

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

Бензюк Олександр Олексійович

УДК 130.2:78(477)(043.3)

**ВІДКРИТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ЛОГІЦІ ТВОРЧОГО
ПРОЦЕСУ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ**

Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології

Науковий керівник:
доктор культурології, доцент
Жукова Н. А.

Київ – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ВІДКРИТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ОБ’ЄКТ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ	
1.1 «Інтерпретація» - відкрита інтерпретація»: до визначення поняття	13
1.2 Історико-теоретичні витоки ідеї «відкрита інтерпретація»	27
1.3 Відкрита інтерпретація в структурі дотичних понять	40
Висновки до Розділу 1	57
РОЗДІЛ 2 СУЧАСНИЙ КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ЯК ПІДГРУНТЯ «ВІДКРИТОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ»	
2.1 Постмодернізм і переосмислення феномену творчості	61
2.2 Відкрита інтерпретація в контексті проєктів постмодернізму	88
2.3 Універсальність відкритої інтерпретації: культурологічний аспект	107
Висновки до Розділу 2	125
РОЗДІЛ 3 ПЕРСОНАЛІЗОВАНИЙ ДОСВІД ОПРАЦЮВАННЯ ВІДКРИТОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО	
3.1 Відкрита інтерпретація як складова творчого процесу	128
3.2 Культурологічна експлікація концертного триптиху «В іспанському стилі» Анатолія Білошицького: естетичні виміри відкритої інтерпретації	147
Висновки до Розділу 3	163
ВИСНОВКИ	167
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	170

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В останні роки розвиток гуманітарної сфери в незалежній українській державі супроводжується значними змінами та перетвореннями. У цих умовах існує необхідність вивчення та аналізу культуротворчих процесів, вироблення стратегій подальшого розвитку художньої культури та мистецтва. Серед актуальних питань культурології проблема художньої творчості є однією з найвагоміших. Поряд з наріжною проблемою – визначення сутності засад існування мистецтва в нових соціально-економічних умовах, загострилася необхідність поглиблення розуміння природи багатьох явищ естетичного та художнього порядку, перегляду ряду теоретичних положень, на яких раніше базувалися дослідження художнього життя.

У сучасних умовах питання про сутність творчості як характерної і специфічної особливості людського способу життєдіяльності набуває більшої актуальності у зв'язку з розмаїттям форм інтерпретації «продукту» художньої творчості, що обумовлено необхідністю тлумачення естетико-художніх «кодів» культури, запропонованих сучасним мистецтвом. «Традиційні» інтерпретаційні стратегії піддаються переосмисленню та трансформації, адже сучасний художній процес сформував та продовжує формувати нові засоби виразності, нову мову, «коди», що передбачають можливість їх «відкритого» прочитання.

Під впливом постмодерністських ідей та специфічних засобів вираження сучасна естетична свідомість помітно трансформувалась. Серед важливих напрямків дослідницької роботи є багатоаспектний аналіз процесів, що відбуваються у сучасному мистецтві, а також можливість їх інтерпретації. Оскільки зміст та форма художнього твору в сучасному мистецтві є навмисно багатозначними, - текст, як поле можливостей, містить велику

кількість потенційних значень, тобто твір є «відкритим» і передбачає відкриту інтерпретацію.

Поняття «відкритий твір» та «відкрита інтерпретація» вводить у науковий обіг італійський філософ, письменник і громадський діяч Умберто Еко (1932-2016), стверджуючи, що кожен твір мистецтва, по суті, залишається «відкритим» для нескінченного ряду можливих його прочитань. У сучасному мистецтвознавчому та культурологічному дискурсі відкрита інтерпретація розглядається лише стосовно «відкритих творів», однак експериментальний характер творчого процесу та художніх творів, що спостерігається останнє століття, спонукає до обґрунтування позиції, щодо можливості застосування відкритої інтерпретації й до «закритих» творів. Це актуалізує обрану тему дослідження. В означеному контексті особливої ваги набуває звернення до творчої спадщини відомого українського композитора Анатолія Білошицького (1950-1994), триптих якого «В іспанському стилі» дозволяє відтворити як специфіку творчого процесу митця, так і творчо-пошуковий характер естетико-художньої виразності його творів.

Проблема «тлумачення» тексту набуває в сучасній культурології особливої значущості. Саме тому науковці звертаються до герменевтики, екзегетики, інтерпретації, відкритої інтерпретації як шляхів розуміння текстів, методів їх «тлумачення» та пояснення. Це, насамперед, пов'язано, з проблемою «прочитання» текстів постмодернізму, з властивою йому інтертекстуальністю, гіпертекстуальністю, симулякрами, цитатністю тощо. Розмаїття форм інтерпретацій об'єднується у відкритій інтерпретації, що вимагає комплексного дослідження. Малодослідженим залишається культурологічний аспект відкритої інтерпретації.

Актуальність здійсненого дослідження полягає в обґрунтуванні авторської концепції щодо культурологічного аналізу відкритої інтерпретації в логіці творчого процесу. При цьому, відтворено зміни в розумінні творчого процесу, які обумовлені специфікою постмодерністських проєктів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане відповідно перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності кафедри культурології та культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв і відповідає темі № 0115u001572 «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури». Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради НАКККіМ (протокол № 3 від 29 квітня 2015 р.).

Мета дисертаційної роботи: проаналізувати відкриту інтерпретацію як складову творчого процесу та обґрунтувати її універсальність в умовах сучасної культури.

Відповідно до поставленої мети визначено наступні **завдання:**

- проаналізувати історичні витоки ідеї відкритої інтерпретації та окреслити теоретичні підходи щодо її сучасного осмислення;
- розглянути відкриту інтерпретацію у структурі дотичних понять;
- дослідити відкриту інтерпретацію як проблему герменевтики;
- визначити проекти постмодернізму в контексті проблеми відкритої інтерпретації;
- відтворити логіку творчого процесу і показати його зміни у просторі творів відкритої інтерпретації;
- обґрунтувати універсальність відкритої інтерпретації в умовах сучасної культури;
- проаналізувати роман «Рекреації» Ю. Андруховича, роман «Астри», а також збірку-оповідань рефлексій «Понтиїзм» О. Михеда у контексті проблеми відкритої інтерпретації;
- систематизувати естетичні виміри відкритої інтерпретації на прикладі концертного триптиху «В іспанському стилі» А. Білошицького.

Об'єкт дослідження: культурологічний аспект відкритої інтерпретації.

Предмет дослідження: відкрита інтерпретація в логіці творчого процесу.

Методологічна основа дослідження: загальнонаукові методи систематизації - визначення спільних типологічних ознак у дотичних поняттях - та узагальнення досліджуваної проблеми.

Значну роль в осмисленні відкритої інтерпретації відіграє міжнауковий підхід, за допомогою якого було здійснено всебічний аналіз, заявленої проблеми, з широким залученням наукових доробків не тільки з галузі культурології, а й з інших гуманітарних наук. Методи дослідження ґрунтуються на принципі паритетного аналізу, який дозволяє враховувати засадничі положення сучасної культурології, естетики, мистецтвознавства щодо осмислення специфіки творчого процесу.

Біографічний метод став одним з основних під час опрацювання щоденника А. Білошицького та концертного триптиху «В іспанському стилі» композитора.

Теоретична база дослідження. Культурологічний аналіз відкритої інтерпретації - складової творчого процесу - потребує уваги як до фундаментальних, так і узагальнюючих досліджень в галузі культурології, філософії, естетики, мистецтвознавства.

Оскільки поняття «відкрита інтерпретація» є похідним від поняття «інтерпретація», робота спирається на традиції, пов'язані із з'ясуванням етимології, історії, структури інтерпретації (Арістотель, Ф. Бекон, Р. Декарт, Т. Гоббс, Б. Спіноза, Д. Локк, Д. Юм, І. Кант, Г. Гегель, О. Конт, Г. Спенсер, Г. Гадамер, К. Поппер, Л. Вітгенштейн, Р. Рорті, Д. Девідсон, В. Штофф). Особливої теоретичної ваги набувають напрацювання, здійснені протягом другої половини минулого століття та в умовах незалежної України, коли зацікавленість у дослідженні інтерпретації носила цілеспрямований характер. Серед значної кількості робіт виокремимо роботи О. Агапова, С. Бондар, П. Волкова, О. Лосева, Є. Гуренка, Н. Жукової, О. Колесник, О. Корихалової, С. Кримського, Ю. Кочнева, Л. Левчук, Л. Мізіної, В. Москаленка, О. Оніщенко, П. Татарського).

Під час дослідження суті та особливостей функціонального прояву відкритої інтерпретації важливого значення набули роботи представників

герменевтичної школи, а також доробок представників сумісних з нею філософсько-культурологічних напрямів (Е. Бетті, М. Вебер, М. Гайдеггер, Г. Гадамер, В. Дільтей, Г. Зіммель, С. Зонтаг, Р. Інгарден, П. Рікер, Р. Рорті, Е. Тісельтон, П. Шлейєрмахер).

Теоретичне значення щодо вивчення відкритої інтерпретації як складової культурологічної герменевтики та реконструкції традицій її подальшого опрацювання має доробок М. Бахтіна, Б. Бессонова, О. Лосева, М. Мамардашвілі, Т. Гундорової, С. Квіта, О. Колесник, В. Личковаха, О. Петрової.

Особливостям функціонального прояву відкритої інтерпретації присвячено роботи Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, П. Рікера, У. Еко, Ц. Тодорова, Ю. Крістевої, С. Балакірової, Л. Кияновської, О. Ларченко, Н. Маньковської, О. Скрипник, О. Ніколаєва.

З'ясування специфіки відкритої інтерпретації у структурі дотичних понять передбачало звернення до культурологічних, філософських та мистецтвознавчих розвідок як зарубіжних дослідників (Нікола Кузанський, М. Монтень, Г. В. Ф. Гегель, І. Тен, Ф. В. Шеллінг, Ф. Ніцше, О. Шпенглер, П. Тейяр де Шарден, Х. Ортега-і-Гассет, М. Гайдеггер) так і виконавців (Л. Армстронг, Д. Брубек, Д. Гіллеспі, Ч. Паркер, Е. Фітцджеральд) різних поколінь. Відтворено російську та українську традиції, що містять матеріал стосовно поняття «інтерпретація - відкрита інтерпретація»: Я. Басін, Є. Більченко, А. Козлов, В. Крутоус, О. Марценківська, Л. Мельник, О. Мурга, К. Новікова, П. Татарський, М. Хренов, Г. Чміль, І. Юдкін.

Осмилення особливостей відкритої інтерпретації вимагало, насамперед, вивчення робіт, пов'язаних із з'ясуванням специфіки постмодернізму як соціокультурного явища, що вплинув на розвиток мистецтва, в якому простежується прагнення до яскраво вираженої «відкритості». Основою ефективного аналізу феномену постмодернізму стали роботи як зарубіжних, так і українських теоретиків різних поколінь - Р. Барта, Ж. Дельоза, М. Фуко, Ф. Гваттарі, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяра, У. Еко, Ф. Джеймісона, Ю. Крістевої, П. Козловські, В. Діанової, Н. Маньковської,

Н. Автономової, В. Бичкова, Л. Маркової, Л. Воробйової, В. Діанової, Т. Гуменюк, Т. Гундорової, О. Кирилової, Ю. Легенького, М. Мишика, Ю. Сабадаш, Н. Царьової.

Розгляд особливостей функціонального прояву відкритої інтерпретації виявив необхідність звернення до ідеї «твору-знаку» Р. Барта, а також до праць, які сприяли її становленню: Ф. де Соссюра, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Крістевої, Л. Єльмслева, М. Бахтіна.

Помітне місце в обґрунтуванні думки щодо універсальності відкритої інтерпретації в умовах сучасної культури належить працям представників російського формалізму, зокрема, Ю. Тинянова, Б. Томашевського, В. Шкловського, Б. Ейхенбаума, Р. Якобсона теоретичний та творчий доробок котрих став свого роду передвістям та основою постмодерністських ідей. Задля об'єктивної оцінки цього періоду в історії російської гуманістики були залучені дослідження В. Полянської, М. Силантьєва, Г. Тиханова, Т. Хмельницької.

Аналіз низки проблем, піднятих у дисертації вимагав звернення до теоретичного потенціалу естетики. Внаслідок цього, в дослідженні відкритої інтерпретації достатньо широко представлена позиція української естетичної школи (М. Бровко, О. Воєводін, Л. Ільчук, О. Кодьєва, Л. Левчук, В. Личковах, Л. Мізіна, В. Мовчан, О. Наконечна, О. Оніщенко, О. Павлова, О. Поліщук, В. Панченко, Р. Шульга).

Проблема взаємозв'язку творчості та світовідношення піднімалась у працях Августина, І. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, О. Шпенглера, Г.-Г. Гадамера, Е. Гуссерля, М. Гайдеггера, З. Фрейда, К. Г. Юнга, Е. Фромма, Ж.-П. Сартра, А. Камю, а також таких теоретиків як К. Долгов, О. Лосєв, М. Бахтін, Л. Виготський, П. Гайденко, М. Мамардашвілі, Н. Маньковська, Д. Узнадзе.

Маючи певні традиції, проблема взаємозв'язку творчості із світовідношенням та світопереживанням досить виразно представлена в доробку української культурологічної та філософсько-естетичної школи

(І. Бичко, Є. Більченко, Н. Гітун, А. Залужна, О. Колесник, С. Кримський, В. Малахов, О. Наконечна, М. Попович, М. Северинова, Р. Шульга).

Всебічний аналіз феномену «відкрита інтерпретація» вимагав значного розширення дослідницького простору за рахунок, передусім, проблеми творчого процесу, а також тих специфічних феноменів – емпатія, асоціація, цінність, - які «супроводжують» художню творчість. В осмисленні означених проблем дисертант спирався на роботи Л. Баєвої, І. Живоглядової, Н. Жукової, Т. Матюх, К. Семенюк, В. Сіверса, Л. Столовича, Ю. Юхимик.

На особливу увагу заслуговують нечисленні роботи, присвячені життю та творчому доробку українського композитора та виконавця А. Білошицького таких науковців як С. Борисова, К. Герасимовська, М. Давидов, Ж. Кліменко, О. Литвинов, В. Редя, В. Самітов, А. Сташевський. Віддаючи належне усім авторам, все ж зауважимо, що творчість митця у контексті культурологічного аналізу відкритої інтерпретації вперше стає предметом дослідження.

З'ясуванню світоглядної позиції композитора сприяло вивчення рукопису щоденника, люб'язно наданого друзями А. Білошицького.

Не зважаючи на значну кількість праць, присвячених сучасній художній творчості, праць, в яких би ґрунтовно аналізувалась специфіка відкритої інтерпретації сучасних художніх творів, зокрема українських, - не достатньо, чим і обумовлена актуальність нашого дослідження.

Наукова новизна дослідження: вперше в українській гуманістиці здійснено культурологічний аналіз відкритої інтерпретації в логіці творчого процесу та обґрунтовано її універсальність в умовах сучасних постмодерністських проєктів.

Наукова новизна дослідження конкретизована у наступних положеннях:

Уперше:

- досліджено відкриту інтерпретацію в логіці творчого процесу і доведено, що трансформації творчого процесу обумовлені специфікою постмодерністських проєктів;

- розглянуто відкриту інтерпретацію у структурі дотичних понять, зокрема, «транзакція», «імпровізація», «реінтерпретація», «інтертекст»;
- систематизовано естетичні виміри відкритої інтерпретації на прикладі концертного триптиху «В іспанському стилі» А. Білошицького, роману «Рекреації» Ю. Андруховича, роману «Астри», а також збірки-оповідань рефлексій «Понтиїзм» О. Михеда.

Конкретизовано та доповнено:

- поняття «відкрита інтерпретація»;
- контекст проблем герменевтики;
- естетичні виміри «відкритої інтерпретації».

Запропоновано новий погляд:

- обґрунтовано універсальність відкритої інтерпретації в умовах сучасної культури.

Теоретичне та практичне значення дослідження полягає у розширенні теоретичної площини культурології, естетики та мистецтвознавства щодо розуміння відкритої інтерпретації, її функціонального прояву в сучасній художній творчості. Матеріали дисертації, її положення та результати можуть бути використані у подальшому вивченні творчості А. Білошицького, Ю. Андруховича та О. Михеда, а також у лекційних курсах з теорії та історії культури, культурології, мистецтвознавства.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі опубліковані праці автора за темою дисертації написані без співавторів. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри культурології та культурно-мистецьких проєктів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Основні положення роботи були викладені під час виступів на наукових, науково-теоретичних та науково-практичних конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція «Академічне народно-інструментальне виконавство: історія і сучасність. До 75-річчя кафедри народних інструментів НМАУ імені

П. І. Чайковського» (м. Київ, 28 листопада 2014 р.); Міждисциплінарний науковий круглий стіл «Трансформаційні процеси в культурі України: морфологічні, інституалізаційні, регіоналізаційні, комунікативні аспекти» (м. Київ, 6 березня, 2015 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук» (м. Одеса, 3-4 квітня 2015 р.); Наукова конференція кафедри баяна і акордеона «Народно-інструментальне мистецтво: історія і сучасність» (м. Київ, 19 квітня 2015 р.); Міжнародна наукова конференція «Дні філософського факультету» (Київ, 21-22 квітня 2015 р.); Міжнародна науково-творча конференція «Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття» (м. Київ-Одеса, 28-30 квітня 2015 р.); Всеукраїнська міждисциплінарна науково-теоретична конференція «Мистецькі реалізації універсальї культури: зміна смислів» (м. Київ, 25 листопада, 2015 р.).

Публікації. Основні положення дисертації знайшли своє відображення у 10 одноосібних публікаціях, з них – 6 статей у провідних фахових виданнях, затверджених МОН України, три з яких включені до міжнародних науково-метричних баз, 4 – у інших наукових виданнях та збірках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, 8 підрозділів, висновків та списку використаної літератури (258 позицій, з них 3 – іноземними мовами). Загальний обсяг дисертації складає 197 сторінок. Обсяг основного тексту 169 сторінок.

РОЗДІЛ 1 ВІДКРИТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ОБ'ЄКТ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

1.1 **«Інтерпретація - відкрита інтерпретація»:** до визначення поняття

Сучасне мистецтво включає в себе складну систему взаємовідносин різних культурних традицій, воно різноманітне і неоднозначне. Говорячи про сучасне мистецтво, ми маємо на увазі період від 70-х років ХХ ст. до початку ХХІ, - тобто добу постмодернізму. Підкреслимо, що постмодернізм став специфічною системою світосприйняття, яке намагається створити свою модель світу і людини, деформує принципи культуротворчої діяльності, деконструює їх, пропонуючи нову художню мову. Постмодерністський дискурс поєднує у собі програмні настанови французького постструктуралізму (Ф. Гваттарі, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, Ж. Лакан, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко), неопрагматизму (Р. Рорті) та неоарістотелізму (А. Макінтайр). Одним із головних його завдань є радикальна критика класичної західноєвропейської філософії. Найадекватнішою формою сприйняття реальності постмодерністи вважають поліцентризм, полілог, рівноправність різних точок зору. Як відмічає український філософ О. Варениця, у постмодернізмі плюралістичність істини та множина інтерпретацій перетворюється на конститутивну характеристику знання.

Проблемі постмодернізму в культурі присвячені роботи багатьох як зарубіжних (Р. Барт, Ж. Дельоз, М. Фуко, Ф. Гваттарі, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяр, У. Еко, Ф. Джеймісон, Ю. Крістева, К. Гарт, П. Козловські), так і російських (Н. Автономова, В. Діанова, Н. Маньковська, В. Куріцин,) та українських (Є. Більченко, Т. Гуменюк, Т. Гундорова, Ю. Легенький, В. Личковах, О. Петрова, та ін.) теоретиків різних поколінь.

Теоретики постмодернізму, як правило, наголошують на тому, що в сучасному мистецтві простежується прагнення до яскраво вираженої відкритості, коли багатозначність, невичерпна можливість втручаються в елементи, створюючи «продукт мистецтва». Не тільки зміст, а й сама форма художнього твору в сучасному мистецтві є навмисно багатозначними. А це

призвело до того, що текст сучасного твору містить велику кількість потенційних значень, жодне з яких не може бути домінуючим, оскільки він (текст) лише представляє поле можливостей, актуалізація яких залежить від інтерпретативної стратегії реципієнта: «відкритий» твір передбачає і відкриту інтерпретацію.

Одним із перших на проблему «відкритого твору» звернув увагу італійський філософ, письменник і громадський діяч У. Еко. Саме він, по-перше, обґрунтовує необхідність введення цього поняття у широкий теоретичний ужиток, а по-друге, пропонує застосовувати його до аналізу сучасного мистецтва. Теоретик стверджує, що мистецтво, яке має намір відповідати запитам сучасного світу, повинно бути відкритим, адже відкриті твори - значущі, а закриті – застарілі [245, 9]. За У. Еко, «відкритий твір» вказує не стільки на те, як художні проблеми вирішуються, скільки на те, як вони ставляться. Але, де є «відкритий твір» - там повинна бути і «відкрита інтерпретація». У. Еко вважає, що «процес інтерпретації – не випадковий процес, незалежний від тексту як такого, а структурний елемент процесу породження самого цього тексту» [244, 22].

Зауважимо, що не зважаючи на значну кількість праць, присвячених мистецтву постмодернізму, специфіка феномену відкритої інтерпретації ґрунтовно не аналізувалась. Це стосується як європейського мистецтва взагалі, так і українського, зокрема. Відтак, актуальність нашого дослідження визначається необхідністю цілісного відтворення суті відкритої інтерпретації як важливого культуротворчого чинника, який помітно вплинув і на європейський, і на український художній процес.

Одним з важливих дослідницьких завдань є систематизація існуючих точок зору щодо місця й ролі відкритої інтерпретації в постмодерністському художньому просторі. Особливостям функціонування відкритої інтерпретації присвячено не багато досліджень, однак це поняття подекуди зустрічається в тих роботах, де аналізується феномен постмодернізму. Це праці Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, П. Рікера, У. Еко, Ц. Тодорова, Ю. Крістевої, Н. Маньковської, Н. Жукової, Т. Гуменюк, О. Колесник.

Безумовно, поняття «відкрита інтерпретація» є похідним від поняття «інтерпретація», загальнотеоретичному осмисленню якого присвячені роботи багатьох теоретиків різних поколінь. В залежності від інтенцій історичного часу, зміст, об'єм та сутність інтерпретації сприймався неоднозначно. Приміром, для античного розуму «зрозуміти щось» означало включити його в космос, перетворити в естетично значуще буття; для Середньовіччя – «зрозуміти предмет» означало вказати на його причетність до всезагального творця (Бога). Надзвичайно широкі можливості інтерпретації відкриває, на думку українського естетика Л. Левчук, період між добою Відродження та Новим часом, «який в деяких країнах Європи характеризувався помітним розширенням теоретичної проблематики естетики та мистецтвознавчих наук» [135, 86-87]. Особливий наголос Л. Левчук робить на заснуванні у 1585 р. братами Каррачі Болонської академії мистецтв, яка повинна була об'єднувати тих, хто «вступив на вірний шлях» у мистецтві.

«Вірний шлях», на думку усіх трьох братів, - це «спроба створювати новий живопис, об'єднуючи досягнення різних живописців доби Відродження» [135, 86-87]. Так, в практику італійського мистецтва другої половини XVI – початку XVII ст. «увійшов принцип еkleктизму», що сприяє появі множинності інтерпретацій. Як зазначає Л. Левчук, Болонська академія мистецтв почала поступово диференціювати поняття «професіоналізм» та «ремесло», які виступили тими чинниками, що дозволили «інтерпретувати» зовсім новий аспект в процесі оцінки живописних полотен, а саме: ступінь підготовки митців до творчої роботи.

На наш погляд, слушну думку висловив і російський теоретик О. Агапов: «На основі характеристики історичних форм раціональності слід виділити три сформованих підходи до інтерпретації - естетичний, екстатичний і теоретичний. Розвиток зазначених способів розуміння до початку XIX ст. призвів до складання двох підходів: гносеологічного та онтологічного» [4, 5].

Проблемі інтерпретації присвячені роботи таких видатних мислителів як Арістотель, Ф. Бекон, Р. Декарт, Т. Гоббс, Б. Спіноза, Д. Локк, Д. Юм, І. Кант, Г. Гегель, О. Конт, Г. Спенсер, Г. Гадамер, К. Поппер, Л. Вітгенштейн, Р. Рорті. Спираючись на історико-філософську традицію, проблема інтерпретації достатньо активно вивчалася протягом ХХ ст. Виокремимо роботи С. Франка, О. Лосєва, В. Бібіхіна, Є. Гуренка, О. Колесник, О. Корихалової, С. Кримського, Л. Левчук, В. Москаленка, О. Оніщенко, С. Бондар, Н. Жукової та ін.

Плідні ідеї щодо окремих аспектів проблеми інтерпретації внесли Е. Бетті, Д. Девідсон, Г. Зельдмайр, С. Зонтаг, Р. Г. Коллінгвуд, Б. Рассел, Ф. Соссюр, Д. Фоллесдал, Г. Фрей, М. Фуко.

Як зазначається у тлумачних та енциклопедичних словниках, термін «інтерпретація» - від латинського *interpretation* – це тлумачення, пояснення, переклад на більш зрозумілу мову, опис [102, 366]. Отже, з цього тлумачення бачимо, що дотичними до поняття «інтерпретація» є наступні терміни: «опис», «пояснення», «переклад». Спираючись на це формально-логічне представлення інтерпретації, проаналізуємо авторські пояснення її сутності. Як відмічає український культуролог Н. Жукова, операція «опису» є побудовою образу якогось об'єкту або цілої системи об'єктів і виступає у якості з'єднувальної ланки між тим, що людина знає про цей об'єкт, і самим об'єктом. Пояснити щось - означає розкрити зв'язки між об'єктами пояснення - фактами, подіями, процесами - зробити зрозумілим об'єкт, осмислити самому або розтлумачити іншому, відповісти на питання, що виникли [83, 14].

Власну класифікацію типів пояснення пропонує російський дослідник В. Штофф у роботі «Моделювання та філософія»: 1) каузальне пояснення, яке проявляється у з'ясуванні причин виникнення того чи іншого явища; 2) гіперболічне пояснення – пояснення окремої події «через закон»; 3) «деталізоване» пояснення, «тобто пояснення, яке складається з першого та другого»; 4) «аналогічне» - пояснення, «що використовує аналогію, якою

пояснюється явище з явищем більш знайомим і відомим»; 5) функціональне пояснення, яке пов'язане із встановленням функції, що виконується тою чи іншою частиною системи; 6) теоретичне пояснення, засноване на використанні деякої теорії, що пояснює цей тип пояснення близький до того, який прийнято називати дедуктивним поясненням [241, 189-190]. Як зауважує теоретик, відмінність між даними типами інколи зливається, оскільки у деяких випадках «каузальне» пояснення може бути водночас і поясненням через закон («гіперболічним», або «казуальним»), «деталізоване» включати в себе «аналогічне» та «функціональне» пояснення.

Зауважимо, що у повсякденні поняття «пояснення» та «тлумачення» застосовуються, як правило, як синоніми. Однак, на відміну від пояснення, тлумачення завжди включає в себе деякий елемент гіпотетичності. Як відмічають Є. Борисов, Є. Гуренко, Є. Нікітіна, В. Штофф, С. Кримський, Н. Жукова, Л. Левчук, у класичній науці, де за всіма її основними термінами інтуїтивно розумілися об'єкти, тлумачення зводилося до завдання зіставлення положення, яке досліджується, і природного закону, на ґрунті якого можна було пояснити явища, пов'язані з цими об'єктами. Проблема тлумачення співпадала із проблемою пояснення, тобто пошуку причин законів, суті явищ.

Інтерпретація, на думку українського філософа С. Кримського, пов'язана з умовами реалізації абстрактних систем на певних об'єктах, вона може розглядатися як форма «залучення» дослідних даних до абстрактного рівня логічних побудов у науці. Однак, «залучення» абстрактних наукових теорій до даних емпірії не завжди можливе в прямій формі, оскільки є багато теоретичних систем, так званих дедуктивних теорій, що потребують введення проміжного рівня уявлення їх змісту на абстрактних об'єктах, тобто такої ідеалізації реальності, в термінах яких можливий їх адекватний опис. Єдиний засіб зробити предметними абстрактні теорії - це застосувати семантичну інтерпретацію, яка пов'язана з встановленням абстрактних об'єктів теоретичних систем, а також емпіричну інтерпретацію. Ці форми

інтерпретації органічно пов'язані, тому емпірична інтерпретація неможлива без семантичної, а остання проводиться з урахуванням встановлення змісту, що допускає емпіричні характеристики.

Розглянемо докладніше особливості «семантичної» та «емпіричної» інтерпретації, інтерес до якої виявляють означені нами теоретики. Семантична інтерпретація «досліджує» зміст абстрактної теорії шляхом ізоморфного відображення, фіксованої у неї схеми (термінів і їх відношень), на предметну галузь іншої, більш конкретної, змістовної теорії, яка може виступати моделлю вихідної теоретичної системи. На наш погляд, семантична інтерпретація найбільш близька відкритій інтерпретації, адже оскільки в основі семантичної інтерпретації лежить встановлення ізоморфізму елементів і відношень кількох систем, то природно, що теорію, яка інтерпретується, у більшості випадків можна зіставити з цілим класом інших ізоморфних теорій, тобто завдати їй безліч моделей.

