наукових праць. Вип. XXXI. – К. : Міленіум, – 2013. – С. 301 – 307.

217. Колесник О. С. Про міжкультурну сутність трансісторичного, цивілізаційного та трансцивілізаційного романів / О. С. Колесник // Трансформація освіти і культура : матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, Київ, 2-3 травня 2012. – К. : НАКККіМ, 2012. – С. 221 – 223.

218. Колесник О. С. Романтизм як трансісторичний феномен та його інтерпретації / О. С. Колесник // Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, – 2013. – № 2. – С. 63 – 68.

219. Колесник О. С. Символічне значення зброї в міфології / О. С. Колесник // Практична філософія. – К., 2005. – № 1 (15). – С. 139 – 146.

220. Колесник О. С. Українська міфопоетика та її художні втілення / О. С. Колесник // Вісник Черкаського університету. Серія філософія. Вип. № 11 (264). – Черкаси : Черкаський національний університет ім. Б.Хмельницького, 2013. – С. 80 – 86.

221. Колесник О. С. Феноменологічна редукція як принцип побудови тексту «Короля Ліра» В. Шекспіра / О. С. Колесник // Феноменологія і мистецтво. Щорічник Українського феноменологічного товариства, 2002-2003. – К. : Видавництво ППС-2002, 2005. – С. 93 – 102.

222. Колесник О. С. Художня інтерпретація інваріантних образів / О. С. Колесник // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. – К. : Міленіум, 2013. – № 1. – С. 41 – 46.

223. Колесник О. С. Художня інтерпретація міфологеми Спустошеної землі / О. С. Колесник // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – № 3. – 2013. – С. 24 – 27.

224. Колесник О. С. Художня інтерпретація міфологічних мотивів у «Королі Лірі» В. Шекспіра / О. С. Колесник // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2013. – № 1. – С. 10 – 15.

225. Колесник О. С. «Катерина» Тараса Шевченка як візуальний образ українського універсуму / О. С. Колесник // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Вип. 20. – Чернігів : ЧДПУ, 2003. – С. 83 – 86.

226. Коробецька С. Ю. Основи теорії інформації в аспекті дослідження еволюції оркестрового стилю / С. Ю. Коробецька // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. – К. : НАКККіМ, 2013. – 264 с. – С. 45 – 48.

227. Король Д. О. Формування язичницького світогляду давніх германців (спроба етно-хронологічної реконструкції) / Д. О. Король // Києво-

Могілянська академія : Наукові записки. Том 18. – К., Видавничий дім «КМ Academia», 2000. – С. 46 – 54.

228. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.

229. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала : лекція / Л. Костенко. – К. : КМ Academia, 1999. – 32 с.

230. Костина А. В. Традиционная культура: к проблеме определения понятия / А. В. Костина // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип 15. Універсальні виміри культури. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 303 – 312.

231. Кравченко О. М. Герменевтика космофізики: глобалізація та глокалізація / О. М. Кравченко // Людина і культура в умовах глобалізації : збірник наукових статей. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 255 – 269.

232. Крижановська Н. Є. Феномен диригента як культурологічна проблема / Н. Є. Крижановська // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 209 – 212.

233. Кримський С. Б. Архетипи української ментальності / С. Б. Кримський ; відпов. ред. М. В. Попович // Проблеми теорії ментальності. – К. : Наукова думка, 2006. – С. 273 – 301.

234. Кримський С. Б. Деякі універсалії української культури / С. Б. Кримський // Магістеріум. – Вип. 5. Культурологія. – К. : Стилос, 2000. – С. 12 – 16.

235. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К. : Вид. дім «Києво-Могілянська академія», 2008. – 718 с.

236. Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева ; пер. з фр. З. Борисюк. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 262 с.

237. Крымский С. Б. Контуры духовности: новые контексты идентификации / С. Б. Крымский // Вопросы философии. – 1992. – № 12. – С. 21 – 28.

238. Кузнецова Э. В. Исторический и батальный жанр : Беседы о рус. и сов. живописи. Кн. для учителя / Э. В. Кузнецова. – М. : Просвещение, 1982. – 192 с.

239. Кулик А. Пастиш как понятие спекулятивных теорий второй половины XX века / А. Кулик // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 5. Логос і Праксис сміху. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. – С. 190 – 195.

240. Куліш П. До Шекспіра / П. Куліш // Твори: В 2-х т. – К. : Наукова думка, 1994. – Т. 1. – С. 384 – 385.