Американський науковець Д. Девідсон, вивчаючи функцію семантичної інтерпретації, зауважує, що вона є певним критерієм, який дозволяє з безлічі можливих гіпотез вибрати валідну. Тут, за Д. Девідсоном, діє «принцип довіри», згідно з яким інтерпретатор прагне приписати тексту саме істинний варіант моделі. Важливим, в контексті нашого дослідження, є те, що згідно з позицією теоретика, інтерпретація може бути когерентною та охоплювати велике коло предметів або фактів, але при цьому немає підстав брати під сумнів будь-яку інтерпретацію з безлічі інших [256]. Як зауважує Є. Борисов – дослідник творчості Д. Девідсона, - в цьому випадку достатнім буде того, що «під істиною ми будемо розуміти істинність для інтерпретатора» [35]. Відмітимо, що це тлумачення інтерпретації перегукується з тим, що вкладається в поняття «відкрита інтерпретація».

На відміну від семантичної інтерпретації, емпірична інтерпретація здійснює переклад знання з теоретичного рівня на рівень емпіричної мови, зокрема, на мову експериментів. За С. Кримським, емпірична інтерпретація є частковою інтерпретацією. Для того, щоб відповідати завданню пояснення,

емпірична інтерпретація обов'язково повинна доповнюватися інтерпретацією семантичною, тобто уявленням теоретичного змісту термінів наукової теорії. Слід підкреслити, що стосовно істини інтерпретація виступає як засіб, метод пошуку логічних можливостей її (істини) встановлення, але не є синонімом фактичної істинності системи, яка інтерпретується. Безумовно, інтерпретація є важливим фактором синтезу наукових теорій, одним з засобів встановлення їх єдності, підґрунтям якої є пошук загальних дедуктивних систем, реалізаціями яких виступають данні наукові теорії. Можна стверджувати, що інтерпретація є одним із логічних принципів розвитку нових теорій. Подібно абстракції - та іншим засобам розвитку думки, - інтерпретація - це особлива логічна операція, яка виступає як процес руху від логічної форми до об'єктів, стає операцією, що зворотна абстракції.

Як зауважує Н. Жукова, інтерпретація характеризується не тільки процесом руху від формальних, абстрактних систем до об'єктів, але і результатом цього руху, тобто деякою фіксованою у полі інтерпретації безліччю об'єктів, або, в певному відношенні, сукупністю моделей. Тому, «розглядаючи інтерпретацію як операцію зворотну абстракції, мається на увазі пошук не будь-якої однієї моделі, а всієї безлічі об'єктів, які задовольняють рівню загальності абстрактних, формалізованих систем, в той час, як кожна окрема модель, яка не входить у поле інтерпретації, виступає вже стосовно абстракції як конкретизація. Отже, подібно до того, як абстракція розглядається у єдності з формалізацією, зворотна їй операція – інтерпретація - може розглядатися у єдності з конкретизацією» [83, 20].

Слід відмітити, що поряд з такими методами, як опис, пояснення, тлумачення, поступово склалися «наукова», «побутова» та «художня» інтерпретації. До «наукової» інтерпретації відносяться особливі логічні операції, що пов'язані з трактуванням формальної теорії, шляхом виявлення змісту, об'єктивного смислу абстрактних виразів. Вона пов'язана з конкретизацією, пошуком об'єктів, які задовольняють принципам вихідних теоретичних систем, і тут, на відміну від «побутової» інтерпретації, пошук

має напрям: «від теорії до об'єкту». Таким чином, «наукова» інтерпретація застосовується тільки по відношенню до теорій високого рівня абстрактності, які оперують виразами, до яких входять уявні величини.

До «побутової» інтерпретації теоретики відносять всі «операції» - від простого опису до наукового аналізу, тому що будь-які предмети, процеси, явища навколишнього світу, які пов'язані з суспільно-практичною діяльністю людей, можна описати, пояснити, розтлумачити, тобто інтерпретувати у повсякденному смислі слова. «Побутова» інтерпретація базується на абстрагуванні, яке - у даному випадку - є засобом пізнання, і пошук тут має напрям: «від об'єкту до теорії». Така інтерпретація може бути здійснена як мовою науки (наукове пояснення), мовою мистецтва (художній опис), так і повсякденною мовою. Застосовується «побутова» інтерпретація у всіх формах пізнавальної діяльності, в рамках життєвого практичного досвіду.

Особливість «художньої» інтерпретації полягає в тому, що вона має місце тільки у виконавських мистецтвах, об'єднуючи в собі і абстрагування, і конкретизацію, синтезує елементи «побутової» та «наукової» інтерпретації.

Повертаючись до етимології слова «інтерпретація» (тлумачення, пояснення, переклад на більш зрозумілу мову, опис), ще раз відмітимо, що, на відміну від пояснення чи тлумачення, - інтерпретація завжди включає в себе деякий елемент гіпотетичності. Переважна більшість дослідників, котрі вивчають природу інтерпретації, вважають, що тлумачення - це гіпотетичне пояснення, воно дає один варіант із множини допустимих пояснень. Саме цим «тлумачення», за своєю суттю, близьке до сенсу, що вкладається в поняття «відкрита інтерпретація».

Слід також зауважити, що в музикознавстві поняття «інтерпретація» стали застосовувати раніше, ніж у теорії інших мистецтв, а саме в XIX ст., і використовували в мистецтвознавстві та художній критиці поряд з терміном «виконання». Цей факт встановлений Н. Корихаловою, на основі аналізу словників європейських мов, які з кінця 60-х рр. XIX ст. почали реєструвати

використання терміну «інтерпретація» щодо музично-виконавського мистецтва [120]. Як відмічають Н. Корихалова, Н. Жукова, О. Ларченко та В. Москаленко у слові «інтерпретація» в музичному мистецтві укладався яскраво виражений відтінок індивідуалізованого прочитання, своєрідності артистичного трактування, а смислове значення поняття «виконання» обмежувалося строго об'єктивною, механічно точною передачею авторського задуму. За всієї своєрідності смислового змісту цих понять, вони довгий час вказували на той самий об'єкт. І «інтерпретація», і «виконання» означали деякий об'єкт виконавської діяльності, конкретний варіант музичного твору, створений виконавцем в акті прилюдного виступу. І «інтерпретація» і «виконавство» розумілися як те, що відзвучало в процесі живого інтонування за допомогою людського голосу або музичного інструменту. Суперечки велися, лише з приводу того, яке з цих понять ближче до істини, яке більше відповідає природі вказаного феномену. Суть же різниці зводилася до того, що слово «виконавство», як і раніше, означало продукт виконавської діяльності, а «інтерпретація» - частину цього продукту, тобто творчу суб'єктивну сторону виконання. Відтак, виконавство уявно розрізнялося на об'єктивний і суб'єктивний аспекти. Перший (тобто об'єктивний) зв'язували з творчістю композитора, а другий (суб'єктивний) - з творчістю самого виконавця.

На цій проблемі акцентували свою увагу як естетики та культурологи (Є. Гуренко, Ю. Кочнев, І. Малишев, О. Колесник), так і музиканти та музикознавці (А. Корто, Г. Нейгауз, Б. Яворський, О. Алексєєв, В. Москаленко, О. Мурга). Розглядати інтерпретацію в контексті текстів художньої творчості вважають за доцільне Л. Левчук та О. Оніщенко. Підкреслимо, що задля представлення як сучасного рівня осмислення інтерпретації, так і закладених принципів власної концепції, необхідно відтворити логіку ідей, що сформувалися у першій половині минулого століття. Так, відомий російський музикознавець Б. Яворський наголошував на важливості таких аспектів культурологічного значення музичного

матеріалу, як характеристика доби, культури та ін. Він пропонує визначати своєрідності конкретного музичного твору на основі порівняння його: 1) з іншими творами автора; 2) з творами суміжних видів мистецтва; 3) з творами авторів тієї ж історичної доби. Окрім того, на думку Б. Яворського, виконавцеві потрібно мати темброво-оркестрове чуття фактури, чітке уявлення щодо структури твору, смислового навантаження й особливості інтонування [254]. Ідея синтезу мистецтв Б. Яворського перегукується з думками та професійними знахідками музикантів-педагогів К. Ігумнова, Г. Нейгауза та багатьох інших.

Різні аспекти проблеми інтерпретації достатньо широко обговорювалися протягом 60-80-х рр. минулого століття. Наслідком такого небайдужого ставлення до означеної проблеми, а у її вирішенні були зацікавлені і естетики, і психологи, і мистецтвознавці, були кілька ідей, що заслуговують на більш ґрунтовне представлення. При цьому, на нашу думку, відтворюючи логіку становлення конкретних точок зору, доцільно спиратися на хронологічний підхід. Так, наприкінці 60 – початку 70-х рр. з'явилася низка публікацій російського музикознавця Ю. Кочнева, в яких інтерпретація розглядалася у двох аспектах, а саме: 1. як засіб «схоплення» змісту музичного твору; 2. як визначену єдність суб'єктивного й об'єктивного, де в кожному окремому випадку об'єктом виступає текст даного твору, а суб'єктом – конкретна особистість [122].

Позитивним в позиції Ю. Кочнева був саме наголос на суб'єктивному факторі в інтерпретаційному процесі. Визначення ролі й значення суб'єкту як носія творчої – авторської – моделі інтерпретації робило логічним розгляд ідеї множинності інтерпретації, а це дозволяло науковцям керуватися своєрідної формулою: один об'єкт – множинність «суб'єкт-інтерпретацій». На нашу думку, позиція Ю. Кочнева була перспективною як в теоретичному аспекті, так і в практичному, адже не обмежувала якимись нормативними рамками інтерпретацію музичного твору. Множинність інтерпретацій, при

умові, що цей принцип був би всіма фахівцями прийнятий, відкривав значні перспективи в процесі професійної підготовки виконавців.

Дещо інший підхід до розуміння інтерпретації був представлений Л. Левчук. На сторінках її монографії «У творчій лабораторії митця» (1978) пропонувалося деталізувати поняття «художня творчість» через введення в теоретичний ужиток двох видів творчого процесу: прямого та опосередкованого. Такий підхід об'єднував дві самостійні естетико-мистецтвознавчі проблеми, а саме: художню творчість та види мистецтва. Л. Левчук, зокрема, зазначає: «Такий розподіл дає можливість побачити, скільки самобутнього, індивідуального з точки зору психології творчості має в собі, наприклад, музика як мистецтво композитора і музика як мистецтво виконавця, наскільки творчість поета відрізняється від творчості актора» [137, 39].

На думку Л. Левчук, «прямий» і «опосередкований» види творчого процесу відбиваються і на сутності інтерпретації. Так, представники «прямого» виду «інтерпретують» тільки навколишню дійсність, яка «наснажує» їх творчість. Ті ж митці, творчість яких має «опосередкований» характер, - незалежно від власної творчої чи життєвої позиції – мусять «інтерпретувати» світобачення іншого митця, наприклад, композитора чи драматурга. Творчість представників «опосередкованого» типу позначена такими рисами як «вторинність» та «залежність», що безсумнівно, накладає певний відбиток і на характер інтерпретації: один митець існує у руслі «Іншого» і залежить від його волі, бажань чи мотивів.

Л. Левчук має рацію, коли стверджує: «Специфічна риса професії актора полягає в тому, що його творчість зумовлена існуванням літературної першооснови. Це не тільки обмежує його у пошуках, а й ставить у жорстку залежність від змісту і форми твору, від рівня інтелектуального розвитку та сутності естетичних запитів іншого митця, насамперед, письменника» [137, 40-41]. Внаслідок такої специфіки творчості досить ускладненим представ й інтерпретаційний процес, який, маючи підґрунтя в інтерпретації

письменника, трансформується в інтерпретацію актора. Така само залежність існує між композитором та виконавцем його музики.

Зазначимо, що ще складнішим та суперечливішим інтерпретаційний процес представлений в колективному типі творчості, який існує в театрі та кінематографі. У цих видах творчості тільки, так би мовити, стрижнева лінія включає наступні ланки: драматург (сценарист) – режисер – актор. Окрім «стрижневої лінії» є ще й допоміжні, а саме: інтерпретація матеріалу з боку оператора, художника, композитора, гримера, які відіграють далеко не останню роль у створенні театральної вистави чи фільму.

Слід зазначити, що у контексті творчості взагалі і здійснення творчого процесу, зокрема, сутність інтерпретації розкрита досить строкато і вимагає подальшої дослідницької роботи. Звернення до «інтерпретації» стисла реконструкція моделей її теоретичного осмислення потрібні нам – в контексті мети і завдань дисертаційного дослідження – задля введення в дослідницький простір відкритої інтерпретації. При цьому вважаємо за необхідне підкреслити можливість застосування поняття «відкрита інтерпретація» до колективного типу творчості. Зрозуміло, що при цьому саме тлумачення феномену «відкрита інтерпретація» може зазнати певних трансформацій, проте на цьому шляху існує значний теоретичний потенціал.

На початку 80-х років ХХ ст. певні новації щодо природи інтерпретації були оприлюднені російським естетиком Є. Гуренко у монографії «Проблема художньої інтерпретації». На думку Є. Гуренка, художню інтерпретацію слід розглядати як виконавську діяльність, і як її специфічний результат. Теоретик виокремлює у виконавському мистецтві «первинну» та «вторинну» творчість. Результат «первинної» творчості фіксується у нотній або іншій знаковій системі. Виконавство, інтерпретація твору і сам процес створення, тобто «первинна» і «вторинна» творчість органічно між собою пов'язані, одне витікає з іншого і не може без іншого існувати. Згідно концепції Є. Гуренка, один і той само твір існує у виконавській практиці як варіантна множина: одна, навіть геніальна інтерпретація, не може замінити багатьох

тлумачень, нових народжень того чи іншого твору. В творчому процесі створення твору виконавського мистецтва, художня інтерпретація виступає в якості показника результатів вторинної творчості і в якості показника результатів цінності праці виконавця [60].

На думку О. Алексєєва, котрий аналізує творчість видатних піаністів ХХ ст., практика втілення виконавського задуму, ключової ідеї інтерпретації, пов'язана з проблемами музичного розвитку, з тим, наскільки органічно й переконливо виконавець зможе відтворити процес становлення образної побудови твору [5]. У даному контексті наголос робиться на професійно-ремісничому аспекті, що для такого виду мистецтва як музика є надзвичайно важливим.

Принципово нові засадні положення щодо аналізу інтерпретації представлені в монографії українського естетика О. Оніщенко «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001). Поділяючи творчість на колективну та індивідуальну, О. Оніщенко зосереджує увагу на таких її складових як «творча особистість» та «творчий процес», що підсилює значення суб'єктивного фактору, а отже, трансформується в інтерпретаційну модель конкретного митця, котрий завершує «творчий процес» створенням «художнього твору».

З розмислів О. Оніщенко стає очевидним, що особливе навантаження на всіх етапах творчого процесу несе на собі «мотив – образ - мотивування». Екстраполюючи цю ідею на творчість Е. де Гонкура взагалі, і на його роман «Брати Земганно», зокрема, вона вбачає в останньому, що «позитивний» напрям інтерпретації мотиву спадковості, і специфіка його образного рішення визначили відповідне мотивування дії персонажів твору [175, 96]. В запропонованому О. Оніщенко аспекті інтерпретація починає виступати рівноправним структурним елементом усієї естетико-художньої «будови» твору і «вписується» в естетико-мистецтвознавчий понятійно-категоріальний апарат: мотив, образ, інтерпретація, персонаж, твір.

Отже, досліджень, присвячених питанню інтерпретації доволі багато. Аналіз існуючої літератури дозволяє узагальнити визначення поняття «інтерпретація», як логічної операції, що здійснює синтез наукових теорій, і є одним із факторів їх єдності. Інтерпретація спирається на пошук загальних дедуктивних систем, реалізаціями яких виступають данні наукові теорії; це складний інтелектуальний процес, комплексна форма аналізу, що являє собою взаємодію смислових цілісностей, їх якісне перетворення і реконструкцію. Вона ґрунтується на розумінні людського буття, має репрезентативний характер, пов'язана з мовними структурами, логічним описом і висловленням; обумовлюється індивідуальними характеристиками інтерпретатора, його системою цінностей, соціокультурним контекстом.

Треба підкреслити, що стосовно істини, інтерпретація виступає як засіб пошуку логічних можливостей і не являється синонімом істинності системи, яка інтерпретується. Як слушно відмічає С. Бондар, інтерпретація містить творчий, активний аспект. Проте від творчості - у власному розумінні - її відрізняє вторинний, репродуктивний характер і специфічна позиція інтерпретатора відносно тексту: збереження критичної дистанції, іронічне відчуження. Творчий акт включає свідомий пошук і вибір серед можливих альтернативних рішень. Цей вибір ніколи не визначається тільки волею автора, а зумовлений законами розвитку самого твору. В інтерпретації ж відсутній момент волевиявлення, необхідність вибору. Вона зберігає всі можливі варіанти розв'язань. Складна організація та семантична двоплановість художнього тексту, відмінність мовного, інтелектуального, емоційного та естетичного досвіду автора і реципієнта-інтерпретатора, а також їх залежність як «співавторів» від історико-культурного контексту, дозволяють говорити про множинність і навіть про конфлікт інтерпретацій тексту, але не про їх довільність.

1.2 Історико-теоретичні витоки ідеї «відкрита інтерпретація»

На нашу думку, визначення й теоретичне опрацювання поняття «інтерпретація – відкрита інтерпретація» набуває реальної змістовності в процесі реконструкції історико-теоретичних витоків його становлення.

Слід наголосити, що поняття «інтерпретація» формувалося в довгому процесі становлення логічних методів, які розвивалися у напрямку послідовного збільшення ступеня їх складності (від простого опису через пояснення і тлумачення, до строгої логічної операції). Вже у стародавньому світі процедура надання смислу трактувалася неоднозначно, що вказує на різноманіття форм інтерпретативних практик. Приклади пояснення каузального типу зустрічаємо, наприклад, у піфагорійців, котрі вважали, що небесні світила, знаходячись між собою у певних числових (гармонічних) відношеннях, повинні під час руху звучати й творити «небесну гармонію». Керуючись розкритими числовими відношеннями як законом, вони змогли пояснити основні розходження між інтервалами, дати їм чіткі кількісні характеристики. Давні мислителі добре розуміли роль засобу взаємозв'язку частин у створенні художнього цілого.

Поряд з різними модифікаціями процедури пояснення в античній теорії поступово формувалася й відшліфовувалася операція тлумачення естетичних явищ дійсності, яка допускає деякий елемент гіпотетичності. Для позначення цієї операції стосовно творів мистецтва, греки використовували термін «герменевтика» - від грецьк. «hermeneutikos» - тлумачення, трактування, роз'яснення.

Як відомо, у давньогрецькій міфології посередником між богами і простими смертними був Гермес, котрий повинен був тлумачити людям повеління богів, а богам - прохання людей. Звідси і веде своє походження термін «герменевтика», що спочатку означав мистецтво тлумачення висловів оракулів, стародавніх текстів, знаків, сенсу чужої мови та багато іншого. Протягом середніх віків герменевтика була нерозривно пов'язана з теологією, з тлумаченням творів «Батьків церкви». У період Ренесансу з'явилася,

власне, філологічна герменевтика, покликана критично досліджувати релігійні тексти, звільняти їх від спотворень, повертати їм первісний зміст. Філософська герменевтика сформувалася ближче до середини XIX ст., а її засновником вважається німецький теолог Фрідріх Шлейєрмахер (1768-1834) [24, 5].

Шлях інтерпретації у філософії – це шлях від ідеї до поняття. Як відмічає російський культуролог О. Агапов, ідея - материнське лоно поняття. Поняття - її породження, - не завжди їй підвладні, й виходять за межі інтенції ідеї, які не істинні й не хибні, оскільки вони є символи, вони більш вказують на предмети - знаки буття, не претендуючи на жодні однозначні оцінки, на жодний аналіз. «Ідея - сама дійсність, поняття - її розуміння. Ідеї починають, ведуть і завершують процес пізнання. Ідея вимагає втілення, перетворення» [4, 20].

Перші згадки про герменевтику зустрічаються у творах Платона, де мистецтво тлумачення межує з мистецтвом глашатая, мистецтвом прорікання і поетичною творчістю. Невипадково Платон називає поетів «герменевтами богів». Як і поетичне мистецтво, герменевтика, за Платоном, не веде до мудрості, бо герменевт тлумачить чужу мову, виявляє її сенс, проте сам не може знати, істинна мова, яку він тлумачить, чи ні. Розвитком античної герменевтики став трактат Аристотеля «Про тлумачення», в якому розглядається проблема істинності і хибності ствердного висловлювання. Слід зазначити, що у Аристотеля герменевтика зв'язується вже не з поезією, як у Платона, а з логікою. Стоїки, в контексті вчення про «Логос» і тлумачення міфів, продовжують розвивати герменевтику. Прагнучи зберегти авторитет переказу чи міфу, стоїки стали тлумачити їх алегорично, використовуючи поняття «здогад», «таємний сенс», «символ». Саме їм належить, так званий, алегоричний метод тлумачення. В процесі тлумачення стоїки широко користувалися етимологічним методом, намагаючись через етимологію слова прийти до вірного тлумачення позначуваної їм речі. Цей метод знайшов своє продовження у теорії Філона Олександрійського,

Клімента Олександрійського, Оригена. Відтак, античність не лише вводить у тогочасну філософію практику тлумачення, трактування чи роз'яснення, а й теоретично закріплює два нові методи пізнання: алегоричний та етимологічний.

Зауважимо, що у давньоримській культурі еквівалентом поняття «герменевтика» став термін «інтерпретація». В цілому, даний термін відтворює іншу, властиву тільки давньоримській історії, соціокультурну атмосферу, адже з латини «inter» перекладається як «між», а «pretation» - процес; йти попереду. Зокрема, префікс «inter» вказує на простір та стан «без сенсу», сферу між предметом і свідомістю людини, яку необхідно осмислити й, по можливості, освоїти. В цьому ракурсі інтерпретація виступає як спосіб пізнання та освоєння людиною навколишнього світу. До того ж, в давньогрецькій мові простір «між» фіксувався терміном «dialogos», де приставка «dia» також означає «між» [4, 20]. «Pretation» (бути першим) - передбачає, що інтерпретатор виступає в якості першовідкривача. Безумовно, «dialogos» передбачає комунікацію. У цьому контексті не можна не згадати тезу, висловлену українським культурологом О. Колесник: «Оскільки рецепція художнього твору є творчим процесом, при якому відбувається взаємодія автора – твору – реципієнта, при дослідженні інтерпретації 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 вже не винятком, а нормою стає ситуація належності автора та реципієнта до різних культурних традицій» [116, 14].

У давньогрецькій мові одним із синонімів терміна «герменевтика» було поняття «екзегетика» - від грец. «Exegese». Даним терміном також позначався комплекс практик у сакральній сфері - сфері, що стосується віри в богів. Значний вплив на формування християнської традиції «екзегези» зробив Августин, котрий бачив у правилах інтерпретації шлях для знаходження справжнього сенсу «Біблії» і спосіб адекватної передачі його віруючим. У добу Відродження герменевтика стала сприйматися як мистецтво перекладу

античних текстів на живу національну мову, все більш набуваючи світський характер. Певний внесок у становлення теорії інтерпретації робить Реформація, яка вимагала інших принципів тлумачення і критики біблійних текстів відповідно до нових соціальних запитів. Так, Лютер стверджує, що кожен християнин, що сприймає текст з вірою, правильно розуміє його духовний зміст. Розуміння ж духовного сенсу тексту є наслідком застосування не якогось спеціального духовного тлумачення, а натхненністю самого тлумача.

Новаторською щодо означених проблем є позиція І. Канта, котрий здійснює переворот у цій галузі, показавши, що ідея належить розуму, і справедлива тільки у «феноменальній» сфері, а не у «ноуменальній». Принципова непізнаванність «речі в собі» призводить до перенесення уваги філософії з об'єкта на суб'єкт пізнання, в пізнавальній діяльності якого об'єкт може бути тільки конституйований.

Наразі необхідно зауважити, що принципова несумісність герменевтики і екзегетики постійно проявляється в рамках розвитку релігії як соціокультурного інституту. Герменевт знає богів, екзегет - Бога. За В. Дільтеєм, герменевтика як наука, починається з Реформації, а до того часу тлумачення – екзегетичне мистецтво. Такої ж само думки притримувався й французький теоретик П. Рікер: «Було б корисно нагадати, що герменевтична проблематика виникла спочатку в рамках екзегетики, тобто дисципліни, мета якої полягає в тому, щоб зрозуміти текст, - зрозуміти, виходячи з його інтенції, зрозуміти на підставі того, що він хоче сказати» [187, 39].

На початку XIX ст. з'ясувалося, що не тільки релігія, але і в цілому, все суспільно-історичне буття, потребує адекватної форми осягнення. Творцем, так би мовити, нової герменевтики виступив, як вже зазначалося, Ф. Шлейєрмахер, котрий вважав інтерпретацію мистецтвом розуміння чужої мови з метою правильного повідомлення іншим, відбитого в думках інтерпретатора, змісту. Тому початковим предметом герменевтики є, насамперед літературні тексти, відокремлені від інтерпретатора культурною,

мовною, історичною і часовою дистанцією. Розуміння тексту має об'єктивну і суб'єктивну сторони. Виразом об'єктивного боку розуміння є граматична, а суб'єктивного - психологічна інтерпретація. Розуміння є взаємобуття цих моментів. Ф. Шлейєрмахер сформулював основну мету герменевтичного методу: зрозуміти автора і його працю краще, ніж він її розумів [4, 31].

За Ф. Шлейєрмахером, герменевтика – це мистецтво, а якщо об'єкт герменевтики - витвір мистецтва, що володіє нескінченно багатим змістом, то сам процес тлумачення також нескінченний, й до остаточного тлумачення можна лише наближатися [238, 26; 153-155]. Філософ відмічає: «У творі словесного мистецтва виявити генезис авторських ідей тим важче, чим суворіше воно в науковому відношенні. Цей генезис прихований. Те, що стоїть на вершині системи, не є безпосередньою знахідкою автора, а є продукт безлічі розумових рядів. Щоб зрозуміти такий твір в його генезі як факт умонастрою його автора, має бути ще щось інше, якийсь твір, що має більш вільний виклад» [238, 170].

Отже, можна стверджувати, що витoki відкритої інтерпретації слід шукати в теорії Ф. Шлейєрмахера.

Своєрідними продовжувачами шлейєрмахерівського підходу були В. Дільтей, Г. Зіммель, М. Вебер, П. Рікер, М. Гайдеггер, Г. Гадамер, Р. Рорті, Е. Тісельтон.

В. Дільтей – «класик герменевтики» - розглядає історію герменевтики, зокрема, розвиток герменевтичної техніки в добу Просвітництва, як вихідний пункт герменевтики Ф. Шлейєрмахера, котрий переходив від формулювання правил граматичної та історичної інтерпретації до систематичного дослідження самого процесу розуміння. В. Дільтей свідомо наголошує на значенні феномену «творча індивідуальність», і доводить, що проблема осягнення «творчої індивідуальності» набула вирішального значення в змісті дискусій німецького ідеалізму та романтизму. Саме з цим було пов'язано і перенесення в герменевтиці інтересу «тлумача» з розуміння окремих місць тексту на розуміння цілісного задуму автора. При цьому граматична

інтерпретація повинна була підпорядковуватися психологічній, яка, в свою чергу, прояснює генезис авторської ідеї, а в її перспективі - детально реконструює сенс усього твору. Як відмічає В. Дільтей, наприклад, у творах В. Шекспіра «елементи події, пов'язані відносинами часу і дії, відповідно до законів поетичної композиції зводяться в певну єдність, яка на початку і в кінці витягує ці елементи з потоку впливів і пов'язує їх частини в одне ціле» [72, 203].

На нашу думку, має рацію український естетик Л. Мізіна, коли аналізуючи інтерпретацію історії мистецтва як естетичну проблему, звертає увагу на необхідність враховувати, що «межа між розумінням та тлумаченням дуже нестійка, рухлива і ця рухливість, на жаль, спричиняє можливість досить вільного тлумачення текстів, що не відповідає думці автора» [165, 97].

У контексті феноменів «розуміння – тлумачення» Л. Мізіна «вписує» «інтерпретацію», яка повинна враховувати хибність занадто вільного «тлумачення» авторів, уникати «елементарних непорозумінь» і не втягуватися у наукові дискусії, що нагадують «війну з вітряками». Визнаємо, що Л. Мізіна висуває перед інтерпретацією досить складні, - хоча і цілком доречні – завдання. Водночас, ми поділяємо критику Ф. Шлейермахера, котрий «дотримувався формули» згідно якої «письменника необхідно розуміти краще, ніж він сам себе розуміє». Ця формула, за слушним зауваженням Л. Мізіної, «несе у собі загрозу привнесення у текст власних поглядів» [165, 97].

Зазначимо, що хоча більшість прихильників герменевтики знаходяться «під тиском» авторитету Ф. Шлейермахера, вони все ж намагаються розширити її межі, передусім, за рахунок культурологічного аспекту. Дільтейське трактування герменевтики як специфічного методу наук про дух, покликане забезпечити реконструкцію «духу культур» минулих епох і «розуміння» суспільних подій, виходячи з суб'єктивних намірів людини. При цьому «розуміння», в суспільствознавстві протиставляється «поясненню» в

природознавстві, яке зв'язується з абстрагуванням і встановленням загального закону. Таким чином, об'єктом «розуміння», за В. Дільтеєм, виступає: 1. внутрішній світ людини, 2. зовнішній світ, 3. культура минулого.

З часом, теоретик приходять до висновку, що внутрішній світ індивіда, об'єктивованій зовні, стає правом, релігією, мовою, мораллю, тобто об'єктивним духом, через який люди опосередковують своє розуміння один одного. В. Дільтей переконаний, що між «об'єктом розуміння» і «розуміючим» існує спільність.

Співвідношення «розуміння» і «пояснення» в герменевтиці приймає характер герменевтичного кола: для того, щоб зрозуміти, треба пояснити, а для того, щоб пояснити, треба зрозуміти. У «розумінні» наявний психологічний відтінок, якого немає в «поясненні». Г. Зіммель підкреслював психологічний характер «розуміння», який, на його думку, зводиться до емпатії, – тобто відтворення у свідомості духовної атмосфери, всього світу почуттів і різноманітності мотивів автора.

Дещо інакше розуміє герменевтику німецький філософ М. Гайдеггер, згідно з теорією котрого інтерпретатор повинен усвідомити умови свого існування, побачити забобони своєї і минулої епохи, призупинити їх для «включення» в традицію, що визначає появу досліджуваного тексту або явища. «Саме розуміння слід мислити, швидше, не як дію суб'єктивності, але як включення в звершення переказу, в якому відбувається безпосереднє опосередкування минулого і сьогодення» [224, 54-57].

«Розуміння» для М. Гайдеггера можливо тільки в мові, яка є сутнісною властивістю людського буття. Мова визначає постановку всіх герменевтичних проблем, а герменевтика перетворюється на вчення про буття. «Розуміння» - це онтологічна категорія, що виявляє онтологічне ставлення до світу. Це простір філософського, а не наукового дискурсу. М. Гайдеггер тлумачить герменевтику як пошук сенсу тексту, який є передзаданим ще до початку читання.

Г. Гадамер - один з учнів М. Гайдеггера - вважає, що «мова - це універсальне середовище, в якій здійснюється саме розуміння, а способом цього здійснення є тлумачення», що розгортається в середовищі мови, яка, з одного боку, прагне виразити в словах сам предмет, з іншого ж - є мовою самого тлумача» [49, 440]. За Г. Гадамером, «розуміння» і «тлумачення» мають умовний історичний і часовий характер, і засновані на попередньому «розумінні». Одним з ключових понять, навколо якого теоретик будує свою герменевтичну теорію, є «забобон», або «упередження». Як приклад, автор пропонує забобон Просвітництва - заперечення ролі історичного переказу. «Історико-понятійний аналіз показує, - підкреслює Г. Гадамер, - що лише завдяки Просвітництву поняття забобону отримує звичне для нас негативне забарвлення. Саме по собі слово “забобон” (Vorurteil) означає передсудження, тобто судження (Urteil), винесене до остаточної перевірки всіх фактично визначальних моментів» [49, 298].

Г. Гадамер зауважує, що «забобон» не означає невірного судження, адже в його понятті закладена можливість як позитивної, так і негативної оцінки, на думку теоретика, «забобони (Vorurteile) окремої людини значно більшою мірою, ніж його судження (Urteile), складають історичну дійсність її буття» [49, 304].

Згідно концепції Г. Гадамера, «тлумачення» перестає бути, так би мовити зовнішнім завданням інтерпретатора, а перетворюється на екзистенційний акт. Як слушно зауважив український теоретик С. Квіт, «річ не в тому, щоб ототожнити себе з автором і тим самим подолати відстань між його та своїм досвідом, а в тому, щоб, даючи собі звіт у невідворотності цієї відстані, застосувати досвід автора до себе» [104, 69]. Іншими словами, інтерпретація перетворюється в даному випадку з відтворення, відновлення тексту, задуму - у творення сенсу, що по суті близько до відкритої інтерпретації, теорія якої з'явиться наприкінці ХХ ст.

П. Рікер – один з представників феноменологічної школи - розробляє власне розуміння герменевтики як синтезу досягнень сучасної філософської

думки в розумінні людини, свідомості, культури. На відміну від Г. Гадамера, французький теоретик наполягав на тому, що і «пояснення», і «розуміння» однаково важливі для інтерпретації, адже одного пояснення може бути не достатньо, хоча воно і привносить в процес тлумачення критичну складову, що робить можливим саме «розуміння». І тільки через «пояснення» можна прийти до «розуміння». П. Рікер, спираючись на філософію Е. Гуссерля та М. Гайдеггера, - як він сам зауважує, - «ускладнює шлях герменевтики». За П. Рікером, «робота інтерпретації виявляє глибокий задум - подолати культурну дистанцію, відстань, яка відділяє читача від чужого йому тексту, і таким чином включити сенс цього тексту в нинішнє розуміння, яким володіє читач» [187, 40].

Теоретик наголошує, що всяка інтерпретація має на меті подолати відстань, дистанцію між минулою культурною епохою, якій належить текст, і самим інтерпретатором. «Долаючи цю відстань, стаючи сучасником тексту, інтерпретатор може присвоїти собі сенс: з чужого він хоче зробити його своїм, власним; отже, розширення саморозуміння він має намір досягти через розуміння іншого. Таким чином, явно або неявно, всяка герменевтика - це розуміння самого себе через розуміння іншого» [187, 56]. Філософ приділяє значну увагу творчій сутності мови, наслідкам, які може мати той чи інший текст, а також історичності тексту та інтерпретатора. Як відмічає англійський культуролог Е. Тісельтон, «поєднуючи свою герменевтику, своє розуміння самості та оповіді з етичними питаннями особистості та світу, він (*П. Рікер – О. Б.*) відкриває тему моральної творчості» [215, 274].

Відомий польський естетик Р. Інгарден – учень Е. Гуссерля – мистецький твір («естетичний предмет», за термінологією Р. Інгардена) трактує як інтенціональний предмет. «“Інтенціональний предмет” - це предмет, що конструюється зі свідомості і засобами свідомості, але ніби об’єктивується стосовно останнього» [101, 146]. Згідно інгарденської концепції, твір є трансцендентним по відношенню як до автора, так і до

реципієнта. Іншими словами, потенційно несе в собі відкритість інтерпретації.

Схожу думку висловлює американський теоретик С. Зонтаг, котра вважає, що сучасна культура, підірвана гіпертрофією інтелекту, який мститься мистецтву і світу. Інтерпретація «приборкує» твір, робить його «ручним» і «затишним». На думку теоретика, витлумачувати - означає збіднювати світ, схематизувати його, перетворювати на «примарний світ смислів», а тому слід прагнути до «теоретичної простодушності [94, 12].

Слід зазначити, що у другій половині ХХ ст. теоретики намагаються виробити нові підходи, навіть можна сказати канони, інтерпретації. При чому розуміння, так би мовити, перспектив інтерпретації доволі різне. Так, наприклад, італійський історик, теоретик герменевтики Е. Бетті пропонує обмежити в інтерпретації свавілля «суб'єктивності», для чого формулює наступні канони: принцип автономності об'єкта («об'єкт інтерпретації володіє іманентною логікою існування, бо інтерпретується - продукт людського духу, несе в собі інтенції і сенс, які і належить шукати інтерпретатору, приймаючи несхожість Автора»); принцип когерентності значення («сенс об'єкта інтерпретації проявляється через відтворення цілісності його внутрішніх зв'язків»); правило актуальності значення («ціле, яке реконструюється, підлягає включенню до інтелектуального об'єкту інтерпретатора»); принцип адекватності (когерентності) розуміння: «бажати зрозуміти - цього мало, необхідний «духовний просвіт», підходяща перспектива для відкриття і розуміння [цит. за: 4, 36]. Йдеться про певну схильність «моральної та теоретичної душі», яку негативно можна визначити, як смиренність, забуття, навіть відмову від самого себе, що проявляється в щирому і рішучому подоланні власних забобонів. Позитивно вона може бути визначена як багатство інтересів і широта горизонту інтерпретатора. Це - так само вміння - прийняти мету об'єкта інтерпретації, як свою. За Е. Бетті, сенс слід не вносити, а виносити.

Згідно позиції Р. Рорті, герменевтика є дослідження «анормального дискурсу», з погляду якогось «нормального дискурсу», - спроба надати деякий сенс тому, що відбувається на стадії, де всі ще не впевнені у ньому в достатній мірі, щоб списувати його і тим самим почати епістемологічне пояснення [190, 237].

Стан сучасної герменевтики відбиває у своїй узагальнюючій праці англійський теоретик Е. Тісельтон, котрий виокремлює кілька різновидів герменевтики: біблійна, філософська, літературознавча, соціологічна, комунікативна [215, 7]. Не можна не погодитись з науковцем, адже дійсно така класифікація повністю відповідає реальному стану сучасної герменевтики. Однак, як слушно зауважує український культуролог О. Колесник, у межах культурології окремі аспекти герменевтики можуть інтегруватися в єдине ціле, оскільки глибинний аналіз культурного артефакту як раз і передбачає осягнення його філософських, літературних, соціологічних, комунікативних, лінгвістичних, (а якщо йдеться про релігійне мистецтво, – то й біблійних) імплікацій. Саме такий підхід, на наш погляд, відповідає відкритій інтерпретації.

Слід відмітити, що проблеми герменевтики цікавили не тільки європейських науковців, а й російських та українських. Так, можна стверджувати, що герменевтичною за своєю суттю були позиції М. Бахтіна, О. Лосєва та М. Мамардашвілі. Герменевтичні тенденції та інтенції є суголосними із загальною «розуміючою» настановою української філософії та культурології (Т. Гундорова, С. Квіт, О. Колесник).

Осмислення спадщини герменевтиків - в тому чи іншому контексті - зустрічається в роботах таких теоретиків як С. Аверинцев, Ю. Борєв, П. Гайденко, С. Бондар, С. Кошарний, О. Кравченко, О. Павлова та ін.

Так, О. Колесник відмічає «можливість постулювати існування культурологічної герменевтики як єдиної методології аналізу людської культури та її конкретних проявів, яка синтезує досягнення окремих герменевтичних дисциплін, та інших, сумісних з ними підходів. При цьому її

переважним завданням виступатиме те, що було названо Е. Панофським “іконологічною інтерпретацією”, а саме – осягнення символічних цінностей певної культури» [116, 19].

Погоджуючись з О. Колесник, додамо, що герменевтика, як наука, що прагне до духовної інтерпретації тексту, розкриття змісту і значення тексту в культурі, служить розвитку духовності в людині, становленню її як особистості, як суб’єкта культури, безумовно, включає в себе і відкрити інтерпретацію, адже обсяг духовного світу автора ширше найобширнішого авторського тексту, розуміння ж має справу з текстом, а не з духовним світом людини, хоча вони і не чужі один одному, тому й інтерпретація тексту матиме «відкритий» характер. Безумовно, герменевтичні підходи мають бути доповнені іншими підходами, зокрема феноменології, психоаналізу, структуралізму, екзистенціалізму тощо. Саме таке поєднання матиме методологічне значення. У цьому контексті, не можна не погодитись з видатним українським мислителем О. Потебнею (1835-1891) в тому, що мистецький твір, як і людина, є мікросомом, для дослідження якого потрібні знання різного роду. На нашу думку, ціла низка ідей, які відстоював О. Потебня, можуть виступити підґрунтям щодо теоретичного «насичення» феномену «відкрита інтерпретація» Серед потебнівських ідей виокремимо наступні: символізм мови, поетичність, «внутрішня форма слова», відношення мови до поезії та прози та ін.

Слід зазначити, що спадщина О. Потебні, його учнів та взагалі феномен «харківської естетичної школи» постійно привертає увагу науковців. Так, тільки від 2000 року означені проблеми виступили об’єктом теоретичного аналізу в роботах Я. Голобородько, Л. Грицик, Л. Левчук, Н. Ржавської, Ф. Франчук, М. Шашок.

Відтак, подальший аналіз харківської моделі української гуманістики збагатить і теоретичні підходи до пояснення відкритої інтерпретації.

Розглядаючи герменевтику в контексті проблеми відкритої інтерпретації, необхідно наголосити, що поширеною є думка про

протилежність герменевтики та структуралізму за своїми інтерпретативними настановами, оскільки перша прагне до розуміння конкретної людини – автора, - в той час як другий шукає безособистісні структури тексту, також серйозними є відмінності у настановах герменевтики та деконструкції. Однак, як слушно зауважує О. Колесник, у сучасній культурі, по-перше, не так легко протиставити класичні та неklasичні 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, які можуть бути зафіксовані структуралістичною методологією. «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 шляхом перетворення його на “спіраль”» [116, 29].

Таким чином, аналізуючи цілісний художній текст, ми можемо використати структуралізм, постструктуралізм, і навіть деконструкцію, щоб наблизитися до смислу його частин. Цей принцип, на наш погляд, може бути застосований і до відкритої інтерпретації.

Як вже зазначалось, 1) відкрита інтерпретація передбачає свободу волевиявлення інтерпретатора у виборі рішення тлумачення. При чому це стосується, як «закритих», так і «відкритих» творів: «якщо ”відкриті” твори знаходяться в русі, для них характерно запрошення створити цей твір разом з автором; 2) на більш широкому рівні (як рід, що вбирає в себе певний вид) існують твори, які, будучи закінченими у фізичному сенсі, проте залишаються ”відкритими” для постійного виникнення внутрішніх відносин, які глядач, слухач або читач повинен виявити і вибрати в акті сприйняття всієї сукупності наявних стимулів; 3) кожен твір мистецтва, навіть якщо він створений відповідно до явної або неявної поетики необхідності, по суті

залишається відкритим для імовірно нескінченного ряду можливих його прочитань, кожне з яких вдихає в цей твір нове життя відповідно до особистої перспективи, смаку, виконання» [245, 60].

Відтак, шукати в тексті єдиний раз і назавжди закріплений сенс так само наївно, як вибирати єдино вірне значення багатозначного слова. Водночас, на наш погляд, відкрита інтерпретація не є синонімом «свавілля прочитання» або «довільності», адже будучи складовою культурологічної герменевтики, вона включає усю різноманітність підходів її різновидів (біблійної, філософської, літературознавчої, соціологічної, комунікативної) і застосовує підходи феноменології, психоаналізу, структуралізму, екзистенціалізму тощо.

1.3 Відкрита інтерпретація в структурі дотичних понять

Розглядаючи питання відкритої інтерпретації не можливо не згадати ще кілька термінів, які певним чином, так би мовити, стоять поруч – «транзакція», «імпровізація», «реінтерпретація», «інтертекстуальність», адже усі вони стосовно «першопочаткового» тексту мають певну «відкритість» - свободу трактування.

Поняття «транзакція» (від англ. transaction, від лат. Transactio - угода, договір) стосовно мистецтва, так само як і поняття «відкрита інтерпретація», вводить у науковий обіг У. Еко. В роботі «Відкритий твір» теоретик відмічає, що «враження завжди нової глибини, тотальності, “відкритості”, яку, як нам здається, ми завжди можемо визнати в будь-якому творі мистецтва, ґрунтується на двоїстій природі комунікативної організації естетичної форми, а також на транзакції, характерної для процесу розуміння» [245, 93]. Під транзакцію науковець розуміє «перенесення» власного досвіду, знань, асоціацій, переживань на твір мистецтва, що сприймається. А це, у свою чергу, безумовно, впливає на його інтерпретацію. Пропонуючи в якості прикладу «Божественну комедію» Данте, У. Еко слушно зауважує, що кожне

її прочитання збагачується новими почуттями і новими міркуваннями, і її значення, залишаючись недвозначним, ніби стає глибше і багатше. Те саме, за У. Еко, відбувається і з творами Дж. Джойса, «кожна фраза в яких, тільки й робить, що подає у якійсь іншій перспективі основну ідею, навіть ціле поле ідей» [245, 96], а також у серійній музиці, в «неформальному живописі», взагалі в сучасному мистецтві, яке прагне дати можливість побачити кілька подієвих шарів і сюжетних ліній.

З цього випливає, що реципієнт кожен раз, розставляючи інші «сутнісні мітки», створюючи художній образ, який відрізняється від первинного, стає - в якійсь мірі - співавтором. Таким чином, трансакція присутня в будь-яких структурах, будь-яких творах, які вимагають від реципієнта особистого діяльного ставлення. І тут слід наголосити на психологічному параметрі художньої творчості, адже як створення твору мистецтва, так і реакція на нього, безумовно, пов'язана, - мовою У. Еко, - з відповіддю, яку дає «одержувач» враження або інформації, внаслідок якої народжується «сене – твір» або його інтерпретація.

Зауважимо, що різним аспектам проблеми психологічного параметру художньої творчості присвячені роботи багатьох теоретиків як зарубіжних (Ч. Ломброзо, З. Фрейд, К. Юнг, А. Адлер, Е. Ерчмер, М. Нордау, Ф. Гальтон, М. Арнаудов) так і українських (Л. Ільчук, Л. Левчук, О. Оніщенко). Межі дисертації не дають можливості докладно висвітлити цю проблему, тому зупинимось лише на аспекті, що безпосередньо стосується теми нашого дослідження та сприяє її розкриттю.

Із сказаного можна зробити висновок, що трансакція цілком залежить від досвіду реципієнта (інтелектуального, соціального, творчого) та його миттєвого настрою і саме тому має формальний характер, адже, не спираючись на культурологічно-герменевтичний аналіз, допускає свавілля в інтерпретації, яке може бути виправданим тільки по відношенню до «повністю відкритих» (за У. Еко, *work-in-movement*) творів. Це, вважає У. Еко, твори, які первісно передбачають вільну стратегію інтерпретатора, на

кшталт творів Л. Беріо, К. Штокгаузена, Дж. Крама, деякі твори Е. Денисова, І. Карабиця, Є. Станковича, В. Сильвестрова. У цьому випадку відкрита інтерпретація спиратиметься на імпровізацію.

Відмітимо, що дослідження в галузі музичної імпровізації здійснені в роботах І. Бріля, А. Козлова, С. Мальцева, Ю. Маркіна, О. Мурги, М. Сапонова. Практика імпровізації представлена у творчості Л. Армстронга, Д. Брубєка, Д. Гіллєспі, Ч. Паркера, Е. Фітцджеральд та багатьох ін. Філософський аспект феномена імпровізації представлений в роботі К. Новікової. Оскільки проблема музичної імпровізації може бути окремим дослідженням, ми зосередимо увагу на загальнотеоретичних позиціях щодо феномену імпровізації, адже саме такий підхід допоможе розкрити суть феномену відкритої інтерпретації.

Імпровізація (від латинського слова *improvisare*) - без підготовки, несподівано [100, 358], - має місце в художній творчості, у науковій, технічній, освітній практиці, а також і в різних сферах повсякдення. Результат імпровізаційної діяльності є самостійним від плану і проекту, і зв'язується з натхненням, осяянням, можливо, і трансцендентним. Роздуми щодо імпровізації з'являються ще за часів Античності. Слід зауважити, що у висловлюваннях Діогена, Фалеса, Епікура, у працях Платона і Арістотеля є вказівка на наявність імпровізації в ораторському мистецтві та в поезії. Імпровізаційність - загальна характеристика античного дискурсу. В ранньому середньовіччі - у Августина, Боеція, Діонісія Ареопігита, - звернення до імпровізації носить скоріше імпліцитний характер і пов'язане з осмисленням духовного життя людини і художньої специфіки музики.

Протягом XIII ст. в Європі формується жанр естампі (або, естампіда) - одноголосна вокальна або інструментальна музика переважно танцювального характеру, «це шансон, в якому є відмінність строфи та рефрену» [195, 147]. Високого художнього рівня мистецтво імпровізації досягає в епоху Відродження, отримуючи різноманітне переломлення в творчій практиці XVI-XVIII ст. як індивідуальний творчий процес, пов'язаний з віртуозністю.

У працях Ф. Петрарки, Нікола Кузанського, М. Монтеня імпровізація розуміється як перефразування сказаного раніше, як порівняння відомого з невідомим. Виявлення свободи як умови здійснення можливості дозволило побачити, що імпровізація укладає мінливе в рамки незмінного, відображає природу мінливої людської душі, укладеної в рамки незмінних законів і необхідностей людського буття. Як слушно зауважує К. Новікова, Ренесанс визначив баланс між імпровізацією і фіксацією в театрі заданістю характеру персонажа і варіюванням сюжетної лінії. У Новий час, в XVII-XVIII ст., європейське мистецтво, як і філософія, служить засобом формування раціональності, імпровізація редукується, посилюється роль канону, встановлення. Цінується раціональне, перевірене, вивірене, підготовлене. У Новітній час мистецтво в пошуках ідентичності освоює імпровізаційні практики. Аналіз імпровізації в літературі і просторово-часових мистецтвах дозволив побачити загальне в її структурі [173, 5]. Як відмічає К. Новікова, етимологічна рефлексія поняття «імпровізація» вказує на субстантивовану результативну дію, яка має місце в музиці, хореографії та театрі, де імпровізація стає, з одного боку, - прийомом творчості, а з іншого - навчанням художній творчості. У семантиці поняття є заперечення затвердженого, доведеного, випробуваного, встановленого, створеного за інструкцією, належного [173, 9].

Слід зауважити, що імпровізація в мистецтві (зокрема в музиці, театрі) має не тільки рефлексивний, а й прагматичний характер. Підтвердженням цьому є наявність шкіл і напрямів імпровізації, наприклад контактної. Контактна імпровізація – «це форма танцю, де стикання з іншою людиною стає початком спільного дослідження в русі. Два або більше танцюристів спілкуються один з одним через точку контакту. Їх фокус може бути на відчутті власного тіла, на зв'язку з тілом партнера, на потоці руху або на просторі» [78]. Цей напрямок танцю, заснований на поєднанні релаксаційних технік, медитації, сучасного танцю та принципів айкідо. Це свого роду перформанс, що відбувається на перетині театру і танцю, певна

комунікативна практика, під час якої відбувається злиття тіл в танці, в русі, в теперішньому моменті, що вимагає здатності свідомості залишатися «тут і зараз» при безупинній зміні зовнішніх умов. Контактна та театральна імпровізація, пов'язаної з іменами Б. Брехта, Є. Вахтангова, В. Мейєрхольда, К. Станіславського. Імпровізація в хореографічній практиці представлена іменами Д. Баланчіна, М. Баришнікова, Ю. Григоровича, А. Дункан, Р. Петі, М. Петіпа, М. Фокіна.

В історії музики мистецтво імпровізації займає окрему сторінку. Так, з розвитком сольної концертної діяльності, наприкінці XVIII ст. принцип імпровізації у виконавстві переважав. Пов'язано це було, в першу чергу з тим, що композитори, як правило, і виконували свої твори. Як вже зазначалось, імпровізація – історично найдавніший тип музикування, при якому процес створення музики відбувається під час виконання. На початку XIX ст. імпровізація збереглася у вигляді виконавського мистецтва орнаментики, яке передбачалося при неповній нотній фіксації твору. Виникнення індивідуальних, внутрішньо завершених творів вимагало їх точного і повного запису, що зупиняв свавілля виконавця. У XVII-XVIII ст. виконавська імпровізація застосовувалась у віртуозних фантазіях, сольних каденціях в інструментальних і вокальних творах, в хоральних обробках, у фугах органістів. Взагалі, слід зазначити, що характерною рисою виконавського мистецтва Бароко було застосування імпровізації, яка полягала, переважно, в імпровізуванні окремих елементів у заданому цілому. Імпровізація за гармонічною послідовністю стала однією з провідних форм цієї практики.

У XIX ст. виконавці демонстрували свою майстерність в галузі імпровізації, переважно, виконуючи власні твори (включаючи ремінісценції, транскрипції як, наприклад, Ф. Ліст або С. Рахманінов). Однак, слід зазначити, що поступово мистецтво імпровізації в академічній музиці зникає: каденції і власне імпровізаційні моменти виконуються за нотами.

Наприкінці XIX – початку XX ст. імпровізація відроджується у мистецтві джазу (Л. Армстронг, Д. Брубек, С. Манукян, Ч. Паркер, Э. Фітцджеральд).

Елементи імпровізування, які характеризуються значним ступенем свободи, отриманої музикантом при виконанні цих творів, відроджуються у музиці постмодернізму. Інтерпретатор не тільки вільний у своїй інтерпретації вказівок композитора, але повинен власною волею визначати багато в самій формі твору: обирати ту чи іншу тривалість того чи іншого звуку або послідовність звуків. Виконання музичного твору, таким чином, перетворюється на акт імпровізаційної творчості, а виконавцю надається можливість вільно і «відкрито» інтерпретувати те, що написано, точніше те, що передбачається композитором, адже автор лише «натякає» на вектор можливого інтерпретування. Таким чином, виконавець, імпровізуючи з інтерпретацією, стає співавтором.

Як вже зазначалось, роздуми щодо імпровізації з'являються за часів Античності. Естетичний підхід щодо її осмислення здійснений в роботах Г. В. Ф. Гегеля, І. Тена, Ф. В. Шеллінга, Ф. Ніцше, О. Шпенглера, П. Тейяра де Шардена, О. Лосева, Я. Басіна, Є. Гуренка, К. Новикової.

Ф. В. Шеллінг імпліцитно зачіпає проблему стандарту, проголошуючи красу як нерозрізненість свободи і необхідності. Г. В. Ф. Гегель говорить про імпровізаційність будь-якого мистецтва, виявляючи імпровізацію у виявленні межі опредмечування твору мистецтва. І. Тен розуміє імпровізацію як відображення емоційної сторони людського буття, яка особливо яскраво розкривається при сприйнятті музики, так як природа звуку і природа емоції близькі, що підтверджує імпліцитна присутність імпровізації в будь-якому виді мистецтва.

Ф. Ніцше розглядає імпровізацію у контексті концепції мистецтва як гри, вважаючи його наслідуванням через звернення митця до дитинства людства. За О. Шпенглером, імпровізація є принципом організації мистецтва. П. Тейяр де Шарден підкреслює можливість розглядати імпровізацію як

шлях до внутрішньої і зовнішньої свободи з позицій активності та пасивності.

Х. Ортега-і-Гассет, М. Гайдеггер торкалися проблеми імпровізації у зв'язку з аналізом мистецтва, не роблячи її безпосереднім предметом рефлексії.

Безумовним є й те, що постмодерністський тип філософування носить імпровізаційний характер. Так, Ж. Дерріда «імпровізує» на тему З. Фрейда, Ж. Батай - на тему зла в літературі. Р. Барт вказує, що прочитання тексту - це імпровізація. Ідея «переписування» сучасності Ж. Ф. Ліотара, розуміння мовних структур у Ж. Бодрійяра, деконструкція Ж. Дельоза - все це також підтверджує наявність механізму імпровізаційності в типі філософування.

Отже, імпровізація - це метод творчості, що передбачає створення художнього твору експромтом в процесі його виконання. Російський музикознавець О. Соколов розглядає імпровізацію, як суто інтуїтивне самовираження в хаосі вражень та емоцій, як можливу модель для композиції. Імпровізація являє собою спонтанне висловлювання, безпосередню, миттєву реалізацію думки і відрізняється різноманіттям форм прояву. Однак, імпровізація не виникає і не може виникнути на, так би мовити, порожньому місці. Не випадково імпровізацію сучасні теоретики називають «видом інтелектуальної гри», типом «гри-майстерності» (О. Зінкевич, І. Зубавіна, А. Ільїна, О. Марценківська, Л. Мельник, О. Мурга, Л. Скрипнік).

На наш погляд, слід враховувати, що імпровізація можлива за певних умов. Так, наприклад, у музиці імпровізатор пов'язаний темою, тональністю і темпом, а також, і це головне, - рівнем володіння сольною виконавською технікою на інструменті, об'ємом теоретичних музичних знань, багатством ідей і відчуттям стилю. Безумовно, важливим фактором також є і емоційні якості імпровізатора, його ставлення до навколишнього оточення, його фізичне самопочуття, реакція публіки. Безумовно, в будь-якому виді мистецтва імпровізація можлива за умов професійної майстерності.

Імпровізація дає широке поле для варіаційного переосмислення теми, думки, і передбачає створення іншого «продукту», що може лише побічно нагадувати вихідну ідею. Відкрита інтерпретація, як ми її уявляємо, на відміну від імпровізації, є, перш за все тлумаченням ідеї автора, її поясненням за допомогою різних методів та підходів, кінцевий результат якого все ж не «губить» задуму автора.

Ще одне поняття, яке певним чином може ототожнюватися з поняттям відкрита інтерпретація - «реінтерпретація». На відміну від інтерпретації, що представляє собою процес тлумачення того чи іншого тексту, цілісність якого з незмінністю зберігається, реінтерпретація внаслідок уточнення, зміни змісту і значення інформації, що спочатку інтерпретується, з неминучістю породжує нове художнє ціле. Примітно, що в новому творі базовий текст часто присутній лише на рівні елемента системи, в якості якого може виступати назва тексту-першоджерела. Іншими словами, реінтерпретація є наступним, по відношенню до інтерпретації, щаблем в розумінні вихідної структури, пов'язаний з її переосмисленням. Зауважимо, що в історичній перспективі як реінтерпретація приходить на зміну інтерпретації, так і породжуваний в процесі реінтерпретації новий художній текст, нерідко піддається подальшим інтерпретаціям. Наприклад, античний міф про Орфея є переосмисленням древньої вавилонської поеми «Зішестя Іштар в обитель мертвих». «Метаморфози» Овідія теж є реінтерпретацією давньогрецьких міфів. Або ще один приклад: якщо перші опери на цей сюжет (Я. Пері, О. Рінуччині, К. Монтеверді) - інтерпретації античного міфу, то опера «Орфей і Еврідіка» В. Глюка виступає його реінтерпретацією.

Отже, прикладів реінтерпретації в історії мистецтва доволі багато. Сучасні теоретики, розмірковуючи стосовно сучасного мистецтва, пов'язують реінтерпретацію з симулякром (Р. Барт, Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, П. Волкова, В. Діанова, Є. Ільїн, Н. Маньковська, П. Татарський). Однак, ці ж теоретики наголошують і на тому, що сучасне мистецтво поряд з симулякром, створює і твори, що відповідають закону естетичного впливу.

Автори таких творів не тільки не обмежують свободу мислєдїяльностї сприймаючого суб'єкта, але, навпаки, припускають конгенїальностє реципїєнта. У зв'язку з цим деякі науковці бачать необхідностє позиціонувати реїнтерпретацію як «школу рефлексїї методологїчного типу, що надає феномену реїнтерпретації статус однієї з універсальних методологїй сучасного мистецтва» [46].