241. Куріна Л. Я. Герменевтика, естетика, мова / Л. Я. Куріна // Філософська і соціологічна думка. – 1990. – № 2. – С. 44 – 69.
242. Курочкін О. В. Українські «маланкари» – східна гілка карпатсько-балканської карнавальної традиції / О. В. Курочкін // Наукові записки НаУКМА. Т. 18. Теорія та історія культури. – К., 2000. – С. 70 – 76.
243. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячьо лицами: Миф. Архетип. Бессознательное / Дж. Кэмпбелл ; пер. с англ. А. П. Хомик. – К. : София Ltd, 1997. – 336 с.
244. Кэмпбелл Дж. Мифический образ / Дж. Кэмпбелл ; пер. с англ. К. Е. Семенова. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. – 683 с.
245. Кэрлот Х. Э. Словарь символов / Кэрлот Х. Э. ; пер. с англ. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.
246. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого / Ж. Ле Гофф ; пер. с фр. Е. В. Морозов. – М. : Изд. группа «Прогресс», 2001. – 440 с.
247. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль ; пер. с фр. В. К. Никольский, А. Е. Кисин. – М. : Педагогика-пресс, 1994. – 608 с.
248. Левик В. Нужны ли новые переводы Шекспира? [Электронный ресурс] / В. Левик // Мастерство перевода : сборник статей. Выпуск 5 (1966 год). – М. : Советский писатель, 1968. – Режим доступа: <mailto:bmn@lib.ru>. – Заглавие с экрана.
249. Леві-Строс К. Структурна антропологія / К. Леві-Строс ; пер. з фр. З. Борисюк. – К. : Основи, 1997. – 387 с.
250. Левченко Н. О. Образні трансформації в художній культурі ХХ століття / Н. О. Левченко // Мультиверсум. – Вип. 5. – К. : Укр. центр духов. культури, 1999. – С. 212 – 222.
251. Левченко О. Г. Повторення неповторного: Філософські виміри інтерпретації давньогрецької трагедії / О. Г. Левченко // Практична філософія. – К., 2005. – № 1 (15). – С. 33 – 43.
252. Легенький Ю. Г. Культурология изображения. Опыт композиционного синтеза / Ю. Г. Легенький. – К. : ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
253. Леонардо да Винчи. Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором / Леонардо да Винчи ; пер. А. А. Губер и В. К. Шилейко // Избранные произведения. – Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – С. 242 – 271.
254. Лесин В. М. Екфразис / В. М. Лесин // Українська літературна енциклопедія: в 5-ти т. – Т. II. – К. : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1990. – 576 с.
255. Ливергант А. Парадоксы пародии / А. Ливергант // The Way It Was Not. English and American Writers in Parody. – М. : Raduga Publishers, 1983. – С. 9 – 32.

256. Липков А. Шекспировский экран / А. И. Липков. – М. : Искусство, 1975. – 351 с.
257. Лисевич И. О том, что остается за строкой / И. Лисевич ; ред. В. И. Семанов // Китайская пейзажная лирика. – М. : Изд-во МГУ, 1984. – С. 5 – 20.
258. Литовская М. А. Жанр и многообразие диалогов / М. А. Литовская // М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания : тезисы докладов участников вторых саранских бахтинских чтений, 28-30 января 1991 г. – Саранск, 1991. – С. 106 – 107.
259. Лифшиц М. А. Мифология древняя и современная. Античный мир, мифология, эстетическое воспитание / М. А. Лифшиц // Собрание сочинений: в 3-х томах. – Т. 3. – М. : Изобраз. искусство, 1988. – С. 336 – 429.
260. Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств / Д. С. Лихачев ; ред. Д. С. Лихачев // Классическое наследие и современность. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1981. – С. 21 – 29.
261. Личковах В. А. Еніоестетика і медіа-арт в українському постмодернізмі (на прикладі творчості Тараса Полатайка) / В. А. Личковах // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 14 – 19.
262. Личковах В. А. Людське світовідношення як предмет естетичного аналізу : дис. ... доктора філософських наук: 09.00.08. / В. А. Личковах. – К., 1996. – 379 с.
263. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – початку ХХІ століть : монографія / В. А. Личковах. – К. : НАКККіМ, 2011. – 224 с.
264. Личковах В. А. Повернення Європи? (Філософські та культурно-антропологічні засади «універсалізму» як альтернативного «панєвропейського» шляху глобалізації) / В. А. Личковах, М. В. Ольховик // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Вип. 14. – Чернігів : ЧДПУ, 2002, – С. 3 – 12.
265. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури : монографія / В. А. Личковах. – К. : Вид-во ПАРАПАН, 2011. – 196 с.
266. Лімборський І. «Наш Шекспір», або Доля шедеврів світового письменства за доби глобалізації / І. Лімборський // Всесвіт. – 2010. – 9 – 10. – С. 247 – 251.
267. Лімонченко В. В. Філософський вимір культурології / В. В. Лімонченко // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. – К. :

Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2012. – № 4. – С. 104 – 111.

268. Логинова М. В. Диалектика понимания и выразительности в системе культуры / М. В. Логинова // М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания : тезисы докладов участников вторых саранских бахтинских чтений, 28-30 января 1991 г. – Саранск, 1991. – С. 23 – 25.

269. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии / А. Ф. Лосев. – М. : Учпедгиз, 1957. – 620 с.

270. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 21 – 186.

271. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 315 – 335.

272. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.

273. Лотман Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении / Ю. М. Лотман // Византия и Русь. – М. : Наука, 1989. – С. 227 – 235.

274. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Избр. статьи: в 3-х т. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992. – 480 с.

275. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.

276. Лутаєнко В. С. Естетика мислення. Естетичні аспекти наукового і художнього пізнання / В. С. Лутаєнко. – К. : Мистецтво, 1974. – 248 с.

277. Мабиногион. Валлийские сказания / пер. с англ. Л. Володарской. – М. : Арт-Флекс, 2000. – 256 с.

278. Малахов В. А. Культура и человеческая целостность / В. А. Малахов. – К. : Наукова думка, 1984. – 120 с.

279. Малахов В. С. Интерпретация / В. С. Малахов, В. П. Филатов // Современная западная философия : словарь. – М. : Политиздат, 1991. – 414 с.

280. Малахов В. С. Концепция исторического понимания Г.-Г. Гадамера / В. С. Малахов ; ред. Н. В. Мотрошилова // Историко-философский ежегодник, 1987. – М. : Наука, 1987. – С. 151 – 164.

281. Малахов В. С. Культурний плюралізм versus мультикультуралізм / В. С. Малахов // Логос. – 2000. – № 5 – 6. – С. 4 – 8.