Росїйський теоретик П. Татарський, пов'язуючи «реїнтерпретаційну стратегію» з поняттями «симулякр», «деконструкція», «ремейк», наголошує на тому, що реїнтерпретація передбачає не стїльки наявностє вже ранїше їнтерпретованого тексту, скїльки якїстє смислового результату в розумїнні претекста. Схожу думку висловлює Ю. Захарова, зауважуючи, що реїнтерпретацію передбачає залучення нових їнтерпретативних реальностєй, зв'язки трактованого об'єкта з якими, вкарбовуються в нових текстах, внаслїдок чого поняття «реїнтерпретація» виявляється синонїмїчним поняттю «їнтертекст».

Теоретиками також в якостї синонїму поняття «реїнтерпретація» використовуються такі терміни як «ремейк», «ремїкс», «кавер-версія». Спївзвучними даним термінам представляються і поняття «транскрипція», що являє собою «зафіксовану їнтерпретацію художніх цїнностей», та «парафраз» - вїльна за типом композиції вїдносно смисло-образів, жанрового типу їмпровїзаційна обробка певних моделей. У контекстї музичного мистецтва і транскрипція, і парафраз виступають осередком методу трансформації, який пов'язаний з перетворенням творів мистецтва і передбачає такі змїни оригїналу, в результатї яких він (оригїнал) постає в новїй якостї, зберїгаючи при цьому - бїльшою чи меншою мїрою - загальні риси зї своїм початковим виглядом [46].

Ми повнїстю згодні з твердженням П. Волкової, що пародїя, транскрипція, парафраз, перекладення - є їсторичні форми реїнтерпретації. Можна також погодитись з точкою зору, що реїнтерпретація є свого роду їнтертекстом. Реїнтерпретація виступає в якостї такої художньої системи, в якїй «продукт первинної художньої дїяльностї» (термін Є. Гуренко)

присутній лише на рівні елемента. Подібність методу реінтерпретації і інтертекстуального методу полягає в активному використанні цитат, ремінісценцій, алюзій тощо, відмінність же полягає в тому, що якщо у випадку з інтертекстом йдеться про «авторитет письма», то у випадку з реінтерпретацією - про «авторитет автора».

Реінтерпретація - це всеохоплююча, інтегративна стратегія, яка одночасно приймає до уваги як основні властивості тексту, так і аспекти його значень. При цьому метод інтертекстуальності стає базовою категорією для даної стратегії. І в цьому сенсі реінтерпретація близька до відкритої інтерпретації, навіть, можна стверджувати, що реінтерпретація є одним з методів, стратегій «відкритої інтерпретації», однак, реінтерпретація передбачає переосмислення вже існуючої інтерпретації, в той час як «відкрита інтерпретація» є первинною по відношенню до авторського тексту. Щодо інтертекстуальності, то, на наш погляд, саме це поняття найближче стоїть до суті феномену відкритої інтерпретації.

Проблема інтертекстуальності в тому чи іншому аспекті цікавила і продовжує цікавити багатьох сучасних теоретиків, як зарубіжних (Ю. Крістева, Р. Барт, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, М. Фуко, Н. Пьєге-Гро, І. Добріцина, І. Ільїн, Н. Маньковська, І. Фадєєва, М. Хренов та ін.), так і вітчизняних (Є. Більченко, Т. Гуменюк, В. Личковах, О. Колесник, Н. Жукова, А. Жулинська, С. Пригодій, І. Юдкін).

Слід сказати, що визначення поняття «інтертекст» запропонував французький постструктураліст і семіотик Р. Барт: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях в більш-менш відомих формах: тексти попередньої культури і тексти навколишнього культури. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. - всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова» [103, 319].

І хоча сам термін «інтертекстуальність» виник в рамках французького постструктуралізму, завдяки Ю. Крістевій, все ж генетично він пов'язаний з

російською традицією, і, насамперед, з роботами М. Бахтіна, до детального аналізу яких ми звернемося у наступних розділах дисертації, а зараз лише зазначимо, що у роботі «Бахтін, слово, діалог і роман» (2000) Ю. Крістева зауважує, що «Бахтін одним з перших замість статичного членування текстів запропонував таку модель, у якій літературна структура не наявна, але виробляється по відношенню до іншої структури. <...> Вводячи уявлення про статус слова як мінімальної структурної одиниці, Бахтін тим самим включає текст в життя історії та суспільства, що в свою чергу розглядаються як тексти, які письменник читає і, переписуючи їх, до них підключається» [128, 428].

Під інтертекстуальністю авторка розуміє здатність твору до подвійного прочитання, оскільки як будь-який текст будується як мозаїка цитат, так будь-який текст є продукт вбирання і трансформації якогось іншого тексту.

Підсумовуючи думки Ю. Крістевої та Р. Барта український естетик Т. Гуменюк констатує, що «інтертекстуальність – така властивість тексту, яка притаманна йому від самого початку (предметом цитатії є всілякі дискурси, з яких і складається культура й в атмосферу яких, незалежно від своєї волі, занурений будь-який автор); за самою своєю природою будь-який текст – це інтертекст, він пишеться в процесі зчитування чужих дискурсів, інтертекстова структура не є наявною, а виробляється відносно іншої структури; 3) інтертекстуальність не варто розуміти так, що текст має якесь походження; текст утворюється з анонімних, невловимих і, водночас, уже читаних цитат – із цитат без лапок, він має не просто кілька значень, у ньому здійснюється властива множинність смислу, така, що не підлягає усуненню» [58, 16].

Інший український теоретик – Є. Більченко, - зауважує, що інтертекст може розглядатися в таких аспектах, як: «безпосереднє 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» [25, 173].

Дійсно, людина завжди виявляє себе включеною в різні дискурсивні практики, де текстова і мовна комунікація перестає бути функцією суб'єктивності, а визначається логікою контексту. Інтерпретація, відкриваючи контекстуальні кордони як такі, відштовхується від норм і правил самого контексту, який підпорядковує суб'єкти, розглядаючи їх у первісній спів-присутності.

За Ж. Деррідою, інтертекст «існує» там, де є смислова нерозв'язність. Філософ пропонує «розсіювання» - постійне і відкрите руйнування авторитету тексту через втручання, яке творить нескінченний потік інтерпретацій і значень. З руйнуванням тотальних логік, з їх насильством і асиміляцією, пов'язана надія на можливість відкриття таких просторів, в яких по-новому постане різнорідність, що придушується, несумірність, девіантність і чужість, стаючи при цьому рівноправним учасником історії та метафізики. Піти від гомогенності пануючого дискурсу в тінь альтернативних практик, що відмовляються від «істинних» тверджень і всезнаючого автора і читачів, - це означає принципово відмовитися від єдиної точки зору, вийти з закритості знання.

Значущою є та обставина, що у постмодерністській теорії взаємини тексту з автором і читачем, відбуваються за неодмінної умови інтенсивно інтертекстуалізованого розуміння природи людської свідомості. Це є дуже важливим, тому що без інтертекстуалізації свідомості можна говорити лише про рецептивно-естетичний підхід. Тут не можна не згадати про теорію «соціального тексту», згідно з якою текст розглядається в контексті загальнокультурного дискурсу, включаючи релігійні, політичні та економічні дискурси. Взяті всі разом, вони і утворюють загальний або соціальний текст. Тим самим прихильники цієї теорії безпосередньо пов'язують художні твори не тільки з відповідною їм літературною традицією, але й з історією культури.

Не можна не погодитись і з думкою російського теоретика І. Фадєєвої, котра зауважує, що «відповідно до сформульованого М. Каганом закону культурно-етичного детермінізму, особливістю культурної свідомості сучасної людини стає діалогічність, а тому однією з найважливіших характеристик національно-культурного семіозису слід вважати його інтертекстуальність, яка заснована на національно і культурно-релевантній шкалі цінностей. Це кардинально змінює саму природу тексту, роблячи інтертекстуальність його головною характеристикою» [221, 215-216].

Важливою є теза Ю. Крістевої про діалогізм та поліфонічність інтертексту [130, 20]. Спираючись на праці М. Бахтіна, присвячені Ф. Рабле та Ф. Достоєвському, теоретик стверджує, що в поліфонічному тексті створюється узагальнююче видовище калейдоскопічного, множинного письма. Однак при цьому, слід зауважити, все ж не втрачає значення «ідеологема тексту» - «це те осереддя, в якому раціональне пізнання простежує трансформацію окремих висловлювань (до яких текст звести неможливо) в єдине ціле (в текст), а також простежує різні способи включення цієї цілісності в текст історії та суспільства» [130, 136].

Ця ідеологема, на наш погляд, цілком залежить від світогляду та світовідчуття як автора, так і інтерпретатора, про що докладніше ми будемо говорити в іншому розділі дисертації. До речі, російський теоретик І. Ільїн пояснює появу теорії інтертекстуальності складними суперечливими процесами переосмислення можливостей і меж людської індивідуальності. Саме тому, за І. Ільїним, «з'являється постулат про смерть суб'єкта (розроблений такими впливовими мислителями, як М. Фуко, Р. Барт, і багатьма іншими), включаючи і теорію інтертекстуальності Ю. Крістевої, і загальний настрій філософської деконструкції Ж. Дерріда з його висловлюваннями, що філософія як така стала проблематичною, перетворившись в "питання про можливість питання", про "смерть суб'єкта", про перетворення абсолютного знання в закриту самодостатню структуру, нездатну критично осмислити свою обмеженість і відносність» [98, 179].

З іншого боку, починаючи з 80-х рр. ХХ ст., робилися спроби теоретично обґрунтувати необхідність опору особистості стереотипам масової свідомості (Ж. Дельоз, Ф. Гваттари). Суть цих нових тенденцій полягає в поверненні до сфери приватного життя, до релігійно-духовної проблематики, до тих чи інших форм релігійності. Звідси й інше ставлення до тексту, як до інтертексту, який актуалізує знайдені в історичному розвитку композиційні закономірності, закріплені, за У. Еко, у «відкритому творі». Твір мистецтва, який відображає модель «відкритого твору», втілює свою логіку, яка може знайти відповідний образ (нового) світу. «Відкритий твір» - це не ілюстрація до описуваної дійсності, а відтворення її у своїй структурі, яка реалізується в акті комунікації твору з реципієнтом. Інтерпретатор покликаний розкрити потенційну множинність значень тексту.

При цьому, слід підкреслити, що інтертекстуальність не заперечує ні наявності форми, ні стилю, ні жанру, і взагалі не руйнує структуру. Як слушно відмічає О. Колесник, «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» [116, 59-60].

Нова стратегія, що складається по відношенню до мов історичних стилів, будувалася і продовжує будуватися на аналітичній деконструкції їх формально-смилових побудов, що служить виробленню різних способів переломлення колишніх правил заради нескінченної диференціації та породження нових формальних мов - видимої ознаки свободи народжуваного образу. Як стверджує Р. Барт, будь-який текст - це інтертекст, який передбачає структурацію - виникнення особливого поля асоціацій. Структурацію Р. Барт розуміє як навмисне «розсмикування» тексту,

підпорядковане напливу асоціацій, коли асоціативні поля важливі для нас лише як відправні точки «вже читанного», як трампліни інтертекстуальності, що не суперечить структурі, а навпаки є невід'ємною частиною процесу структурації. Як відмічає російський культуролог І. Добріцина, саме це «розсмикуванням тексту на ниточки» і становить різницю між структурою (об'єктом структурного аналізу) і структурацією (об'єктом текстового аналізу)» [74, 35].

Слід додати, що для того, щоб упорядкувати текстову множинність, зробити її хоч якоюсь мірою доступною для аналітичної об'єктивації, Р. Барт вводить поняття «код» - це «простір цитацій», діапазон, в якому розташовуються всілякі культурні «голоси», що сплітаються в «текст»: «перспектива цитацій, міраж, зітканий із структур; він звідкись виникає і кудись зникає - ось все, що про нього відомо; породжувані їм одиниці <...> це осколки чогось, що вже було читано, бачено, скоєно, пережито: код і є слід цього вже; відсилаючи до написаного раніше» [15, 45].

За Р. Бартом, «коди» поділяються на дві групи. Перша група включає проайретичний (або нарративний) і герменевтичний коди, що описують будову і розгортання сюжету, мають безпосереднє відношення до твору як до завершеної конструкції. Друга - коннотативний, референціальний (культурний) і символічний коди, що покликані розімкнути конструкцію і ввести в область «тексту». Референціальний код відсилає до всієї сукупності історичного, філософського, психологічного, літературного і т. п. знання, з якого виростає твір і яке складається з безлічі стереотипів, що засвоюються повсякденною свідомістю. Коннотативний і семантичний - розкривають стереотипність тексту. «Текст» належить рівню коннотації, твір (завдяки інтерпретації) несе денотативну функцію. Зауважимо, що на думку П. Рікера, множинність і навіть конфлікт інтерпретацій є не вадою, а ознакою «текстуальної полісемії» [188].

Щодо «закодованості» текстів, то слід відмітити, що ця думка збігається з думкою російського теоретика, культуролога, семіотика Ю. Лотмана, котрий зауважує, що «зашифрованість багатьма кодами є закон

для переважної кількості текстів культури, справді однолінійними будуть лише тексти на штучних мовах або ж спеціально створювані навчальні ілюстрації» [149, 142].

Текстовий аналіз, таким чином, - це насамперед продукт інтерпретуючої стратегії мислення. Фактично це акція творчо-критичного прочитання, і являє вона собою щось на зразок моделі творчого процесу, в якому одночасно відбувається і зчитування, і створення нового. У такому контексті інтертекстуальність - це слід, який залишає історія та ідеологія. Саме тому Р. Барт писав, що поняття «інтертекст» надає теорії тексту соціальний об'єм: вся мова в цілому, як попередня, так і сучасна, надходить в текст, але надходить не шляхом упізнаваної філіації або свідомого наслідування, але шляхом дисемінації. Історичний сенс твору, на думку філософа, є результат його інтенціональності: інтенція ніби напружує текст зсередини, створює стійку смислову структуру, що закріплюється в системі персонажів, парадигматиці, синтагматиці сюжету. <...> Зрозуміти історичний сенс твору - значить вжитися в цю структуру, побачити світ очима твору, заговорити його мовою, підпорядкувати себе закладеному в ньому почуттю життя [16, 33].

Інтертекстуальність, таким чином, жодною мірою не відриває текст від соціального контексту, в який той вписаний, функція ж інтертексту полягає в його посередницькій функції між «світом знаків» і «світом смислів». Слушну думку з цього приводу висловлює російський культуролог В. Діанова, відмічаючи, що інтертекстуальність викликана прагненням художника вийти за рамки однієї традиції, окинути поглядом світ, в якому на тлі безумовного діалогу і продуктивної взаємодії різко загострилися проблеми взаєморозуміння. У зв'язку з цим особливо зростає місія художника, здатного своєю творчістю сприяти формуванню світогляду, який спонукає глядача замислитися над сьогоденням і майбутнім нашої загальнолюдської культури. Саме мистецтво в силу своєї специфіки здатне поставити вільно ті гострі проблеми, які сьогодні хвилюють людство.

Ще один момент, на якому слід наголосити: не зважаючи на те, що, як слушно стверджує Ю. Крістева, «всякий текст являє собою перmutацію інших текстів, інтертекстуальність; в просторі того чи іншого тексту перехрещуються і нейтралізують один одного кілька висловлювань, узятих з інших текстів» [130, 135], все ж текст, до якого застосовуватиметься відкрита інтерпретація може бути розглянутий одночасно і як «закритий», - маються на увазі такі його особливості, як час та обставини написання, внутрішні і зовнішні фактори, що супроводжували його створення, форма, жанр, тобто те, що необхідно знати інтерпретаторові; і як «відкритий», адже навіть знання нюансів «закритого» тексту залишає поле можливостей для інтерпретації, отриманої інформації. Зауважимо, що в даному випадку ми не маємо на увазі музичне мистецтво, в якому є усталені традиції виконання та інтерпретації творів різних епох. Щодо музичного мистецтва, то в даному випадку мова про відкриту інтерпретацію може йти виключно стосовно постмодерністських творів.

Інтертекстуальність виступає як основа формальної побудови образу. Використання характерних «стильових» рис не суперечить інтертекстуальності як головній установці, що завжди передбачає внутрішню відповідність ігровому жанру, аллюзивності та іншим специфічним прийомам, які поступово накопичилися в архіві засобів виразності постмодернізму і в значній мірі впливають на все сучасне мистецтво. Інтертекстуальність, таким чином, є взаємодією різних дискурсів.

Безумовно, інтертекстуальність пов'язана з світовідчуттям митця. Художник знаходиться в постійному діалозі з існуючими до нього стильовими формами. З одного боку, він бачить обраний для інтерпретації об'єкт як текст (інтертекст), з іншого - розуміє свою дію як створення нового тексту. Безумовним є те, що інтертекст потребує відкритої інтерпретації, а відкрита інтерпретація є інтертекстуальним прочитанням-створенням.

Необхідно також у цьому контексті звернути увагу на проблему «Я – Інший», адже, за слушним зауваженням М. Мерло-Понті, «Я» визначений «Іншим» в тій само мірі, в якій «Інший» визначений мною. Відсутність

єдиного і загального контексту народжує «конфлікт інтерпретацій», що представляє відносини між суб'єктами в їх різнорідності, множинності та взаємній відкритості. Голос «Іншого» - це противага авторитарного голосу, що «захоплює» всю владу. Проблема «Іншого» актуалізує проблему емпатії, яка, за Е. Гуссерлем, представляє собою тип конституюючої інтенціональності, за допомогою якої «Его» усвідомлює себе в тілі «Іншого» і наділяє його власними «сутнісними» рисами. Ці риси вільні від будь-якого конкретного психологічного навантаження; емпатія має трансцендентальний характер остільки, оскільки трансцендентальним є «Его». По суті, вона дозволяє розглядати «Іншого» як трансцендентальний полюс, як апперцепцію, що має місце в іншому тілі.

Висновки до Розділу 1

Підсумовуючи матеріал, викладений у першому розділі, слід зазначити наступне:

1. Показано, що поняття «відкрита інтерпретація» з'являється наприкінці ХХ століття і означає, що будь-яке нове знання є певною мірою результатом інтерпретації – вибору тих чи інших сенсів. Поняття «відкрита інтерпретація» є похідним від поняття «інтерпретація» (від лат. «тлумачення», «пояснення»). Науковці виокремлюють «емпіричну» та «семантичну» інтерпретацію. Емпірична інтерпретація здійснює переклад знання з теоретичного рівня на рівень емпіричної мови, зокрема, на мову експериментів. Семантична - «досліджує» зміст абстрактної теорії шляхом ізоморфного відображення, фіксованої у неї схеми (термінів і їх відношень), на предметну галузь іншої, більш конкретної, змістовної теорії, яка може виступати моделлю вихідної теоретичної системи.

2. Аргументовано, що семантична інтерпретація найбільш близька відкритій інтерпретації, адже в основі семантичної інтерпретації лежить встановлення ізоморфізму елементів і відношень кількох систем, тому

природно, що теорію, яка інтерпретується, у більшості випадків можна зіставити з класом інших ізоморфних теорій, тобто завдати їй безліч моделей.

3. Реконструйовано історичні витoki поняття «інтерпретація» і показано, що воно формувалося в довгому процесі становлення логічних методів, які розвивалися у напрямку послідовного збільшення ступеня їх складності. Вже в стародавньому світі існувало різноманіття форм інтерпретативних практик, поряд з різними модифікаціями процедури пояснення в античній теорії поступово формувалася й відшліфовувалася операція тлумачення естетичних явищ дійсності, яка допускає деякий елемент гіпотетичності. Задля позначення цієї операції стосовно творів мистецтва, греки використовували термін «герменевтика».

4. Визначено, що в межах культурології окремі аспекти герменевтики (біблійної, філософської, літературознавчої, соціологічної, комунікативної) можуть інтегруватися в єдине ціле, оскільки глибинний аналіз культурного артефакту передбачає осягнення його філософських, літературних, соціологічних, комунікативних, лінгвістичних (а якщо йдеться про релігійне мистецтво – то й біблійних) імплікацій. Саме такий підхід відповідає відкритій інтерпретації.

5. Показано, що хоча 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, також серйозними є відмінності у настановах герменевтики та деконструкції, однак, структуралізм і постструктуралізм ведуть від твору до тексту, в той час як герменевтика – від тексту до твору. Аналізуючи цілісний художній текст, ми можемо використати структуралізм, постструктуралізм, і навіть деконструкцію, щоб наблизитися до смислу його частин.

Цей принцип може бути застосований і до відкритої інтерпретації, яка є формою і способом функціонування будь-якого знання, оскільки вона являє собою фундаментальний принцип сенсотворчої діяльності свідомості, а будь-

яке нове знання завжди є результатом відкритої інтерпретації, що передбачає діалог суб'єкта та об'єкта.

6. Підкреслено, що поняття «відкрита інтерпретація» доцільно розглядати в структурі дотичних понять - «трансакція», «імпровізація», «реінтерпретація», «інтертекст»:

- «трансакція» цілком залежить від досвіду реципієнта (інтелектуального, соціального, творчого) та його миттєвого настрою і саме тому має формальний характер, адже, не спираючись на культурологічно-герменевтичний аналіз, допускає свавілля в інтерпретації, яке може бути виправданим тільки по відношенню до «повністю відкритих» (за У. Еко) творів;

- імпровізація - це метод творчості, що передбачає створення художнього твору експромтом в процесі його виконання. Імпровізація передбачає створення іншого «продукту», що може лише побічно нагадувати вихідну ідею. Відкрита інтерпретація має елемент імпровізаційності, але, перш за все є тлумаченням ідеї автора, її поясненням за допомогою різних методів та підходів, кінцевий результат якого все ж не «губить» автора;

- реінтерпретація - це всеохоплююча, інтегративна стратегія, яка одночасно приймає до уваги як основні властивості тексту, так і аспекти його значень. Подібність методу реінтерпретації і інтертекстуального методу полягає в активному використанні цитат, ремінісценцій, алюзій тощо, відмінність же полягає в тому, що якщо у випадку з інтертекстом йдеться про «авторитет письма», то у випадку з реінтерпретацією - про «авторитет автора». Реінтерпретація передбачає переосмислення вже існуючої інтерпретації, в той час як відкрита інтерпретація є первинною по відношенню до авторського тексту.

7. Стверджено, що відкрита інтерпретація є інтертекстуальним прочитанням-створенням. Інтертекстуальність пов'язана зі світовідчуттям митця: художник знаходиться в постійному діалозі з існуючими до нього стильовими формами, з одного боку, він бачить обраний для інтерпретації

об'єкт як текст (інтертекст), з іншого - розуміє свою дію як створення нового тексту.

Оскільки відкритість є умовою всякого естетичного сприйняття, і будь-яка сприйнята форма, оскільки вона наділена естетичною цінністю, постає як «відкрита», - відкрита інтерпретація, як складова герменевтики, може бути застосована до будь-якого художнього твору.

РОЗДІЛ 2 СУЧАСНИЙ КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ЯК ПІДГРУНТЯ ВІДКРИТОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1 Постмодернізм і переосмислення феномену творчості

Як вже зазначалось, поняття «інтерпретація» формувалося у довгому й складному процесі становлення логічних методів, які розвивалися у напрямку послідовного збільшення ступеня їх складності: від простого опису - через пояснення й тлумачення - до чіткої логічної операції [83, 21]. Однак, у ХХ ст. змінювалися естетичні цінності, розроблялася нова система осмислення художньої практики, яка вже не вписувалася в традиційне уявлення про естетичне і художнє. Відповідно, складався новий тип свідомості, оцінки і сприйняття різних систем цінностей та естетичних смаків, звідси новий тип мислення. Насамперед, це стосується мистецтва кінця ХХ - початку ХХІ ст. Сучасне мистецтво перетворює речі в знаки речей, при цьому знак речі може бути сам річчю. Все це, безумовно, актуалізує проблему відкритої інтерпретації, яка, як вже відмічалось, є інтертекстуальним прочитанням-створенням, яке в період постмодернізму - культури «різоми» (кореневища) – має свої нюанси.

Помітний вплив на осмислення феномену постмодернізму справили Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Дельоз, Ж. Бодрійяр, Ф. Гваттарі, Р. Рорті, Ж. Дерріда, У. Еко, Ф. Джеймісон, Ц. Тодоров, Ю. Крістева, А. Сокал, Ж. Брікмон, М. Епштейн, в працях котрих акцент переноситься із змісту тексту, закладеного в нього автором, на інтертекст, гіпертекст, що існує в свідомості реципієнта. Аналізу феномену постмодернізму присвячені також і роботи російських (І. Андрєєвої, В. Арсланова, І. Азизян, В. Діанової, І. Ільїна, Н. Маньковської, В. Межуєва) та українських (О. Берегової, Є. Більченко, М. Бровка, О. Воєводіна, Т. Гуменюк, Т. Гундорової, Н. Жукової, О. Колесник, Т. Кривошеї, В. Личковаха, Л. Мізіної, С. Овчаренко, О. Оніщенко, О. Петрової, В. Суханцевої, Р. Шульги) дослідників різних поколінь.

Слід зазначити, що авторство ідеї про радикальний розрив сучасності з усією попередньою історією людства належить аж ніяк не постмодерністам. Таку гранично загострену установку в оцінці новітнього етапу культури задали ще мислителі першої третини ХХ ст. Зокрема, Г. Зіммель в роботі «Конфлікт сучасної культури» розглядав «життя» і породжувані нею культурні «форми» як, по суті, непримиренні протилежності, що борються до взаємовиключення: «... боротьба проти класицизму доводить раніше всього, що питання зовсім не у створенні нової культурної форми, а в тому, що впевнене в собі життя хоче звільнитися від гніту всякої форми, історичним виразником якої був класицизм» [92, 508]. При цьому, за Г. Зіммелем, якщо в попередні епохи життя ламало породжені ним форми і замінювало їх іншими, більш новими і адекватними, то особливість теперішнього етапу філософ бачив в скиданні життям будь-яких форм, в самопрезентації живого життя крім всіх опосередкованих факторів. Новітня культурна ситуація виявлялася абсолютно унікальною, що не має аналогів у попередній історії. Звідси логічно випливав висновок про «розрив зв'язку часів», про що теоретик говорить у своїй «Філософії культури».

Схожу постановку питання про заміну старого новим - стосовно сфері мистецтва - можна бачити і в роботах Х. Ортега-і-Гассета. Так, у статті «Мистецтво в теперішньому і минулому» теоретик зауважує: «Як можна насолоджуватися мистецтвом минулого, якщо відсутнє необхідним чином пов'язане з ним сучасне мистецтво. <...> Перетворившись на просто минуле, мистецтво більше не впливає на нас, строго кажучи, естетично; навпроти воно збуджує в нас емоції “археологічної” властивості. Справедливості заради скажемо, що подібні емоції теж можуть доставляти велику насолоду, проте навряд чи здатні підмінити власне естетичну насолоду. Мистецтво минулого не “є” мистецтво; воно “було” мистецтвом» [177, 298-299].

Отже, постмодернізм є логічним продовженням модернізму. Модернізм слідував тезі Р. Декарта «мислю, отже існую», в результаті чого всі події вибудовувалися в каузальний ланцюжок і кожна попередня подія

пояснювала подальшу. Ф. Ніцше був першим, хто запропонував інтерпретаційну модель, в якій факти інтерпретувалися так, як цього хотів дослідник. Л. Вітгенштейн обґрунтував концепцію «лінгвістичної терапії», як методологію філософських досліджень, концентруючи увагу на проблемі межі - між тим, що може бути сказано, тобто постати в логічно виразній формі знання про світ, факти, об'єкти, і тим, що не вкладається у форми знання, не піддається властивим йому способам висловлювання і повинно розумітися інакше. Таким чином, філософія зближалася з особливого роду герменевтикою, проясненням механізмів мови, її смисловою функцією в різних ситуаціях [42].

Згодом, М. Гайдеггер проголосив кінець метафізики і заміну традиційної філософії «мисленням», Р. Рорті запропонував відокремити епістемологію від метафізики для того, щоб мати можливість такої форми інтелектуального життя, в якій словник філософських роздумів, успадкований від XVII ст., здається тією самою мірою безпідставним, яким словник XIII ст. здавався Просвітництву. Філософ зауважив: «Образи, які породжують філософські (і поетичні) традиції, навряд чи помітні за межами дослідження, точно так само, як поради щодо вдосконалення, пропоновані релігією, навряд чи дотримуються у звичайні дні тижня. Якщо філософія є спроба бачити, як "речі, в найширшому сенсі цього терміну, з'єднуються в ціле в найширшому сенсі цього слова", тоді вона завжди буде включати конструювання образів, які матимуть характерні проблеми і породжувати характерні жанри літератури» [190, 84].

Ж. Дельоз підсумував ці погляди тезою: «уявляю, отже існую». А у 1974 р. було проголошено початок ери постмодернізму. Як відмічає американський теоретик Ч. Дженкс, визначення «постмодерністський» стало широко застосовуватись в мистецтві, починаючи з 1976 р. Серед його характеристик, як правило, виокремлюють множинність і гетерогенність істин, контекстуалізацію, того, що пізнається (включення саморефлексії), «плюралізм», що означає рівноправність всіх істин. За визначенням

А. Колеснікова, система знання цього часу «представляється якимсь гетерогенезом – хаосом і порядком, що полягає не в зведенні до єдиної підстави, а в породженні різноманіття (Дельоз) і розбрату (Ліотар). Мислення іншого виступає засобом формування „відкритої” ідентичності. Постійний переопис світу (Жак Люк-Нанси) стає формою прояву і засобом розвитку креативності мислення. Сьогодні йдеться не про технології виробництва речей (як це було в Новий час, в період розвитку індустріальних технологій), а про креативні технології „виробництва людей”, їх потреб, способу життя, цінностей, втілених у формах культурно-символічних продуктів» [117, 6].