282. Малахов В. С. О философском переводе / В. С. Малахов ; ред. Н. В. Мотрошилова // Историко-философский ежегодник, 1989. – М. : Наука, 1989. – С. 353 – 357.
283. Малявин В. В. Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока / В. В. Малявин. – М. : Знание, 1987. – 64 с.
284. Мамардашвили М. Символ и сознание / М. Мамардашвили. – М. : Яз. рус. культуры, 1997. – 320 с.
285. Манн Т. Иосиф и его братья : доклад // Томас Манн. Иосиф и его братья : в. 2-х т. – Т. 2. – М. : Худ. литература, 1968. – С. 899 – 914.
286. Маритен Ж. Ответ Жану Кокто / Ж. Маритен ; пер. с фр. Б.Л. Губмана // Избранное: Величие и нищета метафизики. – М. : РОССМЭН, 2004. – С. 551 – 578.
287. Марсель Г. Відмова від спасіння і величання людини абсурду / Г. Марсель ; пер. з фр. В. Й. Шовкуна // Homo viator. – К. : Вид. дім «КМ Academia», 1999. – С. 207 – 235.
288. Мащенко С. Т. Українські мислителі XVII – XVIII століть на Чернігово-Сіверщині / С. Т. Мащенко. – Чернігів : КП Чернігівські береги, 2003. – 155 с.
289. Медникова Г. С. Синтез научной и художественной рефлексии как основа формирования новой парадигмы миропонимания [Электронный ресурс] / Г. С. Медникова // Научное искусство. Первая международная научно-практическая конференция, Москва, 4-5 апреля 2012 : сборник тезисов. – М. : МГУ имени М. В. Ломоносова, 2012. – 306 с. – Режим доступа: <http://www.science-art.ru/rpublications/fil2.pdf>. – Заглавие с экрана.
290. Мейерхольд В. Э. Об искусстве театра / В. Э. Мейерхольд // Театр. – 1957. – № 3. – С. 120 – 125.
291. Мейзерский В. М. Смыслообразующие функции интертекста в притчах / В. М. Мейзерский // Труды семинара по герменевтике (Герменеус). Вып. 1: сб. науч. тр. – Одеса : Принт Мастер, 1999. – С. 225 – 242.
292. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Вост. лит. РАН, 1995. – 407 с.
293. Мельникова Е. А. Меч и лира: англосаксонское общество в истории и эпосе / Е. А. Мельникова. – М. : Мысль, 1987. – 203 с.
294. Михайлов А. В. Архитектура как застывшая музыка / А. В. Михайлов // Античная культура и современная наука. – М. : Наука, 1985. – С. 233 – 239.
295. Михайлова Т. А. Наследие Рисов / Т. А. Михайлова // Рис А., Рис Б. Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе. – М. : Энигма, 1999. – С. 457 – 467.

296. Михайлюк А. Симпрактичность традиционной культуры / А. Михайлюк // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип 15. Універсальні виміри культури. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 295 – 302.
297. Михайлюта А. В. Миф и музыка в философской культуре позднего немецкого романтизма: на примере творчества Р. Вагнера : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / А. В. Михайлюта. – Белгород, 2007. – 165 с.
298. Михоэлс С. Современное сценическое раскрытие трагических образов Шекспира / С. Михоэлс ; ред.: А. Аникст и А. Штейн // Шекспировский сборник 1958. – М. : Всероссийское театральное общество, 1958. – С. 462 – 479.
299. Моисеева Г. Н. Образ Вронского в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (о литературном прототипе) / Г. Н. Моисеева ; ред. Д. С. Лихачев // Классическое наследие и современность. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1981. – С. 194 – 204.
300. Моклиця М. Міф як альтернативна реальність в літературі ХХ століття / М. Моклиця // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 1. – С. 55 – 59.
301. Москальчук Г. Г. Структурная организация и самоорганизация текста / Г. Г. Москальчук. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1998. – 240 с.
302. Мухин А. С. Дом человека и божества: сакральные характеристики архитектурного объекта / А. С. Мухин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 12 (38). Часть I. – Тамбов : Грамота, 2013. – С. 133 – 137.
303. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с.
304. Неелов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики / Е. М. Неелов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 198 с.
305. Никола У. Иллюстрированный философский словарь / У. Никола ; пер. с ит.: Т. Н. Григорьевой, Л. А. Подпятниковой. – М. : БММ АО, 2006. – 584 с.
306. Новиков К. Е. Специфика философской интерпретации. Обзор / К. Е. Новиков, Р. А. Счастливец // Вопросы философии. – 1999. – № 11. – С. 38 – 43.
307. Новикова М. М. Теургическое искусство в философии Серебряного века / М. М. Новикова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 100 с.

308. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе / А. Е. Нямцу // Мова та культура : матеріали 6-ої міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 354 – 361.
309. Овчарук О. В. Міжкультурний діалог : філософські засади формування / О. В. Овчарук // Поліфонія діалогу в постсучасній культурі : збірник наукових праць. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 120 – 126.
310. Ойзерман Т. И. Существуют ли универсалии культуры? / Т. И. Ойзерман // Вопросы философии. – 1989. – № 2. – С. 51 – 62.
311. Окороков В. Проблема интерпретации времени (бытие и язык как предметы неклассического мышления) / В. Окороков // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса : ОНУ. – С. 207 – 216.
312. Олексюк О. М. Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті / О. М. Олексюк // Трансформація освіти і культура : матеріали Міжнародної науково-творчої конференції. – К. : НАКККіМ, 2012. – С. 99 – 103.
313. Ольховик М. В. Бароко як універсальна метамова української культури / М. В. Ольховик // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Випуск 14. – Чернігів : ЧДПУ, 2002. – С. 62 – 65.
314. Орлова И. Б. Концепция эстетического воздействия искусства Рольфа Экмана / И. Б. Орлова // Эстетическое сознание и художественная культура общества. – М. : Изд-во Московского университета, 1981. – С. 72 – 77.
315. Ортега-и-Гассет Х. Нищета и блеск перевода / Х. Ортега-и-Гассет ; пер. с исп. Н. Г. Кротовской // Что такое философия? – М. : Наука, 1991. – С. 336 – 352.
316. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 230 – 264.
317. Осипов А. О. Постметафізичний дискурс духовності й отос антропо-буття / А. О. Осипов // Практична філософія. – К., 2005. – № 1 (15). – С. 146 – 154.
318. Основи перекладознавства : навч. посіб. / ред. А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 2008. – 312 с.
319. Паликова О. Коннотативный аспект семантики слов родного и неродного языка (можно ли перевести коннотацию?) / О. Паликова

// Мова та культура : матеріали 6-ї міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 386 – 396.

320. Парахонський Б. О. Методологічні аспекти культурології / Б. О. Парахонський // Магістеріум. Випуск 5. Культурологія. – К. : Стилос. – 2000. – С. 4–12.

321. Пастернак Б. Заметки переводчика / Б. Пастернак // Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М. : Искусство, 1990. – 369 с.

322. Перепелкина Г. П. Искусство смотреть и видеть / Г. П. Перепелкина. – М. : Просвещение, 1982. – 223 с.

323. Петрова О. Природа творчої діяльності. Чуттєве сприйняття світу художником як світоглядна подія / О. Петрова // Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Чернігів : Вид-во «Ієрогліф», 2013. – С. 11 – 13.

324. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет / Л. Е. Пинский. – М. : Советский писатель, 1989. – 412 с.

325. Пирог М. В. Временной фактор в интерпретации средневековой английской поэзии (на материале произведений Дж.Чосера) / М. В. Пирог // Мова та культура : матеріали 6-ої міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 375 – 381.

326. Плющ Л. И. Шаманная поэтика Т.Г.Шевченко / Л. И. Плющ // Философская и социологическая мысль. – 1992. – № 6. – С. 130–146.

327. Погребняк Г. П. Філософія екзистенціалізму як підґрунтя світоглядної моделі авторського кіно (частина II) / Г. П. Погребняк // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2013. – №3. – С. 126 – 132.

328. Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации / О. И. Подобедова. – М. : Советский художник, 1973. – 336 с.

329. Подольская Т.Л. В. Гюго и Ф. Достоевский. Диалог на страницах Романа «Братья Карамазовы» / Т. Л. Подольская // Язык и культура. – Вып. 4. – Т. 4. – Ч. 2: Язык и художественное творчество. – К. : Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2002. – С. 93 – 97.

330. Поліфонія діалогу в постсучасній культурі : збірник наукових праць / упор.: С. М. Садовенко, Л. В. Терещенко-Кайдєн. – К. : НАКККіМ, 2013. – 388 с.

331. Поліхов О. Л. Специфіка оперного жанру в контексті філософії музики / О. Л. Поліхов // Вісник Черкаського університету. Серія «Філософія». Вип. №11 (264). – Черкаси : Черкаський національний університет ім. Б.Хмельницького, 2013. – С. 98 – 104.

332. Потебня А. А. Язык и народность / А. А. Потебня // Эстетика и поэтика. – М. : Искусство, 1976. – С. 253 – 286.
333. Потебня О. Думка й мова / О. Потебня ; ред. М. Зубрицька // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів : Літопис, 2001. – С. 34 – 55.
334. Пригодій С. М. Транстекстуальність художнього твору / С. М. Пригодій // Проблеми семантики слова, речення та тексту : зб. наук. праць. – Вип. 23. – К., 2009. – С. 295 – 312.
335. Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – С. 87 – 94.
336. Пролеєв С. Негативна онтологія «пост-»: пошук нового культурного універсалізму / С. Пролеєв // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип 15. Універсальні виміри культури. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 193 – 204.
337. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 365 с.
338. Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1969. – 168 с.
339. Радзієвський В. О. Осмислення феномена тілесності у культурологічному вимірі / В. О. Радзієвський // Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, – 2013. – № 2. – С. 74 – 82.
340. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов / Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1980. – 288 с.
341. Рацкий И. Последние пьесы Шекспира и традиция романтических жанров в литературе / И. Рацкий ; ред. А.А. Аникст // Шекспировские чтения, 1976. – М. : Наука, 1977. – С. 104 – 140.
342. Рижинашвили У. И. Эстетическая информация. Опыт применения идей семиотики и теории информации к анализу проблем эстетики. – Тбилиси : Мецниереба, 1975. – 114 с.
343. Рикер П. Герменевтика и метод социальных наук / П. Рикер // Герменевтика, этика, политика. Московские лекции и интервью ; пер. с франц. О. И. Мачульской. – М. : Издательский центр «Academia», 1995. – С. 3 – 18.
344. Рикер П. Повествовательная идентичность Овладение персонажем: рефигурированное «я» / П. Рикер ; пер. с франц. О. И. Мачульской // Герменевтика, этика, политика. Московские лекции и интервью. – М. : Издательский центр «Academia», 1995. – С. 19 – 38.