Поняття «постмодернізм» можна визначити, як положення, згідно з яким будь-яка культурна діяльність та будь-який культурний кодекс є умовними, а відтак може бути «пере-винайденим», «пере-модельованим», «пере-граним» у ході розвитку культури. Тобто, постмодернізм «відкритий» за своєю суттю й потребує відкритої інтерпретації. Особливість цієї доби полягає в тому, що постмодерністське цитування, іронія, деконструкція і т. ін. «відкрили перед митцями поле можливого, в якому, озброєний збільшеним, з розвитком технологій, арсеналом художніх засобів, автор виступив ловцем сенсів і творцем нісенітниць» [119, 448]. Не можна не погодитись з В. Діановою, котра в роботі «Постмодерністська філософія мистецтва: історія та сучасність» (1999) відбиває думку багатьох теоретиків, відмічаючи, що більшість феноменів постмодернізму виникли як специфічна реакція на сталі форми попередньої культури провідних країн Європи і Америки, «в постмодернізмі немає батьківщини. Сьогодні постмодерністську ситуацію в культурі фіксують в різних регіонах, а найпостмодерністською країною, на думку Жака Дерріда, є Японія» [69, 175].

Постмодернізм виріс і утвердився на ґрунті заперечення принципу єдності, цілісності - як буття, так і форм його досягнення людською свідомістю, духом взагалі. На думку теоретиків, постмодернізм імітує, переосмислює, експлуатує, запозичує у домодерністських культур. Звідси й

поява нових прийомів в художній творчості, зокрема таких як «інтертекстуальність», «цитації», «нонселекція» та ін.

Ідея використання форм, які вже існували в художній творчості, ставить митця, на думку Ж.-Ф. Ліотара, в положення філософа, який винаходить нові правила гри. За Ж.-Ф. Ліотаром, протягом багатьох століть різні дискурсивні установки мирно співіснували, але тепер прийшов час нового дискурсу – «дискурсу легітимації», якому притаманна впевненість у власній істинності і в тому, що світ може бути описаний деякою універсальною мовою, в силу чого ця мова має право диктувати свою волю. Впевненість у власній істинності «тягне» за собою впевненість у справедливості своїх прагнень та в їх благодетельності для тих, хто по тим чи іншим причинам не може або не хоче вписуватися в цей дискурс. Постмодернізм, на думку французького теоретика, починається там, де зникає довіра до тотальних засобів висловлювання, і саме тоді людство усвідомлює неможливість універсальної мови.

Як відмічає Н. Жукова, «Постмодерністський світогляд та світовідчуття знайшли своє наочне втілення в художній творчості: з одного боку, мистецтво стало генератором багатьох постмодерністських ідей, а з іншого, - формою кодування, трансляції та маніфестації цих ідей» [86, 273]. Індивід посткультури відкритий до всього, але сприймає все як знакову поверхню, не намагаючись проникнути углиб («різома», «слід», за Ж. Деррідою). Саме тут-то, вважає У. Еко, і потрібна відкрита інтерпретація і обраний реципієнт, адже в «закритому тексті» помилкова інтерпретація не важлива, вона не грає суттєвої ролі й не зруйнує смислу тексту. Письменник наводить, на наш погляд, досить показовий приклад – детективні романи Р. Стаута, зауважуючи, що «можна - з франтівства - тлумачити стосунки між Ніро Вульфом і Арчі Гудвіном як варіацію міфу про Едіпа, і це не зруйнує нарративний всесвіт Рекса Стаута. З іншого боку, можна - по дурості прочитати „Процес” Кафки як тривіальний кримінальний роман, але текст при цьому звалиться» [244, 22].

Найбільш екстремальної форми ця співпраця набуває в творах, які У. Еко називає «твором-у-русі» (work-in-movement). Ці тексти є відкритими, незавершеними в буквальному розумінні, як, наприклад, твори К. Штокгаузена, П. Бульоза. На думку У. Еко, загальним в них є те, що митець абсолютно цілеспрямовано залишає свій твір фізично незавершеним, покладаючись на інтерпретатора, і ніхто в цьому випадку не може передбачити, який буде кінцевий результат. Однак, підкреслимо, що той сенс, який італійський теоретик вкладає в поняття «відкритий твір», передбачає, що витвір мистецтва повинен являти собою закінчену і закриту форму, відкритість якого визначається нескінченністю інтерпретацій. Він наголошує, що існує відмінність між свободою інтерпретативних виборів, гарантованою цілеспрямованою стратегією відкритості, і свободою, яку реципієнт знаходить, користуючись текстом як стимул-реакцією для своєї творчості.

Слід зазначити, що будь-яке сучасне мистецтво, (як зауважує Ж. Бодрійяр, з думкою якого не можливо не погодитися) є абстрактним в тому сенсі, що воно просякнуте ідеєю більше, ніж уявою форм та субстанцій, будь-яке сучасне мистецтво концептуальне в тому сенсі, що воно фетишизує в творі концепт, стереотип розумової моделі мистецтва – так само як і те, що фетишизоване в товарі не є його оригінальною цінністю, але є абстрактним стереотипом цінності. Таким чином, «відкриті» твори запрошують реципієнта створювати твір разом з його автором. Вони відкриті для постійного породження нових внутрішніх взаємозв'язків, які реципієнт повинен відкривати і вибирати сам в процесі свого сприйняття всієї сукупності стимул-реакцій, що поступають.

Зауважимо, стимул-реакції виникають (чи поступають) завдяки інтерпретації знаків-символів. І тут не можна не сказати про такі поняття, як «денотат» і «коннотат», «означуване» та «позначник», а також про коннотативну семіотику Р. Барта, котрий використовував її (конотативної семіотики) положення для аналізу літературної форми, яка повинна бути

зрозуміла як один з типів соціального письма, просякненого культурними цінностями і інтенціями ніби на додаток до того авторському змісту, який вона висловлює, і тому володіє власною силою смислового впливу. «Знаки завжди двозначні, дешифрування - завжди вибір. <...> Вибір (означуваних - О. Б.) обумовлений вибором тієї чи іншої ментальної системи у всій її повноті. <...> Рішення обмежити зміст твору тими, а не іншими рамками є результатом суб'єктивного вибору», - наголошує науковець [16, 208-209].

Філософ висунув ідею твору-знаку, який передбачає не однозначно-об'єктивне, позачасове декодування з боку інтерпретатора, а нескінченну безліч історично мінливих прочитань. Р. Барт протиставляє «парадигматичну свідомість», яка «не бачить знак углибину», та «символічну свідомість», що передбачає образ глибини. «Парадигматична свідомість визначає сенс не як просту зустріч якогось позначника і якогось означуваного, а за вдалим висловом Мерло-Понті, як справжнісіньку “модуляцію співіснування”; вона замінює двостороннє відношення, що встановлюється символічною свідомістю, на ставлення щонайменше чотиристороннє...» [16, 222]. Символічна свідомість, за Р. Бартом, «переживає світ як відношення форми, що лежить на поверхні, і якоїсь багатоликої, бездонної, могутньої безодні, причому образ цей увінчується уявленням про яскраво виражену динаміку <...> так що структура при цьому залишається невловимою» [16, 224].

Поштовхом для появи такої теорії, як зауважував сам Р. Барт, послуговували роботи Ф. де Соссюра, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Крістєвої, Л. Єльмслева, а також знайомство з діалогічною концепцією М. Бахтіна [16].

За Ф. де Соссюром, «означуване» та «позначник» є складовими знака. «Позначники» утворюють план вираження мови, а «означувані» - його план змісту. Теоретик протиставляє мову і мовлення, наголошуючи на тому, що знак, що з'єднує «означуване» та «позначник», абсолютно довільний. Це не означає, що «позначник» залежить від вільного вибору індивіда (індивід не владний внести ані найменшої зміни у знак, що вже встановився в мовному

співтоваристві), це говорить про те, що знак невмотивований, тобто довільний по відношенню до «означуваного» [207, 70]. Відтак, мова нічим не обмежена у виборі своїх засобів: не можна навіть уявити, що б могло перешкоджати асоціації щодо який завгодно ідеї з будь-якою низкою звуків, або фонем, і письмових символів, або морфем.

Ж. Лакан – автор концепції структурного психоаналізу, що вплинула на теоретиків постмодернізму - спирається на ряд положень загальної та структурної лінгвістики Ф. де Сосюра, Н. Хомського, Я. Мукаржовського. Як відмічає Н. Маньковська, Ж. Лакан абсолютизував ідеї Ф. Сосюра про дихотомію позначника і означуваного, протиставивши сосюрівській ідеї знака як цілого, що об'єднує поняття (означуваного) і акустичний образ (позначника), концепцію розриву між ними, відокремлення позначника [153, 86-87], і висунув ідею щодо можливості вивчати мову як форму, абстрактну від змістовної сторони, адже всяке визнання, прийняття або заперечення навколишнього світу, що відбувається завдяки власному Я, корениться в тій єдності образу, який виникає зовні; світ бере свій початок на стадії дзеркала, в проекції себе у світ.

Реальність навколишнього світу залежить від реальності психічної. І в свою чергу психічна реальність знаходить єдність на основі цілісних форм навколишнього світу. Як відмічає В. Мазін: «... у своїй теорії суб'єкта Лакан багато в чому відштовхується від декартівського “мислю, значить існую”». Психоаналіз підриває цю формулу, вказуючи на те, що *cogito* лежить біля витоків ілюзії, адже я мислю там, де я не є, і, значить, я є там, де я не мислю. Думка приходить мені в голову. Звідки? - З іншої сцени, - говорить Фрейд. Вона приходить з різних сцен, з різних місць, - сказав би Лакан. Мислить не суб'єкт, мислить інше місце. І місце це залежить від тієї ситуації, в яку потрапив суб'єкт» [151]. Ж. Лакан зауважує, що Я пов'язане з об'єктивованими умовами, досвідом, всередині того самого спостереження, яке і вважають рефлексією свідомості над самим собою [133, 83, 347, 451].

За Ж. Лаканом, якщо врахувати, що несвідоме структуроване як мова, що воно - прерогатива істот, що говорять, то не дивно і визначення психозу як одного з розладів мови. Філософ відносить ці мовні розлади до браку у психотика достатнього числа «пунктів прищипання». «Пункти прищипання» - місця скріплення означуваних з позначниками, точніше - з полем значень. При цьому науковець пов'язує позначник з співвідношенням «Я-інший», де «інший» (саме з маленької літери) власне іншим не є, він - відображення себе (moi), він – «інший», що займає місце я. Маленький «інший» як фантазм займає «своє» «місце» в уявному порядку. Цей маленький «інший» / я стоїть на шляху до Іншого - виміру інших, що залишається невідомим для мовця [133, 256, 335-336].

Ж. Лакан сполучає «означуване» з уявним значенням мовної діакронії. «Позначник» же, за Ж. Лаканом, так би мовити, лежить в плані символічної мовної синхронії, він головує над «означуваним», він тим міцніше, чим менше означає: мова характеризується системою «позначника» як такого.

На нашу думку, в логіці розвитку української гуманістики на початку XXI століття особливої уваги заслуговують напрацювання культуролога О. Кирилової, зокрема, її дисертація «Стратегії переозначування суб'єкта (роман Дж. Фаулза “Жінка французького лейтенанта” у перспективі лаканівського психоаналізу)» (2005), на сторінках якої поданий комплексний аналіз як феномену «переозначування», так і творчо-пошукового – за своєю суттю – психоаналізу Ж. Лакана. Підґрунтям для такого комплексного аналізу виступає роман Дж. Фаулза «Жінка французького лейтенанта».

Джон Фаулз (1926-2005) – один з найвидатніших англійських письменників другої половини XX століття – написав роман «Жінка французького лейтенанта» у 1969 р. Як відомо, у 1981 р. роман був екранізований Карелом Рейшем. Екранізація виявилася значною творчою удачею як режисера, так і виконавців головних ролей Меріл Стріп та Джеремі Айронса. Фільм сприяв появі нового інтересу до роману. Це

привело до визнання «Жінки французького лейтенанта» «канонічним» постмодерністським романом.

О. Кирилова досить вдало поєднала окремі сюжетні та текстові «блоки» роману саме з лаканівським трактуванням «перезначування» - «стратегії перезначування суб'єкта як форми культурної поведінки, що дає суб'єктові можливість подолати фундаментальну травму за допомогою креативних актів життєтворчості» [105, 2]. У процесі аналізу таких складних феноменів як «стратегія перезначування», «означення», «рухливий означник», «присвійна ідентичність» та ін., О. Кирилова цілком слушно наголошує на «креативних актах життєтворчості» головної героїні роману Сари Вудраф. Дочка фермера, вона незадоволена як своїм соціальним станом, так і непривабливістю родинних історій, а саме: божевілля батька, котрий намагається «ідентифікувати себе зі шляхтою». Гувернантка Сара Вудраф також «опікується» покращенням власного соціального статусу [105, 2-9].

На нашу думку, окрім написання талановитого роману, Дж. Фаулз вперше у 70-ті рр. минулого століття поекспериментував з проблемою етапів творчого процесу, запропонувавши читачеві кілька варіантів можливої «життєтворчості» Сари Вудраф. Такий прийом, з одного боку, продемонстрував потенціал відкритої інтерпретації, а з другого, - спробував зруйнувати традиційне уявлення щодо етапів творчого процесу. Зазначимо, що дослідження етапів творчого процесу в гуманістиці ХХ століття мало строкатий характер. Час від часу – повністю не зникаючи з дослідницького простору – з'являлися окремі роботи, переважно, в психології та літературознавстві, серед яких виокремимо напрацювання Ж.-С. Адамар, М. Арнаудова, Г. Єрмаш, Б. Мейлаха, П. Якобсона. Щодо української гуманістики, то найбільш послідовно означеною проблемою займалася Л. Левчук.

Слід наголосити, що у витоків теоретичного осмислення означеної проблеми стояли видатний французький математик Жан-Соломон Адамар

(1865-1963) та відомий болгарський літературознавець Михаїл Арнаудов (1878-1978). Те, що становлення проблеми етапів творчого процесу відбулося відразу у двох напрямках – наукова і художня творчість – дозволило визначити спільну базову модель, яка включала три основні етапи: задум – пошуки засобів втілення - безпосередня робота, або виконання.

Вже у межах цієї моделі науковцями «шукалися» якісь специфічні деталі чи психофізичні стани, що надавали особливого «забарвлення» творчому процесу того чи іншого вченого або митця. Так, Адамар у праці «Дослідження психології процесу винаходу у сфері математики» (1959) – російськомовне видання з'явилося у 1970 році – достатньо важливою ознакою, що супроводжує увесь творчий процес, проголошує інтуїцію.

Що ж стосується М. Арнаудова, то на сторінках його ґрунтовного дослідження «Психологія літературної творчості» (1970) відстоюється думка про особливе значення «синтетичної роботи уяви та розуму».

У дослідженнях інших науковців – при збереженні базової моделі – відпрацьовувалися інші константи, що, з одного боку, розширювали загальну схему, додаючи 1-2 нові етапи, а з другого, - деталізували її. Так, на думку Л. Левчук, у логіку етапів творчого процесу слід ввести феномен пізнання у його психологічній інтерпретації, а саме: «загальне» і «вибіркове». В наслідок цього виникає чотири етапи творчого процесу: «1. загальне пізнання й спостереження навколишньої дійсності; 2. виникнення задуму твору; 3. вибіркове пізнання й спостереження навколишньої дійсності; 4. безпосередня реалізація художнього задуму в мистецький твір» [137, 46].

Зрештою, усе що було напрацьовано щодо етапів творчого процесу «рухалося», по суті, в єдиному напрямі. Що ж стосується Дж. Фаулза, то його роман «Жінка французького лейтенанта» принципово змінив усталену традицію, адже письменник неначе б то визнає, що логіку твору «спрямовують» самі герої, їх миттєві, спонтанні рішення. Дж. Фаулз подекуди іронізує із самого себе: Сара діє вкрай алогічно, але що я можу зробити? Це ж її дії!

Нагадаємо, що роман Дж. Фаулза є одним з перших постмодерністських творів написаних у той час, коли європейські та американські науковці ще сперечалися про можливість введення в широкий теоретичний ужиток поняття «постмодернізм», яке остаточно було прийнято лише у 1974 р.

Аналізуючи специфіку постмодерністської естетики, Л. Левчук систематизує поняття, які безпосередньо вплинули як на «перебудову» художніх творів, так і на процес їх створення. До цих понять Л. Левчук відносить наступні: міжтекстуальність, деконструкція, шизоаналіз, полістилізм та симулякр, підкреслюючи при цьому, що «широке застосування поняття симулякр передбачає заміну традиційних понять мімезис та відображення, спираючись на які аналізували мистецькі процеси» [136, 365].

До позиції Л. Левчук слід додати, що симулякр, руйнуючи мімезис, руйнує і художній образ, який є похідним від мімезистичної форми створення мистецтва. Якщо ж до понять, виокремлених Л. Левчук, додати «колажність», то стає зрозумілим, що у постмодерністському романі Дж. Фаулза не змогли зберегтися ті етапи творчого процесу, які властиві класичній – мімезистичній – моделі художнього твору.

Повертаючись до лаканівських пошуків на теренах «позначування» та «означування», можна стверджувати, що з цієї позиції кожна інтерпретація твору суб'єктом, тим більше різними суб'єктами, є відкритою інтерпретацією «відкритого» твору, навіть, якщо він по формі є закритим.

У теорії К. Леві-Стросса уявлення про будову знака, що складається з «означуваного» (сенсу) і «позначника» (зовнішнього вираження), поширюється на всю соціальну дійсність, яка в цій концепції стає одним гігантським знаком - «глобальним означуванним» («колективним несвідомим»).

Ю. Крістева розглядає «означуване» і «позначник» у площині «мови (дійсної практики думки) і простору (єдиного виміру, де значення виникає за

рахунок поєднання відмінностей). Зрозуміти статус слова - значить зрозуміти способи зчленування цього слова з іншими словами речення, а потім виявити ті ж самі функції (відносини) на рівні більших синтагматичних одиниць» [128, 428-429].

Теоретик наголошує, що статус слова визначається горизонтально (слово в тексті одночасно належить і суб'єкту письма, і його одержувачу), вертикально (слово в тексті орієнтоване по відношенню до сукупності інших літературних текстів - більш ранніх або сучасних), і, окрім того, включення реципієнта в дискурсивний універсум книги, призводить до того, що «горизонтальна вісь» (суб'єкт - одержувач) і «вертикальна вісь» (текст - контекст) зрештою збігаються, виявляючи головне: всяке слово (текст) є таким перетином двох слів (текстів), де можна прочитати щонайменше ще одне слово (текст) [128, 429].

Іншими словами, текст являє собою нескінченну безліч зчеплень і комбінацій елементів. Мову почуттів, що відрізняється свободою асоціацій, неможливо зрозуміти на основі лінгвістичної моделі інтелектуальної мови, сконцентрованої навколо «означуваного» і «позначника». Спираючись на ідеї постфрейдизму, що оперує трьома типами знаків - словесними, речовими і афектними, - Ю. Крістева акцентує увагу на останніх, надаючи їм виняткового значення, особливо у ситуації «крихкого позначника». У деяких ситуаціях, як стверджує науковець, наприклад, під час трауру, пам'ять оживляє знаки, виводячи їх з «позначникової нейтральності», навантажує їх афектами, що в результаті робить їх двозначними, повторюваними, деколи безглуздими [129, 51], що в решті решт, може завершитися фетишизацією трагедії і психозом. Вихід з цієї ситуації дослідниця бачить у змішаних дискурсивних стратегіях, що діють на перетині афективних і лінгвістичних вписувань, семіотичного і символічного.

На нашу думку, запропонований Ю. Крістевою підхід до психоаналітичної інтерпретації, цілком може бути застосований і в інтерпретації художніх творів, тобто з урахуванням «означуваного»,

«позначника» та афективного. Слід зазначити, що – тою чи іншою мірою – більшість постмодерністів долучилися до обговорення означеної теми, хоча наріжною для них вона і не стала. Відзначимо окремі нюанси задля об'єктивності подання цього матеріалу. Так, на думку Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, хоча ланцюги значень і складаються із знаків, самі знаки не мають «значень», не є «значущими», їх єдина роль - виробляти бажання. Тому знаковий код - швидше жаргон, ніж мова, він відкритий, багатозначний. Підкреслимо, що «жаргонність» відзначається деякими літературними критиками, з одного боку, як специфічна риса, а з другого, як вада літератури постмодерністської доби. Слід враховувати, що на початку ХХІ ст. необхідно розрізняти «постмодерністську літературу» і «літературу постмодерністської доби». Наразі, ці константи подекуди виступають у логічній зв'язці і тоді «жаргонність» виступає як наскрізний феномен.

У. Еко стверджує, що «позначники» потребують безперервного запитування, а значить, герменевтичного тлумачення. Теоретик вводить поняття «код», - система розрізень, в якій А визначається як те, що не є В, С і D, і навпаки, - завдяки якому певний позначник зв'язується з певним означуваним. Однак, за У. Еко, денотація супроводжується коннотацією, і коннотативне значення народжується саме тоді, коли «позначник» і «означуване» формують пару, що стає «позначником» нового «означуваного». В якості прикладу науковець наводить слово «півень» і вираз «дати півня», який розпізнається тільки завдяки контексту. Таким чином, виходить, що «в той час як вихідні денотативні значення встановлюються кодом, співзначення залежать від вторинних кодів, або лексикодів» [246, 71].

Отже, на думку У. Еко, «позначник» - це сенспоряджуюча форма, виробник смислів, що виконується безліччю значень і співзначень, завдяки кореспондуючим між собою кодам і лексикодам, що і є запорукою відкритої інтерпретації. Однак, слід наголосити, що науковець наполягає на тому, що при усіх можливих «кодах», значеннях та співзначеннях, інтерпретація

художніх творів все ж можлива за умов послідовної «закритості» і «формалізованості», адже в іншому випадку твір як цілісність буде зруйновано.

Слушну думку висловлює український теоретик Г. Чміль. Аналізуючи семіотику просторових видів мистецтва, науковець, спираючись на теорії Ф. де Соссюра, М. Бахтіна, Р. Барта та У. Еко, відмічає: «... крім “первинного” значення річ виявляє ще й “вторинне” конотативне значення: сходження по драбині може служити символом “руху на небо”, кар’єри тощо. Крісло може бути тронем – символом царської влади. Таким чином, просторова форма може розглядатися і як знак тектонічних відносин в конструкції, і як знак предметної функції речі, і як знак соціальних відносин між людьми» [231, 33].

Таке тлумачення значень є відкритою інтерпретацією.

Слід зауважити, що У. Еко розрізняє синтаксичний код, утворений елементами конструкції, та семантичний код, що опосередковує зв’язок між цими елементами як з первинними денотативними, так і з вторинними конотативними значеннями. Як слушно відмічає Г. Чміль, «вочевидь, що “синтаксичний” код окремо від “семантичного” не може бути самостійним принципом осмислення знаків, а може розглядатися лише як принцип їх впорядкування» [231, 33].

Наразі, повертаючись до Р. Барта, відмітимо, що він, як постструктураліст, пропонує перенести увагу з семіології структури на семіологію структурування, з аналізу статичного знака і його стійкого значення - на аналіз динамічного процесу позначення, тобто пошуку (вибудови) множинності смислів. За Р. Бартом, денотативне повідомлення - це повідомлення, зведене до своїх суто предметних значень. «Письмо» ж - це ідеологічна сітка, що знайшла опредмечування в мові, сітка, яку та чи інша група, клас, соціальний інститут і т. д. розміщує між індивідом і дійсністю, примушуючи його думати в певних категоріях, помічати і оцінювати лише ті аспекти дійсності, які ця сітка визнає як значущі. Філософ наголошує:

«Область, загальна для конотативних означуваних, є область ідеології, і ця область завжди єдина для певного суспільства на певному етапі його історичного розвитку незалежно від того, до яких конотативних означуваних воно вдається. Дійсно, ідеологія як така втілюється за допомогою конотативних означуваних, що розрізняються залежно від їх субстанції» [17, 315].

Зауважимо, що будучи залежні від соціокультурного контексту, конотативні смисли, як правило, не фіксуються ні в яких тлумачних словниках, а тому їх розпізнавання багато в чому залежить від кругозору і чуття інтерпретатора. За Р. Бартом, у свідомості одного і того самого індивіда може співіснувати кілька систем означуваних, що обумовлює факт більш-менш глибоких прочитань. Означуване - це план вираження конотативної системи. Р. Барт декларує право на аналіз позначників поза зв'язку з означуваними.

Певним чином продовжуючи ідею Р. Барта щодо означуваного та позначника, Ж. Дерріда в працях «Про граматику», «Про поштову листівку від Сократа до Фрейда і не тільки» вводить поняття (навіть можна сказати, модель розвитку культури) «онто-тео-телео-фалло-фонологоцентризм» для характеристики комплексу парадигмальних установок культури класичного типу, які є «обманом» і від яких потрібно відмовитися – деконструювати. Деконструкцію філософ розпочинає зі знаку, який в його теорії не пов'язує матеріальний світ речей і ідеальний світ слів, практику і теорію. Сутність деконструкції знака полягає в його співвіднесенні з мовою як системою апріорно існуючих відмінностей. За Ж. Деррідою, у нинішній ситуації виявилось, що всякий знак (і усний, і письмовий) є лише знак знака, слід сліду, позначуване означуваного, ланка в нескінченному ланцюгу відсилань, що ніколи не досягає означуваного. Тим самим все стало листом - або навіть прото-листом - загальною умовою артикуляції [1, 33].

Іншими словами, «означуване» та «позначник» є самодостатніми величинами, що, як стверджує філософ, не є руйнуванням, а націлене на

деконструкцію, тобто на виявлення та показ історичної генеалогії понять. Ж. Дерріда акцентує увагу (слідуючи за М. Гайдеггером), на знаковому моменті зв'язку думки зі звуком і звукодобуванням. Ще Гегель зауважив: людське вухо сприймає не просто коливання тіла, що звучить, але його «душу», точніше, первинну ідеальність самої душі, що сприймає. Але це стосується не просто звуку, але звучання людського голосу, особливого механізму слухання власної мови, за допомогою якого суб'єкт, слухаючи і розуміючи, будує самого себе [1, 33].

Ж. Дерріда стверджує: «Голос породжує первинний позначник, але сам він не є лише одним позначником серед багатьох інших. Він позначає “стан душі”, який, у свою чергу, відображає або відбиває речі в силу деякої природної схожості» [67, 125]. На думку теоретика, в епоху логосу письмо принижується до ролі посередника при посереднику і мислиться як гріхопадіння сенсу в чуттєву поза-положність.

Не вдаючись докладно до аналізу теорії Ж. Дерріди, зауважимо, що його розуміння означуваного та позначника є основою відкритої інтерпретації творів, які У. Еко називає «твором-у-русі» («work-in-movement»).

Опускаючи проблему «смерті автора», ще раз зупинимо увагу на самому тексті. Як зазначає Н. Маньковська, «якщо, наприклад, Платон і Соссюр вважали, що схожість позначника і означуваного народжує знак, а несхожість - символ, то Августин і романтики бачили специфіку знака (алегорії) в його кінцевому прямому сенсі, а символу - в невичерпності непрямого сенсу» [153, 38].

На думку Ц. Годорова, порівняння знака і символу є принципово неправомірним. У зіставленні мають потребу символи та асоціації. Асоціація дискурсивна, у промові присутні обидва її об'єкта. Символ же згадує лише один з об'єктів, в наслідок чого сприймаючий розуміє мову, але інтерпретує символ. Виробництво і сприйняття символів, на думку болгарського теоретика - два боки одного процесу, їх потрібно вивчати одночасно: текст

або мова стають символічними, коли шляхом інтерпретації ми виявляємо їх непрямий сенс. Як слушно відмічають Ц. Годоров та Н. Маньковська, тип мовлення тісно пов'язаний зі способами його інтерпретації: епічним, ліричним, драматичним, епістолярним, науковим, дидактичним, історичним і т. д. Основний принцип інтерпретації - виявлення причин сказаного, його доречність, сенс.

Теоретики постмодернізму зауважують, що «позначник» ніби ковзає по поверхні смислів, і в даному контексті необхідно повернутись до поняття «різома», яке для пояснення специфіки культури кінця ХХ ст. вводять у науковий обіг Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі. Теоретики виокремлюють два типи культур, що співіснують в культурі кінця ХХ ст.: «деревну» культуру і культуру «кореневища» (різоми). Дерево, його стовбур, корінь і крона, що являють собою образ світу - символ класичного мистецтва - надихається теорією мімезису: воно наслідує природі, відображає світ, є його графічним записом, калькою, фотографією.

Втіленням другої є постмодерністське мистецтво, для якого характерні нелінійність, безструктурність, множинність, переривчастість, утворені проникненням вірусу або алкоголю в людський організм, осі - в плоть орхідеї, множинність життя мурашника. За цим же принципом, безсистемно вростаючи один в одного, повинні поєднуватися книга і життя. «Різома невпинно з'єднує семіотичні ланки, організації влади і обставини, що відсилають до мистецтва, до наук або соціальної боротьби. Семіотичної ланка подібна бульбі, що спресовує вкрай різні акти - лінгвістичні, а також перцептивні, мімічні, жестикуляційні, когнітивні: немає ні мови в собі, ні універсальності мовної діяльності, а є змагання діалектів, жаргонів, сленгів і спеціалізованих мов. <...> Мова <...> створює цибулину. Вона змінюється завдяки підземним відросткам і потокам ...» [65, 13].

За Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі «Культура різоми» є свого роду «шведським столом»: кожен може брати з «книги-тарілки» все, що захоче. Само «кореневище» можна уявити собі як «тисячу тарілок». У книзі «Тисяча

плато» автори розвивають думку про те, що письмо циркулярно, письменник круговими рухами ніби переходить від тарілки до тарілки; читач же пробує виготовлені їм страви, але головне для нього - не їхній смак, а післясмак. Автори, таким чином, розділяють герменевтичні ідеї про множинність інтерпретацій як основну рису естетичного сприйняття. У. Еко порівнює такого роду організацію художнього тексту з енциклопедією, в якій відсутня лінійність розповіді й яку читач читає з будь-якого необхідного йому місця. Письменник в роботі «Інновація та повторення» стверджує: «постмодернізм - не фіксоване хронологічно явище, а певний духовний стан ...» [243, 460].

Поняття «різномність» переплітається, перегукується з поняттям «інтертекстуальність», але вони не є синонімами. Інтертекстуальність, за Ю. Крістєвою, Р. Бартом, У. Еко та ін. присутня у будь-якому тексті, а його відлуння буде почуте в процесі роботи над твором, бо «матеріал проявить свої природні властивості, й одночасно нагадає і про культуру, що його сформувала» [243, 432]. Інтертекстуальність, так би мовити, долає еkleктизм, створюючи нові тексти. Яскравим прикладом такого «долання» може слугувати роман У. Еко «Ім'я Рози», в якому багатослівне цитування різних джерел, завдяки новим і тонким співставленням старих фраз, призводить до органічної за своєю складністю художньої цільності.

Різома ж є сферою вільної гри всіма культурними цінностями, цариною тотального плюралізму і релятивізму, які, за визначенням Ж. Дельоза та Ж. Дерріди, своїм корінням уходять у філософію Ф. Ніцше. Російський теоретик М. Силантьєва зауважує, що у постмодернізмі, який проектує ніцшеанську «смерть Бога», у тому числі, як відмову від «презумпції Автора», «відтворюється концепція Ніцше, в якій на підставі духовного досвіду. висувається вимога до людини побудувати сенс "з себе", "довести" себе до надлюдського стану» [202, 92]. Однак, як слушно відмічає Н. Жукова, творчий рівень переоцінки цінностей Ф. Ніцше вступає в протиріччя з установкою постмодерністів на деконструкцію. «Гра» Ніцше та ігрова еkleктика постмодернізму відрізняються один від одного і співвідносяться

лише при поверхневому погляді, оскільки німецький філософ прагне до досягнення абсолюту надлюдського стану, а постмодерністи – до гри культурних сенсів як самоцілі [86, 190]. Ф. Ніцше розцінював мистецтво як культ недійсного, а сприймання мистецтва як добру волю до ілюзії. В роботі «По той бік добра та зла» теоретик заперечував смислову наповненість мистецтва, підкреслюючи, що смисл мистецтва привнесений самою людиною. Цю думку Ф. Ніцше продовжує Ж. Бодрійяр, вказуючи на нереальність життя, де народжуються симулякри, підкреслюючи вторинність життя, його гіперреальність, штучність: «Світ симуляції трансреальний і безкінечний: жодне випробування реальністю вже не зможе покласти йому край...» [30, 222].

Водночас, різномність – яскраве відбиття, мовою російського теоретика В. Межуєва, заборони на тотальну ідеологію, яка одна на всіх, й одна знає, в чому істина. Різома є образом, так би мовити, кочової культури, яка являє собою простір номадичних потоків і можливістю різноспрямованого руху, що означає наявність різних варіантів розвитку.

Слід зауважити, що сучасну добу (кінець ХХ і сьогодні) теоретики характеризують як постпостмодернізм, в якій дещо трансформувались погляди щодо постмодернізму і яка є «однією з версій дебатів про сучасність», що використовує, так би мовити, старі стратегії тільки в гіперболізованій формі (П. Бьорк). На початку ХХІ ст. нарратив, який може будуватися за принципом різоми, стає універсальним інструментом утвердження і обґрунтування всього, що оточує людину. Ми всі є очевидцями та учасниками, вільно чи мимоволі, паралельних нарративів, що суперечать один одному, і які пропонуються нам зі сторінок газет, журналів, екранів телевізорів, кінематографом, підручниками і т. ін. Водночас, як відмічає Н. Жукова, процеси, які відбуваються в сучасному мистецтві доволі суперечливі: з одного боку можна спостерігати продовження тенденцій мистецтва так званої «посткультури», з іншого, - повернення до суб'єктно-об'єктного зв'язку, яким певний час свідомо нехтували, до відображення

дійсності у цілісних, конкретно-чуттєвих, художньо-виразних формах, до проблем гуманізму і, навіть, проблем буття та свідомості. Безумовно, постмодернізм - впливовий, на сьогодні напрям мистецтва і культури, але аж ніяк не єдиний і всепоглинаючий.

Цікаву думку з цього приводу висловлює американський теоретик М. Епштейн: «Все те, що попередніми поколіннями сприймалося під знаком „пост-“, у наступному своєму історичному зсуві виявляється „прото-¹” - не завершенням, а першим нарисом, боязким початком нового еона, нейрокосмічної ери, інфо- та трансформаційного середовища. Основний зміст нової ери - зрощення мозку і всесвіту, техніки й органіки, створення мислячих машин, атомів і квантів, що працюють, смислопроводних фізичних полів, доведення всіх буттєвих процесів до швидкості думки. За кожним „пост-“ виростає своє „прото-“» [247]. Квантова фізика переходить в квантову метафізику, по-новому ставлячи і вирішуючи проблеми причинності, свободи, ймовірності. Генетика набуває метафізичний вимір в постановці таких проблем, як природа ідентичності (клонування) і смерті (гени старіння)» [247]. Людське тіло все частіше розглядається як знаковий пристрій, сукупність інформаційних процесів, що відбуваються на всіх рівнях організму. Можна навіть говорити про те, що мова вже йде про початок експансії людини за межі власного тіла, про перспективу перетворення тіла в цифровий промінь, інформаційний потік.

Якщо раніше людина, шукаючи себе в собі, знаходила Бога, потім - природу, тепер - машину, і впродовж ХХ ст. людина бачить все, крім себе, а себе ніби тільки зі спини, як Іншого. Як відмічає американський математик, філософ Д. Хофштадтер, одна з найскладніших проблем інтерпретації дійсності - це тлумачення безлічі безладних зовнішніх сигналів, які говорять нам, хто ми такі [228, 653]. Людина приречена вічно розмірковувати над загадкою власної особистості. І, напевно, простіше послідовникам дзену, які

¹ Прото (від грецького *protos*, «перший»), частина складного слова, яка вказує на первинність, зародковість даного явища як витоку, початку, передвістя.

стверджують, що «Світ» та «Я» є одним цілим, тому поняття «мого неіснування» саме по собі суперечливо. І складніше прихильникам західного уявлення, згідно з яким «Я» - тільки частина світу, «я вмру, але світ житиме і після мене». Результатом пошуку себе в сучасній науці стали дослідження штучного інтелекту, що призвело до «дихотомії суб'єкта та об'єкта» [228, 656], які є близькими до дихотомії символу та об'єкта.

Особливо це відчутно в музиці та живописі, які традиційно виражали себе за допомогою «символів» (образи, гармонії, ритм тощо). Останні десятиліття, як відомо, обговорюється проблема здатності мистецтва «не виражати», а просто «бути». Це ситуація, з одного боку, безумовно, пошуку нових виразних засобів, з іншого - відображення відчуття розгубленості «Я» у навколишньому світі. Ця ситуація нагадує картину бельгійського сюрреаліста Р. Магрітта «Перенос», сенс якої може бути прочитаний наступним чином: світ від нас з одного боку, зачинений і людина, будь-яка, у тому числі й ми самі, повернені до усіх спиною, навіть до самих себе, з іншого боку, - світ ледь-ледь відкривається нам через, або крізь, людину, котра є всього лише якимсь отвіром, прорізом, просвітом, що трохи відчиняє навколишній світ. Цей отвір дійсно настільки малий, що й на початку ХХІ ст. всіх людей без винятку вражає те, що людський мозок - це не одухотворені молекули, зібрані разом в якусь складну структуру, - служить місцезнаходженням самосвідомості і не тільки ... У зв'язку з цим сьогодні є підстави говорити про актуалізацію метафізики в культурі, адже вона «стає невіддільною від фізики, оскільки сама фізика дійшла до останніх, «метафізичних» речей, до меж матерії.

Оскільки і на початку ХХІ ст., незважаючи на усі досягнення науки, людина мало просунулася в своєму знанні про себе, а можливостей та стратегій пізнання стало і стає все більше, то можна сьогодні говорити і про відкриту інтерпретацію людини, яка, з огляду на розвиток сучасної науки, є гіпертекстом.

Отже, сьогоднішню добу, на наш погляд, можна назвати протокультурою - епохою змінюваних проектів, що не підпорядковують собі єдиної реальності, але множать її альтернативні можливості. За М. Епштейном, така культура є початком доби «гіперавторства», а поняття «гіперавторство» - це множення віртуальних авторських особистостей і позицій за межами, так би мовити реального авторства, авторство, що розсіюється по багатьох можливих авторствах.

Слід зазначити, що «гіперавторство» не є винаходом постмодернізму і - тим більше - протокультури. Яскравий приклад такого тексту – центон, - вірш, цілком складений з відомих ймовірно читачеві рядків інших віршів - свого роду літературна пародія, - що зустрічається в комедіях Арістофана. В Давній Греції доволі популярними були центони на гомерівські тексти, в Давньому Римі - на вірші Вергілія, Овідія. У всі часи центони користувались великим успіхом.

В якості прикладу «гіперавторства» також можна назвати японську ренгу, буриме або гру сюрреалістів «Вишуканий труп». Гра «Вишуканий труп» була взята сюрреалістами на «озброєння» в 1925 р. Її мета полягає в об'єднанні слів у несподівані комбінації. Кожен учасник робить свій внесок у композицію, слідуючи певним правилам. Це може бути структура пропозиції, яку по слову заповнюють учасники, не здогадуючись, що вибрали до них: Прикметник - іменник - дієслово - прикметник – іменник [63].

У постмодернізмі, як вже зазначалось, можливість гіперавторства проявляється в тексті, в якому так би мовити є пренадлишок позначаючих над означуваним. Кожна річ може бути позначена безліччю способів: звідси синоніми, метафори, парафрази, іносказання, символи, алегорії, притчі та інші прийоми письма. Цей принцип поширюється далі вже за межі тексту, як пренадлишок інтерпретацій над самим текстом, що залишається єдиним означуваним різноманітних тлумачень. Безумовно, гіперавторство актуалізує проблему відкритої інтерпретації «відкритого твору», яким є інтертекст та гіпертекст. Усе означене актуалізує подальше дослідження мистецтва,

передусім, його «людської», «особистісної» суті, яка виявляє себе і з боку автора, і з боку реципієнта.

Оскільки мистецтво - «справа людська», найбільш адекватним його природі слід вважати антропологічний підхід. Але при цьому необхідно зробити застереження, що антропологічний підхід - багатосаровий. Він включає в себе біологічний (фізіологічний), психологічний (з індивідуально-особистісним та соціально-психологічним підрівнями), соціальний (соціокультурний) рівні. Мистецтво вкорінене у всіх цих шарах, не виключаючи глибин психології і навіть біо-фізіології. Допомогти осягнути усі ці шари покликана відкрита інтерпретація.

Відмітимо, що при важливості кожного з рівнів, домінуючим, безумовно, є соціокультурний. На цьому, до речі, наполягали і наполягають чимало теоретиків, зокрема, В. Вундт, Л. Виготський, В. Крутоус, прибічники психоаналітичної школи, адже художня творчість є синтетичним процесом, до якого «підключений» величезний резервуар колективного та індивідуального позасвідомого. У ракурсі специфіки такої діяльності і «висвічуються» особливості автора і реципієнта.

У рамках цілісного соціокультурного підходу до мистецтва доцільно виділити наступні три аспекти: гносеологічно-онтологічний, аксіологічний, комунікативний. В результаті гносеологічного аналізу творів з'ясовується, що пізнання в мистецтві – феномен особливого роду. І хоча воно включає в себе і абстрагування, і узагальнення, і знаковість, все ж ніколи не досягає, - як у науці - рівня «чистої поняттєвості». Абстрактне в мистецтві невіддільне від чуттєво-конкретного, одиничне - від загального, інтелектуальне - від емоційного. Власне, пізнавальний момент у мистецтві ніби вживлений у загальне людське світовідношення, у цілісне переживання світу. І, як слушно відмічає В. Крутоус, на роль специфічної для мистецтва одиниці свідомості, мислення претендують «художній образ», «естетична ідея» (Кант), «архетип» (Юнг) і т. п., але ніяк не поняття [131, 335].

У мистецтві не діє, прийнятий у науці критерій істинності, адже продукти творчої фантазії - це сплав сприйнятого і вигаданого, реального і тільки можливого. Разом з тим, мистецтво не тільки відображає дійсність, а й безпосередньо змикається з нею. Гносеологічний аспект проблеми тісно пов'язаний з онтологічним. Мистецтво вкорінене в бутті через суб'єктів творчості і сприйняття, всім своїм змістом, а його твори стають частиною реальності, хоча і частиною специфічною.

Аксіологічний аспект художньої творчості – проблема настільки складна, наскільки й суперечлива, і може стати темою окремого дослідження. У нашій роботі ми лише зауважимо, що існує зв'язок ціннісного аспекту мистецтва з емоційною сферою душевного життя людини. Емоції являють собою, так би мовити, «оцінювальний» аспект художньо-творчого процесу, адже ніщо в мистецтві не залишається поза оцінки з боку суб'єкту, що творить і суб'єкту, що сприймає. «Власна область емоцій є світ цінностей», - зауважує російський філософ, С. Левицький - учень М. Лосського [134, 156]. Можна стверджувати, що емоційна насиченість мистецтва є своєрідною «художньою аксіологією».

Не можна обійти увагою і комунікативний аспект мистецтва, адже будь-який зміст, що пропонується художником, об'єктивується тими чи іншими матеріальними засобами і призначений для передачі суб'єкту сприйняття. Цей процес можна назвати художньою комунікацією. Інша справа, що тут виникає проблема: яке це мистецтво - утилітарне або над-утилітарне? Залежно від рішення означеної проблеми, формується необхідність у тому чи іншому реципієнті.

На нашу думку, слід звернути увагу ще на один момент: у мистецтві другої половини ХХ ст. відбувається, так би мовити, зсув з твору мистецтва на окремі художні явища - так звані «інституційні концепції мистецтва», засновані на «конвенції» (угоді) учасників комунікації. Початково мета цього «зсуву» була така: розширити межі мистецтва. Однак, постмодерністське усунення будь-яких ціннісних опозицій (краса - неподобство, шедевр -

банальність і т. п.) призвело до розмитості кордонів мистецтва, невизначеності поняття «художнє». Звідси, з одного боку, - масова вульгарність, а з іншого, - часом маргінальна - тяга до нового, як правило, «не-мистецтва» (хеппенінги, інсталяції, перформанс), що подекуди несе з собою руйнування дискурсу як такого.

Водночас, у добу прото- є місце і постмодерністським формам, і, так би мовити, трансформованим «класичним», що відроджують у мистецтві повернення до суб'єктно-об'єктного зв'язку, яким певний час свідомо нехтували, повернення до відображення дійсності у цілісних, конкретно-чуттєвих, художньо-виразних формах, до проблем гуманізму і – навіть - буття та свідомості. Це природно, адже межа між емоційним та інтелектуальним початками відносна, рухлива. Як слушно зауважує В. Крутоус, сфера естетичних і художніх емоцій знаходиться в «золотій середині» між грубою, утилітарною чуттєвістю і абстрактно інтелектуальною діяльністю. Емоції можуть насичуватися високодуховним змістом, і в цьому сенсі – інтелектуалізуватися [131, 353].

До того ж сучасне мистецтво може органічно поєднувати в собі як масові ознаки, так і інтелектуальні (елітарні). Яскравий приклад такого мистецтва – твори У. Еко, М. Уельбека, Д. Сеттерфілд, К.-Р. Сафона, Ю. Крістєвої, М. Барбері та ін. Якщо перефразувати чеського теоретика Я. Мукаржовського, сучасне мистецтво «грає» між різними полюсами: воно може «розвести» ці крайнощі, а може й повністю злитися в обох [169, 551-553]. Правда, науковець розмірковував з приводу мистецтва модернізму, однак, його думки, на наш погляд, цілком відбивають і ситуацію у сучасному нам мистецтві: «Сучасне мистецтво часто підсилює діалектичну антиномію між послідовністю і непослідовністю теми, підносячи тему до такої міри непослідовно, що кожна з частин зберігає самостійне предметне відношення <...> Об'єднання фактів і розрізнених речей у смислове ціле надається глядачеві або читачеві як задача» [169, 561]. А, як відомо, гра, поєднання

антиномій були притаманні мистецтву в усі часи. І можна стверджувати, що сучасні митці свідомо використовують цей принцип у власній творчості.

Важливо також зазначити, що в мистецтві прото- освоюється і низький, «поза-інтелектуальний» шар людських емоцій, і інтелектуалізація почуттів та емоцій. Звідси й інтерес до так званих низових почуттів і освоєння їх через «низову естетику», і як результат - загальне розширення сфери естетичної чуттєвості. Можна стверджувати, що сучасна художня творчість є доволі складним процесом, а сучасне мистецтво – непересічним явищем, розуміння і тлумачення якого часто-густо потребує як особливих знань, так і «підготовлених» реципієнтів.

У цьому контексті доволі слушною видається думка російського психолога Д. Леонтьєва, котрий закликає відмовитись від антитези «чуттєве – інтелектуальне», «афект - інтелект», адже, як стверджує науковець, «неадекватність опису мистецтва тільки мовою емоцій підтверджується тим фактом, що найбільш прямий, інтенсивний і очевидний вплив на емоції в чистому вигляді дає не високе мистецтво, а квазімистецькі комерційні сурогати. Що ж стосується справжнього мистецтва, то воно співвідноситься не з емоціями, а з особистістю, яка не зводиться ні до інтелектуальної, ні до емоційної сфери» [139, 163].

Д. Леонтьєв наголошує на тому, що розрізнення квазі-мистецтва та справжнього мистецтва узгоджується з виділенням двох класів емоційних процесів у сприйнятті мистецтва - рефлексії і реакції. У реактивній моделі акцент робиться на простому емоційному відгуку. Саме так сприймаються, наприклад, сентиментальні романи, «коли інтерпретація направляється стереотипами або прототипами, потрібно менше інтерпретативної переробки ...» [139, 163].

Рефлексивний же тип сприйняття, за Д. Леонтьєвим, пов'язаний зі складними процесами когнітивної переробки, інтерпретації та оцінювання, що притаманне естетично розвиненим реципієнтам. Зрештою психолог резюмує: «поняття сенсу, виводячи аналіз за межі свідомості, у площину

життєвого світу, дозволяє подолати бінарну опозицію афекту і інтелекту, пізнання і почуття, в полоні якої людинознання продовжує залишатися ще з часів античності» [139, 165].

На наш погляд, такий підхід має сенс, адже емоційне переживання твору мистецтва, а також й інтерпретативні стратегії, безумовно, залежать від інтелекту реципієнта, його естетичного досвіду, які, так би мовити, «позначають» емоції.

Здатність до відкритої інтерпретації, що «відштовхується» як від накопиченого досвіду попередніх епох (усталені стратегії інтерпретації), так і використовує підходи, запропоновані постмодернізмом, зокрема, так звані проекти постмодернізму, а також вже існуючи напрацювання протокультури, залежить від емоційного та інтелектуального фактору реципієнта.

2.2 Відкрита інтерпретація в контексті проектів постмодернізму

Як ми вже зауважували у попередньому підрозділі, розгляд проблеми відкритої інтерпретації в сучасній художній творчості із врахуванням специфіки творчого процесу вимагає вивчення дискурсу щодо постмодернізму.

Особливість цієї доби полягає в тому, що постмодерністське цитування, іронія, деконструкція, колажність, «симуляційність» відкрили шлях до відкритої інтерпретації Буття, адже відмовляючись від засадних ідей класичної філософії, постмодернізм пропонує, за висловом Ж.-Ф. Ліотара, «валентність» денотативних, дескриптивних, прескредитивних і т. п. частинок, що призводить до появи безлічі різнорідних елементів, які, у свою чергу, ведуть до «мовних ігор» [140, 10-11], що призводить до того, що наукове знання стає нарративом [140, 28-29].

У контексті проблеми, що ми вивчаємо, необхідно докладніше зупинитись на проблемі нарративу в сучасній культурі. Як зазначається у «Всесвітній енциклопедії», «нарратив (від лат. *Narrare* - мовний акт,

вербальний виклад) - поняття філософії постмодерну, що фіксує процесуальність самоздійснення як спосіб буття оповідального тексту. Найважливішою атрибутивною характеристикою нарративу є його самодостатність і самоцінність, <...> процесуальність оповіді розгортається заради самої розповіді, а не заради прямого впливу на дійсність, тобто, в кінцевому рахунку, поза будь-якої функції, крім символічної діяльності як такої» [167, 491-492]. Отже, нарративність має пряме відношення до відкритої інтерпретації, як складової культурологічної герменевтики.

Як слушно відмічає англійський культуролог Ф. Анкерсміт, філософія ХХ ст. переважно була філософією мови і вивчала те, як мова співвідноситься зі світом (Б. Рассел, Л. Вітгенштейн, Н. Гудмен, У. Куайн, Р. Рорті). «Будучи продовженням кантівської епістемологічної традиції, вона поставила питання про те, як мова прикріплюється до світу і якими критеріями застосування вона повинна відповідати, щоб бути істинним повідомленням про те, про що вона повідомляє. Вона дала нам логічний позитивізм, філософію буденної мови, прагматизм і всю філософію науки» [8, 7]. Погоджуючись з позицією Ф. Анкерсміта, зауважимо, що нарратив не можна звести до одиничного висловлювання, адже історичні висловлювання є репрезентаціями минулого, які роблять присутнім об'єкт, що описується. Історичне оповідання, наприклад, твір на історичну тему, робить те ж саме: воно виступає «замінником» відсутнього минулого. Тому якщо ми хочемо зрозуміти історичне оповідання і як воно співвідноситься з минулою реальністю, ми повинні поставити питання про те, як репрезентація співвідноситься з тим, що вона репрезентує. Історичне оповідання можна зрозуміти тільки в рамках логіки репрезентації [8, 9].

Водночас, між логікою репрезентації та логікою одиничного висловлювання є відмінності: співвідношення між репрезентацією та тим, що вона репрезентує, відрізняється від відношення між істинним висловлюванням й тим, відносно чого воно є істинним. Нарратив же вирішує проблему цієї відмінності, розглядаючи у сукупності і одиничне

висловлювання, і репрезентативне, включивши і те, і інше знання, в єдине ціле.

Слід також підкреслити, що нарратив «використовує» метафору, що не суперечить можливості розпадання нарративу на ряд одиничних висловлювань. «Нарративні ігри», за висловом Ж.-Ф. Ліотара, або «нарративні інтерпретації», - на наш погляд, це поняття, яке є більш влучним стосовно сучасного мистецтва - у певному сенсі схожі зі створенням метафізичних систем, адже філософ, котрий стверджує, що все походить від води і у воду повертається (Анаксимандр), або, що началом всього його вогонь (Геракліт), чи, що реальність є ідея (Гегель), то він відстоює деяку точку зору – інтерпретацію - щодо сутності реальності і її інтерпретації, яка за своєю суттю є «відкритою».

Відтак, відкрита інтерпретація може дозволити собі оперувати «спекулятивним» - уможлядним - знанням. Безперечно, у даному випадку може виникнути, так би мовити, профанація інтерпретації тексту, проте, зауважимо, що така «небезпека» цілком залежатиме від досвіду (інтелектуального, естетичного) інтерпретатора.

На нашу думку, задля більш глибокого розуміння сутності відкритої інтерпретації необхідно зупинитись на характеристиці найбільш, з нашої точки зору, репрезентативних проектів (інтерпретацій) буття - «текстологічному», «номадологічному» та «шизоаналітичному».

«Текстологічний проект» передбачає (або включає в себе) деконструкцію, інтертекстуальність, нарративність, «пастиш». У цьому проекті текст реконструюється до конструкції таким чином, що його відновлення в первинному вигляді стає неможливим і, головне, непотрібним, адже реципієнтові дається можливість «конструювати» та реконструювати текст за власним розумінням. За висловом Ж. Дерріда, це боротьба тексту зі смислом. Як слушно зауважила Н. Маньковська, «результатом деконструкції є не кінець, але закриття, стиск метафізики, перетворення зовнішнього у внутрішньотекстове, тобто філософії - в постфілософію. <...> В процесі

деконструкції ніби повторюється шлях будівництва та руйнування Вавилонської вежі, чий результат - нове розставання з універсальною художньою мовою, змішання мов, жанрів, стилів літератури, архітектури, живопису, театру, кінематографа, руйнування меж між ними» [153, 18-19].

У постмодерністській текстології в зв'язку з проблемою «смерті автора», традиційне поняття «автор» змінилося поняттям «скриптор» (*той, що пише* – О. Б.). За Р. Бартом, скриптор «народжується одночасно з текстом, У нього немає ніякого буття до і поза письма, він аж ніяк не той суб'єкт, по відношенню до якого його книга була б предикатом; залишається тільки один час - час мовного акту, і всякий текст вічно пишеться тут і зараз» [17, 386].

Як відмічає теоретик, скриптор, що прийшов на зміну автору, несе в собі не пристрасті, настрої, почуття або враження, а тільки такий неосяжний словник, з якого він черпає своє письмо, яке не знає зупинки; життя лише наслідує книзі, а книга сама зіткана із знаків, сама наслідує щось вже забуте, і так до нескінченності. Схожу думку висловлює й Ю. Крістева.

У якості прикладу творів, де є необхідність застосування відкритої інтерпретації «скриптором», можна назвати: «Спів птахів» Е. Денисова, «Короткі хвили» К. Штокгаузена, «Зірка-дитя», «Макрокосмос» Дж. Крама та ін. В українській музиці – твори В. Зубицького, В. Камінського, І. Карабиця, М. Коваліноса, О. Козаренка, Г. Ляшенка, В. Рунчака, В. Сильвестрова, О. Скрипника, Є. Станковича, І. Щербакова та ін.

Поява «відкритих творів» такого плану («work-in-movement», за У. Еко) пов'язана з світосприйняттям, що формувалось протягом ХХ століття: розвитком ідеї взаємозв'язку макрокосмосу (теорія ноосфери П. Тейяра де Шардена і В. Вернадського) і мікрокосмосу (ідеї космізму – В. Соловйов, М. Федоров, К. Ціолковський, М. Холодний, О. Чижевський, П. Флоренський, у музиці – О. Скрипін), посиленням уваги до інтуїтивного, позасвідомого, ірраціонального в мисленні сучасної людини, що, у свою чергу, породжує непередбачуваність, випадковість, множинність, варіативність у інтерпретації реальності. Як відмічає О. Скрипник, «сучасна

наука звертає пильну увагу на випадковість як важливий і необхідний елемент світу (філософія нестабільності І. Пригожина). Величезну роль в усвідомленні природи випадковості в ХХ ст. грає синергетика, котра припускає, що всі процеси у світі відбуваються під впливом випадкових чинників, тим самим створюються передумови для розкриття конструктивної ролі випадковості в процесах самоорганізації» [203, 6].

У «відкритих творах» такого плану використовується графічна нотація, яка, як правило, являє собою зображення, близьке до абстрактного живопису, призначене надихнути виконавця на імпровізацію. Тому робота над винаходом нотації нерідко стає ключовим моментом композиторської творчості. Слід зазначити, що графічна нотація в ХХ ст. стає надзвичайно поширеним явищем і однією з основних сфер новаторства композиторів. Активна розробка цього феномена почала відбуватися в 50-60-і рр. Власну графічну нотацію розробляють М. Кагель, Л. Беріо, Д. Кейдж, К. Пендерецький, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті, Е. Браун, К. Штокгаузен, Е. Денисов, С. Губайдуліна і багато ін.

Графічна музика абсолютизувала візуальний аспект нотації. З цієї причини навіть ті алеаторичні твори, в яких акустичний текст повністю формується виконавцем, належать культурі візуального досвіду подібно до традиційного твору. Однак, на відміну від останнього, нотний текст у графічній музиці виконує не тільки візуальний контроль, але й стає посередником між інтелектом і оком, диктуючи свою волю звучанню. Тому алеаторичний твір може значно різнитися з уявленням про нього автора і баченням виконавця. Слід також зазначити, що у алеаториці існують приклади опусів, що взагалі обходяться без нот і якихось інших засобів графічної фіксації. Нотний текст тут замінюється авторським «керівництвом до дії», існуючим часом лише у формі усних настанов перед виконанням.

Як зауважує Н. Корихалова, інтерпретаторські версії таких творів настільки відрізняються одна від одної, що «слухач не пов'язує їх з іншими реалізаціями того ж опусу. <...> У свідомості слухача твір сприймається в

єдиному виконавському акті, постає в одному-єдиному виконавському вигляді ... » [120, 202-203].

Отже, у «відкритих творах» (алеаторичних, або «work-in-movement») «композитор делегує (виконавцю – О. Б.) частину своїх авторських прав, обмежуючись умовною фіксацією окремих фрагментів тексту, що припускає варіантність їх прочитання (звуквисотності, ритму, темпу, метру, динаміки тощо), ремарками, що пояснюють застосування того чи іншого технічного прийому або рекомендують можливі рішення, направляючи виконавця по лабіринтах алеаторичної композиції» [203, 8].