345. Рильський М. Т. Мистецтво перекладу : статті, виступи, нотатки / М. Т. Рильський ; упор. і ком. Г. Колесника. – К. : Радянський письменник, 1975. – 344 с.
346. Рікер П. Метафора і символ / П. Рікер ; пер. с франц. Г. Хомочко // Труды семинара по герменевтике (Герменеус). Вып. 1 : сб. науч. тр. – Одесса : Принт Мастер, 1999. – С. 97 – 122.
347. Роджеро А. Н. Герменевтика и научная рациональность (понимание как методологическая проблема культурно-исторических исследований) / А. Н. Роджеро // Труды семинара по герменевтике (Герменеус). Вып. 1 : сб. науч. тр. – Одесса : Принт Мастер, 1999. – С. 7 – 25.
348. Романуцький В. М. Культурні феномени як універсальні дефініції / В. М. Романуцький // Поліфонія діалогу в постсучасній культурі : збірник наукових праць. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 135 – 138.
349. Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста / В. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.
350. Рыбакин А. И. Словарь английских личных имен: 4000 имен / А. И. Рыбакин. – М. : Рус. яз., 1989. – 224 с.
351. Савельева М. Ю. Лекции по мифологии культуры / М. Ю. Савельева. – К. : Изд. ПАРАПАН, 2003. – 272 с.
352. Савченко В. В. До проблеми обґрунтування поняття трансвидового перекладу в мистецтві / В. В. Савченко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 187 – 193.
353. Садовенко С. М. Семантичний топос культури у контексті теорії архетипів / С. М. Садовенко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Міленіум, 2013. – № 4. – С. 66 – 71.
354. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии (Критика и анализ) / К. А. Свасьян. – М. : Академ. Проект : Альма Матер, 2010. – 324 с.
355. Северинова М. Ю. Архетип: ейдос чи ідея. Від платонівської ідеї до ентелехії Аристотеля / М. Ю. Северинова // Культура і Сучасність : альманах. – 2013. – № 1. – С. 131 – 138.
356. Слоневська І. На перетині дискурсивних практик: література ХХ століття та некласична філософія / І. Слоневська // Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Чернігів : Вид-во «Ієрогліф», 2013. – С. 29 – 34.
357. Слухай Н. В. Міф віртуальної реальності / Н. В. Слухай, О. Н. Самусенко // Мультиверсум. Філософський альманах : зб. наукових праць. – Вип. 6. – К. : Укр. центр духов. культури, 1999. – 240 с.

358. Соболевская Е. К. Мотив – контекст – граница (Опыт прочтения книги А. Ахматовой «Четки») / Е. К. Соболевская // Труды семинара по герменевтике (Герменеус). Вып. 1 : сб. науч. тр. – Одесса : Принт Мастер, 1999. – С. 175 – 206.
359. Соловьев В. С. Философские начала цельного знания / В. С. Соловьев // Сочинения : в 2-х т. – Т. 2. – М., 1990. – С. 156 – 170.
360. Солонько Л. А. Онтология духа: переживания, рефлексия, ритуал, миф / Л. А. Солонько // Философская и социологическая мысль. – 1991. – № 10. – С. 34 – 52.
361. Спирова Э. М. Герменевтическое толкование символа / Э. М. Спирова // Вестник Ишимского государственного педагогического института им. П. П. Ершова. – 2013. – № 3 (9). – С. 111 – 117.
362. Стародубцева Л. В. Міфологічні сюжети пам'яті та забуття і структура мнемонічного міфу / Л. В. Стародубцева ; ред. : М. М. Бровко, О. Г. Шутов // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. – К. : Вид. центру КДЛУ. – С. 204 – 212.
363. Стасевич В. Н. Пейзаж. Картина и действительность / В. Н. Стасевич. – М. : Просвещение, 1978. – 176 с.
364. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги / М. И. Стеблин-Каменский // Мир саги. Становление литературы. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1984. – 246 с.
365. Столяр М. Б. Религия советской цивилизации / М. Б. Столяр. – К. : Стилос, 2010. – 178 с.
366. Стоян С. П. Міфологічна традиція в літературному творі ХХ століття : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / С. П. Стоян ; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2002 – 170 с.
367. Стоян С. П. Символи в образотворчому мистецтві первісності: філософсько-культурологічний аналіз / С. П. Стоян // Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2013. – № 1. – С. 16 – 27.
368. Стояцька Г. М. Механізми реалізації текстуальних принципів деконструктивізму в новітній культурі / Г. М. Стояцька // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету. Випуск 51. Серія: філософські науки. – Чернігів : ЧДПУ, 2007. – С. 109 – 114.
369. Сугрובה Ю. Ю. Культурна ідентичність як феномен діалогу в сучасному українському просторі / Ю. Ю. Сугрובה // Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, – 2013. – № 2. – С. 83 – 88.
370. Суходуб Т. На захист філософії універсалізму / Т. Суходуб // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип 15. Універсальні виміри культури. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 52 – 61.

371. Тайлор Э. Первобытная культура / Э. Бернетт Тайлор ; пер. с англ. Д. А. Коропчевского. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с.
372. Твардовский А. О переводах С. Я. Маршака / А. Твардовский // Маршак С. Сочинения в четырех томах. – Том 3. Избранные переводы. – М. : Гослитиздат, 1957. – С. 779 – 793.
373. Тейлор Ч. Мультикультуралізм і «Політика визнання» / Ч. Тейлор ; пер. з англ. Р. Й. Димерця. – К. : Альтерпресс, 2004. – 172 с.
374. Теорія та історія світової і вітчизняної культури : курс лекцій / А. К. Бичко та ін. – К. : Либідь, 1993. – 392 с.
375. Теуту І. П. До питання синтезу стилів у цимбальних транскрипціях / І. П. Теуту // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 240 – 243.
376. Тиллих П. Теология культуры / П. Тиллих ; пер. с англ. О. В. Боровой // Избранное: Теология культуры. – М. : Юрист, 1995. – С. 236 – 395.
377. Титенко Д. П. Історичне відтворення клавішних музичних інструментів першої половини XVIII ст. у сучасному мистецькому просторі / Д. П. Титенко // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 59 – 62.
378. Токман В. В. Священне і профанне в мистецтві / В. В. Токман // Вісн. Київ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Сер. : Філософія. Політологія. – 2000. – Вип. 32. – С. 40 – 43.
379. Толстой А. Н. Об идеальном зрителе / А. Н. Толстой // Собрание сочинений. В 10-ти томах. – Т. 10. Статьи, выступления, письма, очерки. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1961. – С. 15 – 18.
380. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П. М. Топер. – М. : Наследие, 2000. – 254 с.
381. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс, 1995. – 623 с.
382. Тоффлер Е. Третя хвиля / Е. Тоффлер ; пер. с англ. А. Євси. – К. : Вид. дім «Всесвіт», 2000. – 480 с.
383. Ульянова М. Е. Политика различий в современном культурном пространстве: к вопросу о мультикультурной модели интеграции мигрантов / М. Е. Ульянова // Вопросы культурологии. – 2008. – № 2. – С. 53 – 54.
384. Універсальні виміри української культури / ред. О. С. Кирилук. – Одеса : Друк, 2000. – 216 с.

385. Урнов Д. М. Робинзон и Гулливер / Д. М. Урнов. – М. : Наука, 1973. – 88 с.
386. Фазылзянова Г. И. Понимание как мыследеятельностная практика / Г. И. Фазылзянова // Вопросы культурологии. – 2009. – № 1. – С. 23 – 27.
387. Федоренко М. О. Можливість зустрічі: Бахтін і Гадамер / М. О. Федоренко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць; вип. XXXI. – К. : Міленіум, – 2013. – С. 42 – 48.
388. Фернандес-Арместо Ф. Цивилизации / Ф. Фернандес-Арместо ; пер. с англ. Д. Арсеньева, О. Колесникова. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2009 – 764 с.
389. Флобер. Г. Письмо к Э. Федо, 20 октября 1860 / Г. Флобер // Саламбо. – Минск, 1983. – 384 с.
390. Флоренский П. А. Гамлет / П. А. Флоренский // Литературная учеба. – 1989 – № 5. – С. 135 – 153.
391. Флоренский П. А. Иконостас / П. А. Флоренский // Избранные труды по искусству. – И. : Изобраз. искусство, 1996. – С. 75 – 198.
392. Флоренский П. А. Храмовое действие как синтез искусств / П. А. Флоренский // Избранные труды по искусству. – М. : Изобраз. искусство, 1996. – С. 209 – 210.
393. Франко И. Из секретов поэтического творчества / И. Франко. – М. : Искусство, 1967. – 168 с.
394. Франко І. Передмова до «Захара Беркута» / І. Франко // Захар Беркут. – Львів : Каменяр, 1986. – С. 5.
395. Фрейденберг О. М. Лекции по введению в теорию античного фольклора / О. М. Фрейденберг // Миф и литература древности. – Екатеринбург : У-Фактория, 2008. – С. 5 – 288.
396. Фрейденберг О. М. Образ и понятие. Немые лекции / О. М. Фрейденберг // Миф и литература древности. – Екатеринбург : У-Фактория, 2008. – С. 289 – 764.
397. Фризман Л. Г. Второе рождение / Л. Г. Фризман // Паперна Э. С., Розенберг А. Г., Финкель А. М. Парнас дыбом: Литературные пародии. – М. : Художественная литература, 1990. – С. 5 – 12.
398. Фромм Э. Душа человека. Ее способность к добру и злу / Э. Фромм // Фромм Э. Душа человека ; пер. с англ. Э. М. Телятниковой. – М. : Республика, 1992. – С. 13 – 108.
399. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж. Дж. Фрэзер ; пер. с англ. М. К. Рыклина.– М. : ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1998. – 784 с.

400. Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс [Электронный ресурс] / М. Фуко ; пер. с франц. Е. Городецкой. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/CULTURE/FUKO/nfm.txt>. – Заглавие с экрана.

401. Фуко М. О трансгрессии / М. Фуко ; пер. с франц. С. Л. Фокин // Фуко М. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб : Мифрил, 1994. – С. 111 – 131.

402. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко ; пер. с франц. В. П. Визигина, Н. С. Автономовой. – М. : Прогресс, 1977. – 488 с.

403. Фуко М. Что такое автор? / М. Фуко ; пер. с франц. С. Табачниковой // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М. : Магистериум; Касталь, 1996. – С. 7 – 46.

404. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Биbihин. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.

405. Хайдеггер М. Время картины мира / М. Хайдеггер // Время и бытие : статьи и выступления ; пер. с нем. В. В. Биbihин. – М. : Республика, 1993. – С. 41 – 62.

406. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер ; пер. с нем. А. В. Михайлов // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М. : Гнозис, 1993. – С. 51 – 116.

407. Хамитов Н. Освобождение от обыденности: Искусство как разрешение противоречий жизни / Н. В. Хамитов. – К. : Наукова думка, 1995. – 118 с.

408. Хангельдиева И. Г. Взаимодействие и синтез искусств / И. Г. Хангельдиева. – М. : Знание, 1982. – 62 с.

409. Хангельдиева И. Г. К вопросу о влиянии кинематографа на развитие современной музыкальной культуры / И. Г. Хангельдиева // Вопросы истории и теории эстетики. Выпуск 11. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 117 с.

410. Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов / Б. Хюбнер ; пер. с нем. А.Б. Демидова. – Минск : Экономпресс, 2006. – 384 с.

411. Цивьян Ю. Г. К истории связей театра и кино в русской культуре начала XX века («источник» и «мимикрия») / Ю. Г. Цивьян // Проблемы синтеза в художественной культуре. – М. : Наука, 1985. – С. 100 – 113.