На перший погляд, відкрита інтерпретація алеаторичний творів припускає виконавське свавілля, однак здатність інтерпретації «відкритих творів» такого плану вимагає наявності знань щодо переробок у жанрі політекстового мотету XIII століття, правил поліфонії, зокрема строгої, мистецтва імпровізації виконавцями орнаментальних прикрас (мелізми, тірати, пасажі, колоратури, глоси, деякі види фігурацій акордів), мати навички імпровізації сольних каденцій класичного інструментального концерту тощо. Відтак, на наш погляд, текстологічний проект, а «відкриті твори» (алеаторичні, або «work-in-movement» є частиною цього проекту) в постмодернізмі і тим більш у протокультурі², вже не передбачає деконструкцію в деррідіанському сенсі. Його можна розглядати як метод культурологічної герменевтики, що дозволяє розкривати текст за допомогою різноманітних підходів, адже внутрішня інформативність художнього тексту потенційно є високою³, такою, що містить варіативність художнього світу.

«Шизоаналітичний проект» ґрунтується на традиції психоаналізу. Сенс цього «проекту» полягає в тому, що позасвідоме функціонує за аналогією з виробництвом, у якого є інвестиції, «машини бажання, власне виробництво, відтворення та все з цим пов'язане. На думку Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі,

² «Протокультура» - поняття, яке вводить М. Епштейн для характеристики процесів, що відбуваються в культурі на початку XXI століття

³ Безумовно, може бути й навпаки, і інтерпретатор може надати тексту сенсів, яких просто не існує, але ми будемо мати на увазі лише високохудожні тексти.

зрозуміти справжню природу позасвідомого можна, тільки відкинувши Едипів комплекс, обмежений рамками сімейних відносин, який не здатний пояснити складні соціальні структури і процеси, а також очистивши поняття позасвідомого від будь-яких символічних форм. Як відмітила російський дослідник постмодернізму Н. Маньковська, «література - зовсім як шизофренія: процес, а не мета, виробництво, а не вираження» [153, 14]. Тому мистецтво - це лише охоча художня машина, яка виробляє фантазми. Втіленням шізолітератури виступає творчість А. Арто, що реалізує, на думку Ж. Дельоза, ідеальну модель письменника-шизофреніка [64, 109].

Особливу увагу Ж. Дельоз приділяє аналізу природи театрального мистецтва, вважаючи його найбільш постмодерністським. Людина театру, на думку Ж. Делеза, - це не драматург, не актор і не режисер, а хірург, оператор, котрий робить ампутації, операції, реалізуючи свої шизоїдні інтенції. Плідним видом мистецтва, з точки зору шизоаналіза, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі вважають кіно. Так само трактується живопис, вищий прояв якої - декодування бажань. Мистецтво в цілому розглядається Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі як єдиний континуум, який приймає різні форми - театральні, музичні, живописні, - об'єднані єдиним принципом: все підпорядковується швидкості шізопотіка, є її варіаціями [153].

Прикладом тексту, де проявляються у тій чи іншій мірі, текстологічний та шизоаналітичний проекти, можуть слугувати твори сучасних, як зарубіжних письменників - Х. Мураками, М. Барбері, К. Альвтеген, Г. Нормінтон -, так і українських, зокрема учасники групи «Бу-Ба-Бу» (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець), а також С. Жадан, О. Забужко, Ю. Іздрик, О. Михед та ін.

Як зазначає Т. Гундорова, назва групи «Бу-Ба-Бу», що виникла у 1985 році, «відсилає до форм Бурлеску-Балагану-Буфонади» [59, 72]. Український постмодернізм у його бубабістській формі виникає як театралізація життя і є поліморфічним, він створює форми порядку як безладу. Безперечно, це пов'язано з пошуком нових форм і «альтернативної

України» (вираз Т. Гундорової – О. Б.), України – нової, України без табу, коли її мистецтво, зокрема література, не позиціонуються як Храм. Ю. Андрухович з цього приводу зауважив: «Нічого не заперечую проти храму. Хоча з такою ж часткою істини можна стверджувати: „Література - це Лікарня! Література - це Школа! Література - це Фабрика! Література - це Вокзал! Література - це Пароплав! Це Бордель! Це Смітник! Це Нужник!“. Стверджувати про літературу можна будь-що. Вона стерпить. І храм стерпить і нужник. Але як храм, то храм. Тільки якщо вже храм - то з живими людьми, а не зі священними коровами. Священних корів у нас більше, ніж в індусів» [6].

Отже, українське постмодерністське мистецтво мислиться як ламання табу і, передусім, це відбувається за допомогою текстологічного та шизоаналітичного проектів, завдяки яким і можливе відбиття хаотичного стану душі. «Розумне» від «не-розумного» відокремити неможливо, оскільки справді твердих критеріїв не існує ані в так званому об'єктивному світі, ані в самій людині. Звідси – карнавальність на межі кітччу (Ю. Андрухович, Б. Жолдак, Л. Подерев'янський), кітчевий еротизм (О. Забужко), де панує симулякр сенсів, пародіювання реальності.

Так, у романі «Рекреації» Ю. Андрухович бавиться смисловими та текстовими невідповідностями, в яких межують елементи текстологічного та шизоаналітичного проектів, зокрема у запропонованій у романі програмі «Свята воскресаючого духу», яка включає в себе: «1. Науково-теоретичну конференцію “Свято, яке завжди з нами” (доповіді й виступи визначних філософів, економістів, екуменістів, пара - і психологів, історіософів, астрологів, політологів, народних депутатів, гіпнотизерів, деміургів та ін.); <...> Урочисту літургію й новоосвячення церкви Воскресіння - пам'ятки дерев'яного зодчества XVII століття; <...> Виступ фольклорного колективу “Золоті дрімбарі”; <...> 0 год. 30 хв. 28 травня - початок карнавального дійства на площі Ринок: конкурс анекдотів, ораторія “Дух, що тіло пре до бою”, вибори Королеви Свята “Суперпанна”, перетягування канатів і ковдр,

акробатичні етюди, апокрифічні розваги, театральна вистава-містерія «“Любов к Отчизні де героїнь”, танці, жарти, любощі; <...> Рок-фестиваль “Презентація трупа” (беруть участь групи “Доктор Тагабат”, “Розбиті яйця”, “Левіафан”, “Оргазм”, “Смерічка” та ін.); <...> Вечір поезії “Ми є, тому що нас не може бути” - стадіон “Трудові резерви” м. Чортополя; <...> Заклучні акорди свята: величавий мітинг протесту і сакральний бенкет на схилах Річки, омовіння тіл, Великі Вогнища; <...> У програмі Свята можливі сюрпризи. <...> Воскресіння нашого Духу, а з ним і остаточне визволення стають реальністю. Ми спроможні перемогти і ми переможемо! Веселіться - розвеселіться! Слава Україні!» [7].

Ми дозволили собі таку велику цитату з роману українського письменника, адже вона відбиває і карнавалізацію-кітч, - своєрідну пародію на строкату дійсність, - і, так би мовити «гібридність» мовних оборотів: суржик з вишуканою українською, патріотичні гасла з комуністично-партійними кліше, схильність мас до сприйняття всякого роду шарлатанних дійств - магії, ворожінням, пророкуванням, до того ж в цьому само контексті сприймаються і виступи «депутатів, економістів, екуменістів, пара - і психологів, історіософів, астрологів, політологів». Водночас, ці ж самі маси схильні до святкових мітингів протесту, що плавно переростають в язичницькі оргії.

Отже, постмодернізм констатує різномність повсякдення. Це досить влучно «схопив» Ю. Андрухович, навіть з певною мірою пророцтвом: роман «Рекреації» був написаний у 1990 р., а запитання, які пропонують один одному його герої, існують та лунають майже у такому ж порядку й сьогодні: «Чи вірите ви в Бога? Чи допоможуть нам інопланетяни? Чи допоможе нам Америка? Чи врятує нас Міжнародний валютний фонд? Чи врятує нас золото гетьмана Полуботка? Чи допоможе нам ООН? Чи допоможе нам Брюссель? Чи врятує нас Женева? Чи врятує нас любов? Чи допоможе нам Варшава? Чи полюбить нас Валенса? Чи врятує нас Ізраїль? Чи повірять нам араби? Чи допоможуть нам татари? Чи підуть за нами турки?...» [7].

Сарказм, пародія, гра, різномісність повсякдення – все це є відбиттям трансформації, мутації сучасної української культури у бік абсурду на межі шизофренії: «Кохайте дівчат - і народять вас самих. Розводьте бджіл і не топчіть мурашок - повернеться до вас сторицею. Вирощуйте хліб, як про те написано в книгах, пасіть отари на схилах. <...> Рибу ловіть і любіть, як і будь-який інший символ. Слухайте власну кров, бо кров - це держава. Шануйте кожну травинку, адже трава - це нація, це надія. Моліться лишень тоді, коли бачите мушлю, чи птаха, чи рану. <...> Бог є Любов, Бог є Нафта, все інше теж...» [7].

Отже, «шизопотік» представлений у творі Ю. Андруховича доволі опукло.

Ще один проект постмодернізму, що, на наш погляд, є презентативним, – номадологічний, в якому постмодернізм відмовляється від розгляду історії як лінійного закономірного процесу, і наголошує на випадковому, вірогідному, суб'єктивному характері інтерпретацій історичних подій. Тому для постмодернізму природним виявляється відмова від принципу універсальності історичного розвитку. Проблеми історії у постмодернізмі, а також номадності, присвячені роботи Ф. Анкерсмита, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ж. Дерріди, Е. Доманські, Г. Іггерса, Х. Келлнера, Є. Топольські, Х. Уайта, М. Фуко, І. Добріциної, Н. Жукової.

Деякі теоретики пропонують розглядати теорію історії як нарратив, як, наприклад, американський історик Х. Уайт, на думку якого, історія не може бути чистою наукою, оскільки вона в рівній мірі залежить, і від аналітичних методів, і від інтуїтивних проникнень. Але і бути чистим мистецтвом історія теж не може, оскільки історичні дані непідвладні художній маніпуляції. Форма історичних нарративів не є предметом художнього вибору, а забезпечується самою природою документів. Теорія нарративної історії дає можливість людям експериментувати з різними видами нарративного письма, і це, як стверджує теоретик, не є маніпуляцією фактами, а скоріше можливістю подивитися на історію з різних сторін. Науковець наголошує на

тому, що «неможливо узаконити спосіб, яким люди співвідносять себе з минулим, бо минуле, крім усього іншого, є територія фантазії» [226, 33], і саме тому історія розглядається і з позицій антропології, і з позицій психоаналізу, і соціології, - а це різні типи історії. Композиція же тексту історика, створена на основі його власних композиційних міркувань, трансформує матеріали, зібрані в архівах. Так само як поетика, що не передбачає, яким чином повинні бути написані вірші, але дає можливість подумати над ними і побачити в них різні структури, смисли, так і історичні твори дають якусь репрезентацію. Таким чином, виходить, що історик створює художнє обличчя історії, тим більше, що реальність також певною мірою уявляється. Х. Уайт зауважує, що життя суперечливе, тому історія повинна стати репрезентацією життя в протиріччях, і нарратив для цього - найбільш відповідна форма.

У нелінійному способі організації цілісності відбиваються реальні процеси мислення в ході створення нових ідей. Цей процес не підпорядкований будь-якій структурній, ієрархічній схемі, і в цьому сенсі його можна назвати грою. Думка, що фіксується в нелінійному тексті, рухається в створеному культурою смисловому просторі, розширюваному і збагаченому цією думкою. Історія – це факти, однак ці факти інтерпретують люди, і ніхто не може стверджувати, що чиясь інтерпретація вірна, істинна, а чиясь хибна, оскільки у кожної людини в тій чи іншій історії - своя правда і своя істина. Такий підхід, коли історія розглядається «з точки зору» когось конкретного, є номадичним.

Номад - від англ. Nomad – кочівник. Вихідні ідеї номадологічного проекту були висловлені Ж. Дельозом в роботі «Логіка смислу», а остаточне обґрунтування ця теорія отримала у спільних роботах Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, зокрема у другому томі праці «Капіталізм та шизофренія» [166, 524]. Теоретики описують кардинально іншу картину світу - не єдину, а множинну, не центровану, а децентровану, де люди не розділяють простір, а розділяються в просторі, - картину світу, де тотальності Держави протистоїть

«машина війни» кочівників, які здатні в будь-який момент вступити з ним в протистояння. Іншими словами, мова йде про спільність самодостатніх людей, позбавлених єдиної ідеології. Соціокультурний сенс концепції «культурного номадизму» Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі полягає в протиставленні масовій культурі утилітарного виробництва іншої культури, що не підкоряється нормам і стандартам суспільного економізму.

М. Фуко, услід за Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі, номадність пов'язує з державним устроєм, державними діями, які «блукають в околицях громадського тіла, але не визнаються цим тілом в якості своєї частини» [222, 123]. Нелінійний тип читання тексту Ж. Дерріда - теж номадизм.

Р. Брайдотті пов'язує номадність з фемінізмом, зауважуючи, що бути номадою - не означає для суб'єкта неможливість або нездатність створення стійкої ідентичності: швидше, номадична свідомість полягає у відмові приймати будь-який тип ідентичності як постійний. Тому спосіб буття номади - це завжди проходження «через» або ситуація становлення [36, 180], а отже номада – це феміністській суб'єкт, що не лякається самотійності.

Водночас, слід зазначити, що поняття «номадність», «номадний» використовується науковцями не тільки стосовно історичного процесу або державного устрою. Ж. Дельоз, наприклад, бачить лінії-номади і у живописі В. Кандинського [66, 111]. Російський теоретик І. Добріцина використовує поняття «номадична естетика» і пояснює з його допомогою «особливий стан, властивий художньому пошуку нашого часу, зазначеному різноманітністю естетичних уподобань, що часом досягають поляризації, <...> занурившись в світ нелінійності», що дає гарантію змішання мистецтва з культурою споживання [74, 273].

Як відмічає Н. Жукова, номадологічний підхід будується за принципом квантового стрибка, коли виникають певні спалахи, завдяки яким з'являються нові можливості (нові спалахи) при чому в різних сторонах і т. д. І ці спалахи лише опосередковано пов'язані один з одним, й викликають різні асоціації. Тому асоціація від, скажімо, третього спалаху ніяк не буда

пов'язана з першим [85]. Кожна людина є «номадом», тобто мандруючим в історії. Для номада історія – це калейдоскоп різних фрагментів різних речей в різні часи, бачення яких постійно змінюється або може змінюватися, і яке ніколи не може бути уніфіковано, оскільки «поворот» калейдоскопа відкриває іншу ситуацію.

Номадичне ставлення до історії, до життя викликає питання істини. Х. Келлнер стверджує, що істина є завжди істина даного моменту, даної аудиторії, даної проблеми і ситуації, конфігурація аргументів, свідчень і фактів риторично утворює істину в певному часі і просторі: «герої не створюють події, що відбуваються у вигаданому сюжеті, але вони створені цим сюжетом» [77, 67].

Дійсно, одна і та само річ може бути представлена у величезній кількості сюжетів і виражена через величезну кількість різних героїв: одна і та ж війна для полководця і рядового - різні війни. Повертаючись до проблеми істини, зауважимо, що, на наш погляд, істина лежить у площині моральності.

Як вже зазначалось у сучасному українському мистецтві можна навести багато прикладів «прояву» проектів постмодернізму, зокрема й номадичного. Це творчість Ю. Андруховича, Л. Дереша, С. Жадана, О. Забужко, Ю. Іздрика, О. Михеда, В. Неборака, С. Процюка та багатьох ін.

Наш інтерес, у контексті прояву «проектів» постмодернізму, викликала творчість сучасного українського культуролога, письменника Олександра Михеда, зокрема його роман «Астра», а також «недитяча книга» оповідань (як визначив її сам автор) «Понтиїзм. Казки кінця світу». Лейтмотив названих творів - думка про те, що людині не дано зробити світ кращим, бо її природа недосконала, і вона неминуче буде продукувати те негативне, що початково їй притаманне.

Почнемо з книги оповідань «Понтиїзм», що, як слушно стверджують видавці, є історією «про черговий кінець світу у країні, життя, в якій уже

давно є безкінечним апокаліпсисом. Оповіді про прірву, що ховається за кожним полотном – хоч асфальтом, хоч картиною...» [162, 4].

«Понтиїзм» - збірка оповідань-рефлексій щодо того, що відбувається в країні, у світі - внутрішньому та зовнішньому. Тексти О. Михеда схожі на відкриту рану, яка все ніяк не загоїться. До того ж ці тексти ще певною мірою пророчі, адже мова в них йде про віртуальну війну в Україні під проводом віртуальних генералів... Справа у тім, що книга «Понтиїзм» писалася до подій, які у нашій країні чомусь вже майже два роки офіційні органи називають АТО. І, як ми тепер усі знаємо, війна в Україні йде не віртуальна, а, на жаль, справжня. Цікаво те, що О. Михед передбачив «гібридність» війни, «віртуальність генералів», пропагандистську гру з усіх боків та цинічний смак наживи на війні, відтак, автор дивовижно відчув пульс часу.

Збірка О. Михеда «Понтиїзм» будується за номадологічним принципом, а саме: автор веде розмову про любов, зраду, кров, ненависть, час від часу, повертаючись або як до фону, або як до основної розповіді, до теми війни - її висвітлення у ЗМІ (реальне та постановочне), відмінне ставлення до неї різних людей у різних життєвих ситуаціях, що свідчить про існування в один і той само час, в одній і тій країні ніби паралельних світів.

Так, письменник розповідає про деякого Вагіта, бізнес якого розцвів, коли кінопавільони стали «не місцем знімання документальних фільмів і репортажів із гарячих точок, а перетворилися на справжні барикади та чільні ланки лінії оборони. Кількість жертв, полеглих невідомих солдатів і встановлених героїв пропаганди неухильно зростало», коли впала економіка, зупинилися заводи, проте піднялися фірми ритуальних послуг, чим і займався «старший брат Вагіта» [162, 155].

Передбачений О. Михедом і цинізм ситуації повсякдення. Автор описує обґрунтування відкриття так званого «героїчного секунд-хенду», смисл якого полягає у тому, що форму вбитих солдатів не треба спалювати, а

можна «віддати тьоті Дусі на хімчистку і відразу ж відправляти на продаж» [162, 155].

Уся шизофренічність ситуації – загибель людей, страждання вмираючих, поранених, їх родичів - підкреслюється «головними силами, що завжди об'єднували людей»: секс і релігія. Тут О. Михед використовує, так би мовити, психоаналітичну аксіому, згідно з якою життя і поведінка людей залежить від енергії сексуальних інстинктів. Інстинкт смерті - Танатос, - що лежить в основі всіх проявів жорстокості, агресії, самогубств і вбивств, не називається, але має на увазі. Оскільки ж «інстинкт смерті» просякає в романі все і вся, то й релігія згадується не в сенсі особливого роду усвідомлення світу, що передбачає виконання певних норм і переживання духовного очищення, а як виконання ритуалу після задоволення інстинкту. Мета ж інстинкту полягає в усуненні або редукції збудження, викликаного потребою. Якщо мета досягнута, людина відчуває короточасний стан блаженства. У контексті цього автор іронізує з приводу відомої мережі «Facebook», «перевертаючи» її на «користувачів ”Fasesock” та “Faitbook”» [162, 201], де перші цікавляться сексом, а другі – віддають перевагу релігії, а зрештою, усім для насолоди не вистачало лише крові, яку усі бажали вживати, адже це с початку було модно, а згодом – стало життєво необхідним.

Закінчується же книга оповідань апокаліптично: янголи відлітають зі словами: «Рятувати тут нема кого», світ вибухає, і ніщо не має значення – «лише самотність смерті та бажання бути зх. кимось в останню мить. <...> Світ починався заново. Від точки нуль» [162, 212].

Кожне з оповідань О. Михеда представляє собою завершене ціле з різновекторними сенсами, вибір яких – за читачем. Проте усі вони складаються в єдину картинку, в якій прочитується безліч смислів. Відтак, «Понтизм» О. Михеда передбачає відкриту інтерпретацію.

Роман О. Михеда «Астра» «включає» в себе усі три проекти: текстологічний, психоаналітичний та номадологічний.

Розповідь в романі ведеться від імені Віктора Варецького, випускника філологічного факультету столичного університету, котрий потрапляє на Семінари від фонду «Астра», що є однією з структур Інституту з однойменною назвою, який «було засновано в Америці на початку 1850-х років». Завдання Інституту та фонду: «впроваджувати і толерувати цінність рівного діалогу, сприяти демократії тощо» [163,18]. До членів Інституту, як пише автор, у різні часи входили Черчилль, Горбачов, Кеннеді, Клінтон, Джобс, Гейтс, Тимошенко, Ющенко...

О. Михед, на наш погляд, свідомо не вказує імен, адже читачеві дається свобода вибору: вважати, що це ті самі - відомі Вінстон Черчилль, Михайло Горбачов, Кеннеді – на вибір один з братів і т. д., або інтерпретувати, названі прізвища, не пов'язуючи їх з відомими особами, сенс тексту від цього не зруйнується.

У творі, на тлі повсякденних любовних, еротичних, сімейних переживань, ведеться розповідь про Семінар та деяких його учасників, котрих «відірвали від цивілізованого світу», адже «пробудження прихованого потенціалу неможливе без проходження випробувань» [163,43].

Отже, О. Михед дає зрозуміти читачеві, що його персонажі повинні пройти через обряд ініціації. Мета семінару – створення діалогу між лідерами різноманітних сфер. Діалогу, заснованого на принципах відповідального лідерства», яке полягає «в усвідомленні важливості розподілення загальнолюдських цінностей» [163, 42].

Бачимо тут опосередковану відсилку до Платонівської «Держави», а саме до проблеми «виховання» ідеального лідера-правителя. Засіб – «вільне обговорення текстів», так званих «великих померлих», як їх називають у «Астрі», зокрема, Арістотеля, Гоббса, Дарвіна, Пилипа Орлика, Софокла, Руссо, Прудон, Маклюен, Маккіавеллі, Сартр та багато ін. Обговорення праць названих авторів не наближає читача до хоча б поверхневого розуміння їх смислу. Читач потрапляє у коловорот прізвищ, назв праць, уривків цитат. З одного боку, начебто безліч інформації, з іншого – пустота,

адже прізвища та цитати ні про що не говорять. Натяк такий: хочеш щось зрозуміти – рушай до першоджерела. Якщо розглядати цей роман українського письменника як «закритий», то єдиний, висновок, який можна зробити з такої підготовки лідерів, яку описує О. Михед, - лідери у кращому випадку поверхнево знають деякі цитати цих самих «великих померлих», до того ж цитати, вирвані з контексту.

Зауважимо, що роман «Астра», як більшість постмодерністських текстів, можна читати як з позицій «закритого», так і з позицій «відкритого» тексту. Рівень «відкритого» тексту цього роману - відмову від традицій, ілюзій, переконань, - пропонує створення та просування симулякрів у всьому і скрізь, а головне - у свідомості оточуючих людей. Саме цьому неофітів вчать на Семінарах. «Немає нічого, крім того, про що ми можемо домовитись». Якщо існують старі догми та ілюзії, то чому ми не можемо створити нові?» - проголошує модератор Семінару.

До речі, протягом усього роману, майже через сторінку, рефреном повторюється одна і та сама фраза: «Все імітація. Все ілюзія».

Слід зазначити, що прилученням неофітів до таїнств «Астри» займаються так звані модератори – «причетні», - свідомість яких представляє собою ніби заблоковану систему, адже заклик до розуміння проблем і страждань «простих смертних», викликає у них лише механічну відповідь, сенс якої полягає у наступному: у них (простих смертних, не долучених і не допущених до Семінару, вже не кажучи про ранг модераторів) «низький ранг доступу» [163, 140]. І це у той час, коли «стіни каплиці (*цих самих «простих» - О. Б.*) стікають кров'ю, і кожний сантиметр укрито малюнками з зображенням тортур. ... (*Вони – О. Б.*) поїдають мозок, знищують і маринують душі» [163, 139-140].

Письменник за допомогою метафоричності тексту дає зрозуміти, що повсякденна реальність не тільки простих смертних, але і «причетних» - всього лише ілюзія, імітація, й усім керує світове зло – «Астра», - яке будь-якими засобами позбавляє людину близьких людей, прив'язаності, мрій,

сподівань, адже людина без любові і без прив'язаності здатна на будь що. А не згодних система знищує [163, 153].

О. Михед використовує технологію написання постмодерністського тексту ніби будівельник, що знає свою справу. Іноді складається враження, що письменник робить це механічно, навмисно. У творі багато цитат, запозичень, паралелей, відсилок до психоаналітичних ідей, наприклад, коли він описує власні, зокрема, сексуальні сни.

У романі «Астри» йде мова про використання людської енергії якимсь вищими істотами на якісь тільки їм відомі цілі. О. Михед тільки натякає на те, що людська енергія забирається і кудись спрямовується. В даному випадку будь-який читач зможе провести паралель з відомим фільмом «Матриця».

Багато говориться і про катарсис, який переживають учасники Семінару, правда, для того, щоб зрозуміти чому це відбувається й у чому виражається, читач повинен дізнатись і доінтерпретувати після самостійного прочитання трагедій Софокла.

Письменник констатує свою підтримку номадологічному проекту, правда, не називаючи його, але проголошуючи: «Минулого немає, воно невіддалене від нас. Воно розсіяне в сьогодні» [163, 161]. Водночас, номадологічний проект у романі переплітається з шизоаналітичним. Мається на увазі те, що сюжет, так би мовити крутиться навколо ідеї нескінченності міфів, які знаходяться та «живуть» поряд з нами. І у цих міфах-повсякденностях люди не є реальністю – вони архетипи, «фантоми свідомості, глибинний нутряний чорний біль» [163, 177]. Герой О. Михеда, зрозумівши, що «правда – це матрьошка, і все залежить лише від твого рангу доступу – наскільки глибоко ти можеш проникнути в істину» [163, 182], в решті решт вирішує почати боротися проти «Астри» і, зважившись на це, - уві сні проходить через ініціацію: захлинаючись у крові, встає з мертвих [163, 188] і, вже наяву, ціною свого життя, «несе» правду людям, ніби знищуючи тим самим «Астру».

Віктор Варецький йде з життя, вчиняючи самогубство. Слід зазначити, що багато хто з психоаналітиків, зокрема З. Фрейд, а також деякі митці, вважали, що на такий відхід здатні тільки обрані. Водночас, З. Фрейд визнавав наявність тісного зв'язку між смертю і сексуальністю. З усією очевидністю глибинні корені самогубства він бачив у садизмі і мазохізмі. Саме така паралель сама собою виникає у зв'язку з подіями, що відбуваються з героєм О. Михеда: втрата коханої та коханого, розчарування у житті й у ідеалах, настрої безвиході й гнітюча самотність – ось ті причини, які український письменник використав для «логічного вбивства» свого героя.

І оскільки «людина – це проект, який кожен проживає сам. І це власний вибір і доля кожного – бути рабом чи господарем. Бути художником чи стати помилкою всередині прогнилої системи. Ми приречені кожного разу винаходити себе заново. Кожен наш вибір веде до блага», тому і герой О. Михеда обирає «обраний» шлях бути вільним, тим самим «виграючи свою гонитву за безсмертям» [163, 208-209].

Таким чином, дослідження «проектів» постмодернізму в контексті проблеми відкритої інтерпретації, дозволяє констатувати, що постмодернізм - багатовимірне теоретичне відображення духовного повороту в самосвідомості сучасної цивілізації, особливо в сфері мистецтва і філософії. Постмодерністське мистецтво створює і досліджує таку картину світу, яка не «прив'язана» до жорстких моделей, а це значить, що твір мистецтва сприяє усвідомленню особливої свободи в реципієнті, спонукає його до формування власної моделі світу, іншими словами, художній твір (в широкому сенсі цього слова) стає «відкритим».

«Відкриті твори» ніби запрошують реципієнта створювати твір разом з його автором. Вони «відкриті» для постійного породження нових внутрішніх взаємозв'язків, які реципієнт повинен «відкривати» й вибирати сам в процесі свого сприйняття всієї сукупності стимулів, що надходять. Поетика «відкритого твору» створює новий тип відносин між художником і публікою, новий механізм естетичного сприйняття, інше положення художнього твору

в суспільстві, ставить нові практичні проблеми, встановлюючи комунікативні ситуації та нове відношення між спогляданням і використанням твору мистецтва. В постмодернізмі «текст-особистість» - це одночасно і автор, і читач, і інтерпретатор. Текст виступає простором людської свободи.

Оскільки «сучасний текст» містить велику кількість потенційних значень, за умов, що жодне з них не може бути домінуючим, виникає необхідність у новій - відкритій інтерпретації, що дозволяє «розширити» межі можливостей, актуалізація яких залежить цілком і повністю від інтерпретатора. Отже, «відкритому» твору потрібна відкрита інтерпретація, яка передбачає більшу свободу в побудові різних моделей, щодо яких потім потрібно вирішувати, яка з них ближче до істини і краще відповідає сукупності експериментів, що, у свою чергу, підштовхує інтерпретатора до «усвідомлено вільних дій».

2.3 Універсальність відкритої інтерпретації: культурологічний аспект

Як було зазначено у попередньому підрозділі, проекти постмодернізму - це певний художній код (коди), за допомогою якого можуть бути прочитані художні твори, і не тільки «відкриті», а й «закриті», адже й «закриті» твори потенційно мають безліч коннотацій. Відтак, можна говорити про універсальність відкритої інтерпретації в умовах сучасної культури.

«Словник іноземних слів» пропонує наступне визначення поняття «універсальний» - від лат. *universalis* – загальний, всезагальний - всеосяжний, різнобічний; придатний для багатьох цілей, з різноманітним призначенням, що виконує різноманітні функції [220, 514]. На наш погляд, відкрита інтерпретація є «всеосяжною», і той досвід, який має сучасна культура й сучасне мистецтво, зокрема, не може не спонукати до використання саме відкритої інтерпретації. Спробуємо довести цю думку.