412. Цултэм Н. Монгольская национальная живопись «монгол зураг» / Н. Цултэм. – Улан-Батор : Госиздательство, 1986. – 192 с.

413. Чабак Л. А. Аналітика сприйняття літературного тексту в українському естетичному дискурсі : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Л. А. Чабак. – К., 2010. – 16 с.

414. Чабак Л. А. Філософсько-естетичне осмислення процесу читачького сприйняття (на матеріалі української літератури) / Л. А. Чабак // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Випуск 95. Серія: філософські науки. – Чернігів : ЧНПУ, 2011. – С. 96 – 99.

415. Черепанін В. М. Еволюція і трансформація іконографічного канону в українському авангарді / В. М. Черепанін // Гуманітарні науки. – 2002. – №1. – К. : Педагогічна преса, 2002. – С. 37 – 42.

416. Черниш М. О. Єдність української культури та глобалізаційні виклики: аксіологічний та ідентифікаційний виміри / М. О. Черниш // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – №3. – 2013. – С. 114 – 118.

417. Чернышева А. В. Сотношение понятий «культура» и «цивилизация»: современная позиция / А. В. Чернышева // Альманах современной науки и образования. – 2007. – № 2. – С. 243 – 246.

418. Честертон Г. К. В защиту «дешевого читав» / Г. К. Честертон ; пер. с англ. ; послесл. С. С. Аверинцева // Писатель в газете: художественная публицистика. – М. : Прогресс, 1984. – С. 35 – 39.

419. Чжен В. А. Традиционные жанры живописи средневекового Китая (специфика образно-стилевой системы) / В. А. Чжен, И. А. Чжен // Україна – Країни сходу: від діалогу педагогічних систем до діалогу культур та цивілізацій. Матеріали 3-ої Всеукраїнської науково-практичної конференції. Випуск 3. – К. : Фенікс, 2002. – С. 155 – 162.

420. Чорновол-Ткаченко Р. С. Прецедентний текст як основа лінгвостилістичної реалізації категорії інтертекстуальності (на матеріалі казок Льюїса Керрола) / Р. С. Чорновол-Ткаченко : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2007. – 231 с.

421. Шагинян М. Тарас Шевченко / М. Шагинян // Собрание сочинений: в 9-ти т. – Т. 8. Монографии 1941 – 1973 гг. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 245 – 503.

422. Шевцов С. Универсалии культуры «второго порядка» / С. Шевцов // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 15. Універсальні виміри культури. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 120 – 128.

423. Шевчук В. Притча про доброго чоловіка, долю якого оплакала прекрасна чарівниця / В. Шевчук // Нефф В. Королеви не мають ніг. – К. : Дніпро, 1989. – С. 3 – 15.

424. Шейко В. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації : монографія / В. Шейко, М. Александрова. – К. : Ін-т культурології АМУ, 2009. – 312 с.
425. Шекспир и русская культура / М. П. Алексеев и др. – Л. : Наука, 1956. – 823 с.
426. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг ; пер. с нем. П. С. Попо. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
427. Шелупахіна К. М. Філософія діалогу як сучасна методологія ідентифікації / К. М. Шелупахіна // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету. Випуск 51. Серія: філософські науки. – Чернігів : ЧДПУ, 2007. – С. 43 – 45.
428. Шимунек Е. Эстетика и всеобщая теория искусств / Е. Шимунек. – М. : Прогресс, 1980. – 248 с.
429. Шифрин Б. Интимизация в культуре / Б. Шифрин // Даугава. – 1989. – № 8. – С. 88 – 94.
430. Шкловський В. Автотематичний роман. Література. Теорія. Методологія / В. Шкловський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
431. Шкунаев С.В. Герои и хранители ирландских преданий / С.В. Шкунаев ; под ред. Г.К. Косикова // Предания и мифы средневековой Ирландии. – М. : Изд-во МГУ, 1991. – С. 5 – 30.
432. Шлейермахер Ф. Д. Э. Академические речи 1829 года [Электронный ресурс] / Ф. Д. Э. Шлейермахер ; пер. с нем. Е. М. Ананьева // Метафизические исследования. Вып. 3, 4. СПб., 1998. – Режим доступа к ресурсу: .html. – Заглавие с экрана.
433. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: гештальт и действительность / О. Шпенглер ; пер. с нем. К.А. Свасьяна. – М. : Эксмо, 2007. – 800 с.
434. Шурхало Д. І. Українська «якбитологія»: Нариси альтернативної історії / Д. І. Шурхало. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 318 с.
435. Щербакова О. К. От скульптуры к музыке: культурологические проекции Йорго Сисилианоса / О. К. Щербакова // Поліфонія діалогу в постсучасній культурі : збірник наукових праць. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 234 – 240.
436. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» / У. Эко ; пер. с ит. Е. Костюкович // Имя розы. – М. : Книжная палата, 1989. – С. 427 – 467.
437. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко ; пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1988. – 432 с.

438. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко ; пер. с ит. А. Н. Коваль. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.
439. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
440. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание / М. Эпштейн // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 222 – 235.
441. Эпштейн М. Книга, ждущая авторов / М. Эпштейн // Иностранная литература. – 1999. – № 5. – С. 217 – 228.
442. Юдкін-Рипун І. Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація сенсів / І. Юдкін-Рипун // Культурологічна думка : Щорічник наукових праць. – К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2011. – № 3. – С. 8 – 17.
443. Юмашев В. Я. Диалог Бахтина и проблема интерпретаций / В. Я. Юмашев // М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания : Тезисы докладов участников вторых саранских бахтинских чтений, 28-30 января 1991 г. – Саранск, 1991. – С. 105 – 106.
444. Юнг К. Г. К пониманию психологии архетипа младенца / К. Г. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 119 – 125.
445. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии / К. Г. Юнг ; пер. с нем. А. А. Алексеев // Сознание и бессознательное. – СПб. : Университетская книга; М. : АСТ, 1997. – 544 с.
446. Юнг К. Г. Понятие коллективного бессознательного / К. Г. Юнг ; пер. с нем. А. А. Алексеев // Сознание и бессознательное. – СПб. : Университетская книга; М. : АСТ, 1997. – 544 с.
447. Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество / К. Г. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 104 – 105.
448. Юткевич С. И. Поэтика режиссуры: Театр и кино / С. И. Юткевич. – М. : Искусство, 1986. – 467 с.
449. Юхимник Ю. В. Проблема мімезису в історії гуманітарного знання / Ю. В. Юхимник // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Міленіум, 2013. – № 4. – С. 8 – 14.
450. Яковенко Н. Вступ до історії / Н. Яковенко. – К. : Критика, 2007. – 376 с.
451. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии (система искусств в структуре мировых религий) / Е. Г. Яковлев. – М. : Высшая школа, 1977. – 224 с.

452. Янковський С. Синтез мистецтв в культурах постіндустріальної цивілізації / С. Янковський // Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Чернігів : Вид-во «Ієрогліф», 2013. – С. 38 – 40.
453. Яранцева Н. А. Художественная классика в культуре социалистического общества / Н. А. Яранцева. – К. : Наукова думка, 1982. – 175 с.
454. Ярош Л. О. До метафізики національного світогляду в «Лісовій пісні» Лесі Українки / Л. О. Ярош // Труды семинара по герменевтике (Герменеус). Вып. 1 : сб. науч. тр. – Одесса : Принт Мастер, 1999. – С. 159 – 174.
455. Ясперс К. Смысл и предназначение истории / К. Ясперс ; пер. с нем. М. И. Левиной. – М. : Республика, 1994. – 527 с.
456. Antal L. Questions of Meaning / L. Antal // Readings In Modern English Lexicology. – Leningrad : Prosveshchenie, 1969. – P. 74 – 80.
457. Armstrong K. A Short history of Myth / K. Armstrong. – Edinburgh : Canongate, 2005. – 160 p.
458. Brown J. R. William Shakespeare. Writing for Performance / J. R. Brown. – New York : St. Martin's Press, 1996. – 172 p.
459. Capra F. The Web of Life / F. Capra. – L. : Flamingo, 1997. – 320 p.
460. Carey M. Introduction to Neil Gaiman's Neverwhere / M. Carey, Glenn Fabry // Neil Gaiman's Neverwhere. – New York : DC Comics, 2007. – P. 5 – 6.
461. Clark K. Civilisation: A Personal View / K. Clark. – L. : BBC and John Murray, 1974. – 360 p.
462. Harrison G. B. Introducing Shakespeare / G. B. Harrison. – L. : Harmondsworth, Penguin Books, 1964. – 176 p.
463. Heywood A. Politics / A Heywood. – L. : Macmillan Press LTD, 1997. – 432 p.
464. Hill R. B. To the reader / Ruth Beebe Hill // Hanta Yo. – L. : Futura Publications Limited, 1979. – P. 9 – 15.
465. Hook S. The Hero in History: A Study in Limitation and Possibility / S. Hook. – Boston : Beacon Press, 1962. – 274 p.
466. Knight G. W. The Wheel of Fire. Interpretation of Shakespeare's Tragedy / G. Wilson Knight. – Cleveland and New York : Meridian Books, 1964. – 344 p.
467. Leeming D. The Mythology of Native North America / D. Leeming, J. Page. – University of Oklahoma Press : Norman, 1998. – 210 p.

468. Lewis C. S. *The Discarded Image* / C. S. Lewis. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – 232 p.
469. *Oxford History of Greece and the Hellenistic World, the* / Ed. by John Boardman, Jasper Griffin, Oswyn Murray. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 520 p.
470. *Oxford Shakespeare, the. The Complete Works* / Ed. by S. Wells, G. Taylor. – Oxford : Clarendon Press, 1999. – 1274 p.
471. Sagan C. *Cosmos* / C. Sagan. – L. : Macdonald Futura Publishers, 1981. – 368 p.
472. Shapiro J. *A Year In the Life of William Shakespeare : 1599* / J. Shapiro. – L. : Harper Perennial, 2005. – 394 p.
473. Summerscale K. *The Suspicions of Mr. Whicher, ot The Murder at Road Hill House* / K. Summerscale. – L. : Bloomsbury, 2008. – 360 p.
474. Tatarkiewicz W. *Abstract Art And Philosophy Aesthetics in Twentieth-Century Poland* // W. Tatarkiewicz. *Selected essays* // Edited by Jean G. Harrell and Alina Wierzbianska. – Lewisburg : Buknell University press, 1973. – 285 p.
475. Ullmann St. *Language and Style* / St. Ullmann // *Readings In Modern English Lexicology*. – Leningrad : Prosveshchenie, 1969. – P. 12 – 25.
476. Weis R. *Introduction to Antony and Cleopatra* / R. Weis // *Shakespeare W. Antony and Cleopatra*. – L. : Penguin Books, 2005. – 239 p.

Наукове видання

Олена Сергіївна Колесник

**ФЕНОМЕН ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ**

Монографія

Редагування
та комп'ютерне верстання *Л.П. Будаш*

Підп. до друку 20.06.2014. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум.-друк. арк. . Зам. Наклад 300.

Видавець і виготовлювач

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011

Для нотаток

Для нотаток