М. Фуко у есе «Ніцше, Фрейд, Маркс» зазначив, що три названі мислителі змінили природу знака, змінили сам спосіб, яким взагалі можна інтерпретувати знаки. М. Фуко переконаний, що у XVI ст., знаки гомогенно розташовувалися в просторі, який саме був гомогенним у всіх напрямках. Земні знаки відсилали і до неба, і до підземного світу. Знаки могли відсилати від людини до тварини, від тварини до рослини і навпаки. Французький теоретик відмічає, що у XIX ст., починаючи з К. Маркса, Ф. Ніцше та З. Фрейда, знаки виявилися розміщені в просторі, набагато більш диференційованому з погляду глибини - якщо глибину розуміти не як щось внутрішнє, а, навпаки, як зовнішнє.

М. Фуко зіставляє «гру», яку веде Ф. Ніцше з поняттям «глибина», з грою К. Маркса, яку той веде з поняттям «площина». Як зауважує французький постмодерніст, це поняття досить важливе для К. Маркса. Так, на початку «Капіталу» він показує, як, на відміну від Персея, повинен зануритися в туман, показуючи, що насправді за ним немає ніяких чудовиськ, ніяких глибинних загадок, а вся глибина, що стоїть за створеними буржуазією поняттями грошей, капіталу, вартості, є всього лише «площина».

У своєму есе М. Фуко згадує й «простір інтерпретації, створеної З. Фрейдом, і не тільки в його знаменитій топології свідомості і позасвідомого, але й в установлених ним правилах, які повинні спрямовувати увагу психоаналітика, дозволяючи йому розшифровувати те, що говорить в ході мовного «ланцюжка»» [223]. Французький теоретик наголошує на тому що, починаючи з К. Маркса, Ф. Ніцше та З. Фрейда, діяльність інтерпретації стає нескінченною. Втім, вона була нескінченною і в XVI ст., але тоді «знаки» відсилали один до одного лише тому, що ставлення подібності завжди є обмеженим. Починаючи з XIX ст., «знаки» сплітаються в невичерпну мережу, - також нескінченну, - але не тому, що базуються на нічим не обмеженій схожості, а тому, що з'являється якась фатальна відкритість, з'являння. У Ф. Ніцше, у З. Фрейда, меншою мірою, у К. Маркса проявляється досвід, який, на думку М. Фуко, є вкрай важливим для сучасної

герменевтики: чим далі ми рухаємося в інтерпретації, тим ближче ми стаємо до тієї абсолютно небезпечної області, де інтерпретація не просто змушена повернути назад, але де вона зникає як така, як інтерпретація, аж до зникнення самого інтерпретатора. Точка абсолюту, до якої вічно прагне інтерпретація, за М. Фуко, є водночас і точка її розриву [223].

«Виходом» з цього «розриву» є «відкрита інтерпретація», яка, на наш погляд, є універсальним методом прочитання, тлумачення, пояснення, трактування творів мистецтва. Універсальність відкритої інтерпретації виявляється в тому, що в ній цілісність відображення стає цілісністю активного самовиявлення, особистісно-індивідуальне ставлення до явища (твору, автору) - фактом діалогу, який не просто суб'єктивно передає «чужий» голос, але перетворює його в самому матеріалі мистецтва. Інакше кажучи, відкрита інтерпретація - це розуміння мистецтва, що знайшло себе в різноманітних актуально-творчих художніх формах, зокрема, у формах, що, так би мовити, не вийшли за межі канону.

Слід зазначити, що інтерпретація, як результат дії канону, вже на початку ХХ століття сприймається як вторгнення колективного позасвідомого у процес творчості (Г. Юнг, Е. Нойманн). Виникнення культурного канону пов'язано із забороною одного і дозволом іншого, що призводить до того, що «Я» того чи іншого індивіда не може вільно проявлятися. Як зауважує російський культуролог М. Хренов, колись культура спорудила проти деструктивних сил хаосу грандіозний бастион з міфу, релігії, ритуалів, обрядів і свят. Але в сучасній культурі всі ці механізми виявилися втраченими. Тому їх функції трансформувалися у функції мистецтва, що значно підвищило його статус у культурі ХХ ст.

Звільнення від канонів призвело до появи авангардних та, згодом, до постмодерністських течій, з їх епатажем, пошуками нових форм вираження. Парадокс ситуації полягає у тому, що наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. відхилення від культурного канону одержує підтримку в пробудженні саме колективного несвідомого з властивою йому стихійної енергією. Водночас,

не зважаючи на усі трансформації, що відбулись і відбуваються в мистецтві протягом останнього століття й особливо останніх десятиліть, все ж слід констатувати, що завдання мистецтва залишилося таким само, яким й було від свого, так би мовити, народження, а саме: формувати та організовувати сферу чуттєвого (тобто естетичного) сприйняття людиною навколишнього світу.

Безперечно, що роль мистецтва в розвитку людської культури пов'язана з тим, що специфічно людська «чуттєвість» є культурно-історичним продуктом, а відтак здатність чуттєво сприймати навколишній світ - так само як і здатність логічно мислити, міркувати про нього - формується умовами людської життєдіяльності, в систему яких кожна людина включена з моменту народження. Елементарні, загальні форми цих здібностей формуються цілком стихійно. У пізнанні ж «вищих» форм людської чуттєвості величезну роль грає як скарбниця світового мистецтва, так і вивчення та аналіз сучасного мистецтва.

У попередніх підрозділах вже говорилося про особливості сучасного мистецтва, розглядалися проекти постмодернізму, відмічалось, що постмодерністське мистецтво з його відмовою від будь-яких канонів, від класичної філософії – це, свого роду, бунт, революція як у культурі взагалі, так і у мистецтві, зокрема, у результаті чого «продукт» сучасного мистецтва потребує відкритої інтерпретації. Однак, підтверджуючи думку, щодо універсальності відкритої інтерпретації, зауважимо, що «бунт» у мистецтві – явище традиційне.

Так, можна говорити про «революційність» *Arg nova* - напряду у французькій та італійській музиці XIV століття, що виник на противагу *Arg antiqva*, контрфактури якого, «допускали можливість “розбирання” та нового “збирання” цілого, що свідчить про, так би мовити, колективну творчість та відсутність авторства» [52, 279]. Отже, *Arg antiqva* можна назвати предтечею *work-in-movement* (твору-у-русі).

Ренесансна естетика є «бунтом» проти середньовічної естетики. Бароко, класицизм, рококо – заперечували один одного. Течії та напрями, що виникають у мистецтві, замінюючи один одне, або існуючи паралельно, як правило, заперечують «вимоги» до мистецтва своїх «попередників». Особливо це стосується течій та напрямів, що з'являлися протягом ХІХ – ХХ століття, коли народжувалося мистецтво, яке, за задумом його творців, повинно було сприяти оновленню світу. Цьому сприяла і технологічна, і світоглядна еволюція. За влучним висловом українського естетика В. Полянської, палітра культури ставала все більш яскравою та багатозвучною, усе сміливіше звучали космічні теорії мистецтва і творчості, а у художньому світі розпочалися пошуки нової мови, якою б говорив не розум, а серце [183, 11]. Від себе додамо, що інтерпретація того, що «говорить серце» може бути тільки «відкритою».

Водночас, слід зазначити, що пошуки нового та заперечення старого мають своїх, так би мовити, попередників. Як, наприклад, *Ars antiqua*, про яке вже йшлося, або «Ієрогліфічні казки» Х. Волполла, що були написані у 1785 році, і які можна вважати предтечею сюрреалістичних творів.

Постмодернізм є, так би мовити, логічним продовженням структуралізму та постструктуралізму, що, у свою чергу, спирається на семіотику (Ч. Пірс, Ф. де Соссюр). Ч. Пірс запропонував класифікацію знаків, проголосивши знак частиною процесу позначення – семіозису. Згідно його теорії, кожен знак є не просто носієм значення, а й способом позначення, способом дії, при цьому, підкреслюючи, що різні знаки діють по-різному. Ч. Пірс виокремив рід «видів-знаків», починаючи з простого «показчика», закінчуючи «іконічними знаками», здатними створювати цілісні уявлення. Ф. де Соссюр наголошував на умовності знаку, звернувши увагу на неможливість «напрямую» співвіднести звуковий образ слова з його значенням. Звідси, за Ф. Соссюром, дві складові слова: «означуване» (те значення, яке ми пов'язуємо зі знаком) та «позначник» (зовнішня оболонка знаку). Відмітимо, що вже у цих теоріях закладена відкритість, адже

пояснення зв'язку «означуваного» та «позначника» може бути тільки «відкритим» (наприклад, слово «корова» і сама корова), соссюрівською мовою, на ґрунті опозицій.

У попередніх підрозділах ми відмічали, що постмодерністи абсолютизувавши ідеї Ф. де Соссюра про дихотомію «позначника» і «означуваного», протиставивши соссюрівській ідеї знака як цілого, що об'єднує поняття (означуваного) і акустичний образ (позначника), висунули ідею розриву між ними, відокремлення «позначника» та можливості вивчати мову як форму, абстрактну від змістовної сторони. Під час вивчення робіт теоретиків постмодернізму, зокрема Ж. Дерріда, виникає відчуття їхнього ніби сперечання з Е. Гуссерлем та М. Гайдеггером. Водночас, як відмічає переважна більшість дослідників постмодернізму, за допомогою ідей, висхідних до позиції Ф. Ніцше та М. Гайдеггера, постмодерністська деконструкція заклала нову систему координат, оголосивши мистецтво та літературу такою самою сферою діяльності, як і всі інші.

Постмодерністська теорія культури багато у чому спирається на теоретичний доробок російських формалістів, а також пост-формаліста М. Бахтіна, на чому самі теоретики постмодернізму наголошують у своїх працях. Пояснення такому, на перший погляд, суперечливому посилянню, наступне. Постмодернізм «вийшов» з постструктуралізму, а структуралізм «спирається» на формалізм, зокрема – значною мірою, - на російський. Будучи продовженням структуралізму, постструктуралізм «вибудовується» на постформалізмі. До того ж, як слушно відмічає Г. Косіков, у коло постструктуралістських інтерпретацій виявилася залученою чи не уся філософія та художня література, починаючи від античності й закінчуючи новітнім часом: Сократ і Платон (Ж. Дерріда, Ю. Крістева), Рабле (Ж. Паріс, Ю. Крістева), Руссо (Ж. Дерріда), Е. По (Р. Барт), Кьєркегор і Ніцше (Ж. Дельоз, Ж. Дерріда), Бальзак (Р. Барт), Керролл (Ж. Дельоз), Малларме і символісти (Ю. Крістева, Ж. Дерріда, Р. Барт) [121, 9].

Наразі, повертаючись до посилань постмодерністів на російських теоретиків, зазначимо, що Ю. Крістева в роботі «Бахтін, слово, діалог і роман» відмічає актуальність праць російського теоретика для «сучасної структурної нарратології», адже М. Бахтін одним з перших замість статичного членування текстів запропонував таку модель, в якій літературна структура не наявна, але виробляється по відношенню до іншої структури. Як зауважує теоретик, подібна динамізація структуралізму можлива лише на основі концепції, що розглядає «літературне слово» не як якусь точку (стійкий сенс), але як місце перетину текстових площин, як діалог різних видів письма - самого письменника, реципієнта і письма, утвореного нинішнім або попереднім культурним контекстом [128, 427-428].

Щодо «формальної школи», то Ю. Крістева наголошує на тому, що формалізм став виразником не тільки «аісторизму» початку ХХ ст., а й тієї установки на аналіз внутрішніх законів, які організують будь-який сенс і будь-яку знакову конструкцію, що увійшла в практику літератури, від Малларме до Джойса. На цьому шляху російський формалізм знайшов і своїх ідеологів в особі німецьких естетиків, особливо Г. Вьольфліна та О. Вальцеля [130, 10].

Постмодерністи спирались і на праці М. Бахтіна. Зазначимо, що вже у своїх ранніх працях, зокрема у роботі «До філософії вчинку», М. Бахтін проголошує думки, які згодом стануть органічними для постмодернізму. Так, теоретик наголошує на тому, що продукт естетичної діяльності не відбиває «єдиної подієвості», бо його образи залежать від свідомості «споглядача» [19, С. 7]. М. Бахтін зауважує: «Акт нашої діяльності, нашого переживання, як дволикий Янус, дивиться в різні боки: в об'єктивну єдність культурної області та в неповторну одиничність переживаємого життя» [19, 7]. Ця «одинична неповторність» характеризується «поліфонічністю», що М. Бахтін й доводить, аналізуючи творчість Ф. Достоевського. Отже, теоретиком, по суті, проголошується «відкритість» продукту «естетичної діяльності», а відтак і художнього твору.

Наразі, повертаючись до впливу М. Бахтіна та російських формалістів на теоретичні пошуки постмодерністів, відмітимо, що російські формалісти науково аргументували типологію прози, й, як зазначає російський культуролог Г. Тиханов, саме ця спадщина формалізму пізніше перейшла до французького структуралізму і нарратології. Ж. Дерріда у «Грамотології», аналізуючи графічний шар у структурі тексту, відмічає, що російські формалісти, особливо представники групи ОПОЯЗ, котрі «зосередившись на літературності літератури, звертали головну увагу на звукову сторону літератури і на ті форми, де вона переважає. Насамперед - на поезію. Те, що в історії літератури і в структурі літературного тексту як такого не було пов'язано зі звуком, вимагало іншого пояснення, норми та умови можливості якого найбільш чітко виявила саме глоссематика» [67, 185].

Слід відмітити, що групу ОПОЯЗ створили теоретики та історики літератури, а також лінгвісти - В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов, Р. Якобсон, Є. Поліванов, Л. Якубинський, О. Брик. У різний час у роботі ОПОЯЗу брали участь або були до нього близькі - В. Пяст, Л. Гінзбург, А. Піотровський, В. Жирмунський, Л. Щерба, В. Ховін, Б. Томашевський та ін. ОПОЯЗ орієнтувався на творчість футуристів, згодом деякі ОПОЯЗівці входили в ЛЕФ, яким керував В. Маяковський.

Зауважимо, що саме естетиці російського формалізму присвячена ґрунтовна праця В. Полянської. Оскільки розгляд діяльності групи ОПОЯЗ не є завданням нашої роботи, ми зосередимо увагу на тих питаннях, які стосуються проблеми універсальності відкритої інтерпретації, що, у свою чергу, опосередковано пов'язана з доробком російських формалістів. Підкреслимо, що ми не могли не звернути увагу на цей аспект проблеми.

Слід зазначити, що й у формалізмі підґрунтям для формування проблеми тексту стали роботи Ф. Ніцше, Ф. де Соссюра, З. Фрейда та Е. Гуссерля.

З. Фрейд доводив, що людина не є повноважним господарем свого внутрішнього життя. Його дослідження, хоча й далекі від формалістських,

демонстрували, наскільки людська психіка керована незалежними від неї законами. Сон, жарт, описки - все це явища, що підтверджують «вторгнення» в людське життя законів, діючих незалежно від неї, але все ж пізнаваних. За слушним зауваженням Г. Тиханова, формалісти намагалися показати, що письменник відсторонений від свого письмового столу силами, можливо, йому неясними, але, зрештою, що піддаються науковому вивченню та раціоналізації.

Як відомо, Е. Гуссерль запропонував теорію «чистої», універсальної граматики, «мови як такої». Філософ в роботі «Криза європейських наук та трансцендентальна феноменологія» зауважує, що у людини «є мова, здатність щось описувати, тому вона виробляє умовиводи, ставить питання про істину, доводить, аргументує і приймає розумні рішення - але в цілому ідея “істини по собі, чи має вона для неї якийсь сенс?”» [62, 352]. В. Полянська, відмічаючи особливу роль у поширенні ідей німецького філософа російським теоретиком Г. Шпетом, зауважує, що останній наголошував на тому, що усі форми висловлювання, у тому числі й мова, мають розглядатися не як побічні продукти чи симптоми психологічних процесів, які розпізнаються чуттям, а як самостійна реальність, що потребує структурного опису. З урахуванням такого підходу до мови, головним завданням мовознавця стає визначення об'єктивного значення висловлювання та його складових, а також визначення специфічних цілей різних типів мовного виразу [183, 27].

На той час – початок ХХ століття - таке ставлення до мови було щось на кшталт порушення існуючих табу. Мовні експерименти захопили футуристів й услід за ними російський формалістів. Сенс цих експериментів полягав у відокремленні слова як знака від його значення, адже «слово - застиглий ярлик на відносинах між речами, і жоден художній прийом не поверне йому сили руху» [217, 8]. Так звана «заумь» футуристів (О. Кручених, В. Хлебнікова, О. Туфанова) передбачала необхідність інтуїтивного осягнення глибинних основ мови, її акустичних особливостей.

Створюючи фонетичні та морфологічні структури, поєднання звуків у яких не складалося в пізнавані морфеми, а значення слів було не визначеним, автори цих структур проголошували головною метою не значення, а емоційно-інтуїтивне начало, яке несли в собі ці звукові «споруди». Як стверджував О. Кручених у «Декларації заумної мови», «думка і мова не встигають за переживанням натхненного і тому художник вільний виражатися не тільки загальною мовою (поняття), а й особистою (творець індивідуальний) і мовою, що не має певного значення (не застигла), заумною» [цит. за: 82, 268]. Відштовхуючись від ідеї, що нова словесна форма створює новий зміст, футуристи відстоювали право створювати слова, так би мовити, фактуру слова, щоб вірніше зображати дійсність.

Одним з перших визначення поняття «фактура слова» пропонує О. Кручених: «структура слова або вірша - це його складові частини (звук, літера, стиль і т. д.), позначимо їх $a - b - c - d$. Фактура слова - це розташування цих частин ($a - b - c - d$ або $b - c - d - a$, або ще інакше), фактура - це роблення слова, конструкція, нашарування, накопичення, розташування тим чи іншим чином складів, букв і слів» [цит. за: 82, С. 19]. Таким чином, вірш розглядається як фонетична сутність, утворена з складових частин, незалежних від сенсу, а фактура - як перетворення цих складових частин. У цьому випадку слово втрачає свій графічний і семантичний зміст, іншими словами, відбувається вплив на зовнішні структури мови, що тягне за собою зміну внутрішньої - тобто сенсу. Зрозуміло, що інтерпретація цього сенсу – справа інтерпретатора.

На «конструкції» слова зосереджували свою увагу й формалісти. Так, В. Шкловський, полемізуючи з прихильниками тези: «мистецтво – це мислення образами», - зауважував: «Поетична мова - мова-побудова» [235, 113]. Слід зауважити, що формула формалістів «мистецтво як прийом» працювала в межах внутрішнього розвитку літератури, не залежного від впливу соціального середовища.

Ю. Тинянов наголошував на тому, що будь-який елемент прози обертається у вірші своєю іншою стороною, функціонально висунутою, і цим дає відразу два моменти: підкреслений момент конструкції - момент вірша - і момент деформації незвичайного об'єкту [218]. При цьому, як слушно відмічає Т. Хмельницька, Ю. Тинянов відкрив співвідносність і зв'язок всіх елементів твору, створив теорію функції і домінанти, історично поглибив поняття «двоплановості») і складності смислів у поетичному слові. «Шкловський, і Тинянов визнавали плідність і необхідність робочих гіпотез і навіть “робочих помилок” в ході своїх дослідницьких пошуків. Помилка на певній стадії вивчення може бути характерною і для методу, і для особливого погляду на досліджуваний предмет. У літературознавців цієї школи питання і домисли займали центральне місце. Непорушних і догматичних відповідей вони уникали» [227].

Слід відмітити ще один важливий, у контексті проблеми, що ми вивчаємо, момент: представники формалізму уявляли мистецтво як гру форми і змісту. В. Шкловський доводить цю думку, аналізуючи твори зарубіжних та російських письменників, проводячи паралелі між формою та змістом творів Апулея, Боккаччо, Данте, Вергілія, Філдінга, Стендаля, Гоголя, Достоевського, Горького та багатьох ін., і, наголошуючи на тому, що мистецтво – це спосіб аналізу через співставлення [236]. Ставлення до мистецтва як до гри форми призводить до того, що реципієнт «формалістів» повинен бути здатним до сприйняття художнього твору саме як «гри» форми та засобів, якими вона створена. Як відмічає В. Шкловський, можна прочитати «Декамерон» Боккаччо з позицій «обстеження питань сімейного щастя» в ситуації, коли чума зняла побутову боязнь, а значить і розмова буде відверта [237, 616], можна – як «великий спір доби Відродження» [237, 617], а можна – вивчати цей твір, визначаючи паралелі з «Золотим ослом» Апулея. Методів прочитання «Декамерона» може бути стільки, скільки зможе використати реципієнт. Як зазначає В. Полянська, «Шкловський углядів мету мистецтва в подоланні автоматизму сприйняття, в “розпакуванні речей”,

чому слугує спеціальний художній прийом – осторонення. Цей прийом збільшує “складність та довжину сприйняття, робить річ незвичайною, свіжою”» [183, 123].

Отже, В. Шкловський, по суті, пропонує «відкритий» підхід до інтерпретації творів мистецтва.

Мовні експерименти були своєрідним пошуком сенсу у світі, в якому відчувалося дихання докорінних змін, які, у свою чергу, призводили до суперечливих відчуттів, - звідси й зображення світу у його незв’язності і знаковому безглузді. Схожі настрої будуть спонукати до «відмови» від попереднього досвіду й теоретиків та практиків постмодернізму. І як «заумь», за висловом Д. Хармса, врятувала мистецтво від безвиході в якій воно опинилося, адже «раніше було: розумне або божевільне; ми даємо третє - розумне, що творчо перетворює і долає їх. Заумне бере всі творчі цінності у божевілля, крім його безпорадності - хвороби. Заумь перехитрила ...» [цит. за: 82, 22]. Так, можна стверджувати, що «формалісти» передбачили, так званий «лінгвістичний переворот» та необхідність міждисциплінарних зв’язків, - те на що будуть спиратися постмодерністи.

Як відмічає В. Полянська, прихильники формального методу залишалися вірними головним початковим принципам своєї теорії, «це принципи “іманентного аналізу” літературного ряду, ставка на оновлення, свобода від догм і шаблонів. <...> Акцент формалістів на “новому”, “зміщеному”, “пародійному” був не тільки значущим аспектом їх світогляду й аналітичним засобом літературного розвитку, але і частиною процесу становлення неklasичного підходу в гуманітарному знанні [183, 229]. Беззаперечно те, що ідеї російських формалістів багато в чому визначили розвиток теорії літератури, мистецтва ХХ ст., позначивши коло проблем сучасної естетики, культурології, мистецтвознавства, літературознавства.

Формалісти першими звернули увагу й на відмінність історії як здійсненого факту та розповіді, тобто як факту художнього, на чому згодом наголошуватиме постмодерністи, обґрунтовуючи нелінійність історичного

процесу, і пропонуючи «номадологічний проект». Так, В. Шкловський у роботі «Матеріал і стиль у романі Льва Толстого “Війна та мир”», наголошує, що художня дія повинна прагнути не до реальної, а до інтенціональної правдоподібності.

Постмодерністська ідея деконструкції спирається на теорії європейських формалістів, зокрема, А. Гільдебранда, А. Рігля та Г. Вольфліна, а також на праці представників російського формалізму, зокрема Романа Якобсона (1896-1982), котрий, як відомо, виїхавши з Росії у 1920 році, опинився у Чехії, де створив перший «Працький лінгвістичний гурток». Його учасники і розпочали дослідницьку роботу щодо модернізації теорій мови. У 1939 році Р. Якобсон переїздить до США, де на новому культурному підґрунті продовжує роботу, розпочату у Європі. У 1944 р. з'являється «Новий лінгвістичний гурток», членами якого стають американські науковці. Відтак, Р. Якобсона, з одного боку, називаються російсько-чесько-американським лінгвістом, а з другого, - саме його ідей досить широко розповсюдилися світом. Наголосимо, що теоретик одним з перших висунув ідею зближення лінгвістики та антропології, в результаті чого з'являється наука про комунікацію, яка використовує теорію інформації, спираючись на конкретний матеріал. Його інтерес до біологічних витоків мови не скасовує й уваги до соціальних передумов мов. Так, Р. Якобсон говорив про прийдешню еру семіотики задовго до її настання. Він вважав семіотику засобом, здатним показати специфіку мови на тлі інших знакових систем і разом з тим виявити зв'язок мови з іншими знаковими системами.

Як відмічає російський культуролог Н. Автономова, велику популярності набула яacobсонівська формула комунікації, яка з'єднує шість функцій мови з шістьма інстанціями мовного акту: це установка на відправника (емотивна, націлена на самовираження), на адресата (конотативна), на саме повідомлення (поетична), на систему мови (метамовна), на дійсність (денотативна), на сам контакт між відправником та

одержувачем (фатична) [2, 38]. Як вже зазначалось у попередніх підрозділах, постмодерністи розглядають текст саме з таких позицій.

Р. Якобсона також цікавила проблема мови та позасвідомого. Теоретик стверджував, що зв'язок між свідомістю і позасвідомими психічними переживаннями обіцяє в плані мови нові перспективи і несподівані знахідки. Як бачимо, між Ж. Лаканом, котрий прагнув переосмислити позасвідоме на лінгвістичній основі, і Р. Якобсоном, з його теорією впливу позасвідомого на мову, існувала певна взаємозверненість. За Ж. Лаканом, позасвідоме - це ланцюг позначників, при тому, що позначник - втілена матеріальність знака, що відірвалася від свого значення - виступає підставою всієї споруди.

Відомо, що дискусії з Р. Якобсоном надихнули К. Леві-Стросса на перенос методів структурної лінгвістики в область антропології, котрий, обґрунтовуючи свою позицію в роботі «Структурна антропологія», посилається на праці М. Трубецького та Р. Якобсона.

Структуралістський пошук розширювався - в літературі і масовій культурі у Р. Барта, в психоаналізі - у Ж. Лакана, у історії ідей - у М. Фуко, у пошуках сенсу «Буття» - у Ж. Дельоза, частково, у Ж. Дерріда. На постмодерністську теорію, безумовно, вплинуло якобсонівське переконання про те, що наука про мову займає особливе місце серед всіх інших наук: всі вони припускають ті чи інші форми мовного уявлення досвіду і вимагають контролю за мірою відповідності між об'єктами, які описуються, та засобами їх мовного уявлення.

Не зважаючи на критику структуралізму та постструктуралізму деякими постмодерністами, в решті решт, виявилось, що «відсутність структури» у творі – це умовність, адже без структури твору просто не має. Саме тому «відкрита структура» та відкритість її прочитання залишаються актуальними. Головне у «відкритому прочитанні» - зрозуміти «Іншого», не перетворюючи його ані в річ, яка піддається обчисленню, ані у віддзеркалення власних емоцій.

У цьому контексті не можна не згадати думку, висловлену Н. Дмитрієвою, щодо «відкритості усіх великих творів мистецтва». Теоретик наголошує на тому (і ми не можемо з нею не погодитись), що умовою «відкритості» є масштабність та загально людськість колізій та типів. І тому образи Шекспіра, Данте та Чехова однаково «відкриті» [73, 34-37].

Необхідно також зауважити, що деконструкція, яка змінила ставлення до інтерпретації, була, так би мовити, створена у результаті зіткнення французької та німецької думки. З одного боку, це М. Мерло-Понті, Е. Левінас, Ж. Дельоз, тобто теоретики, котрі прямо чи опосередковано надихались феноменологією. З іншого боку, як вже зазначалось, - постфеноменолог М. Гайдеггер. Німецький філософ, - праці котрого надихнули згодом Ж. Дерріда на створення ідеї деконструкції, - виходив з того, що філософія, що розділяла суб'єкт та об'єкт, - застаріла, оскільки людське існування за допомогою цієї філософії не може бути описано та пояснено. Тому М. Гайдеггер запропонував замість понять «суб'єкт», «об'єкт», «відношення», - нову термінологію (Dasein). Існування ж людини всередині соціальної мови є «турбота», що означає необхідність обґрунтування свого буття. З часом М. Гайдеггер наполягає на подоланні протиріч у мисленні, у тому числі й у мисленні щодо буття, поетизувавши його (буття), адже поетичні «формули» знімають протиставлення суб'єкта та об'єкта. Філософ вводить поняття «Ereignis», переклад якого з німецької доволі суперечливий: спів-буття; привласнення; випадок; блискавка, ясність. М. Гайдеггер співставляв «Ereignis» (людське мислення) з просікою у лісі, з постійним заглибленням в обставини, враження тощо. У цьому випадку звичні речі відкриваються в іншій перспективі.

Підкреслимо, що французька думка вже на початку ХХ ст. була, так би мовити, готова до «іншої перспективи». Так, літературні експерименти Р. Кено – абсурдиста та, згодом, сюрреаліста, – зокрема, «Вправи у стилі», що представляють собою враження від поїздки в автобусі, написані у 88 варіантах (сонет, математична задача, трагедія і т. ін.), сприймаються із

зацікавленням. Мета експерименту Р. Кено: показати, що важливим є не зміст, а вислів, важливою є конструкція тексту. Тобто, вже з цього часу, можна говорити про передумови появи деконструкції - вміння відокремлювати висловлювання від предмета, вміння окремо бачити предмет та висловлювання, й не ототожнювати одне з іншим. Деконструкція ж Ж. Дерріда (варіант гайдеггерівського поняття «деструкція») «повинна» показати «реакцію» мови незалежно від того, який сенс був у неї вкладений, адже слова створюють свою образність, свою реальність, звідси й «самостійність» позначників та означуваних, які потребують відкритої інтерпретації.

Слід зазначити, що наше розуміння відкритої інтерпретації як інтертекстуального «прочитання-створення», яке залежить від світовідношення, що включає в себе світовідчуття і світорозуміння митця, певним чином, перегукується з ідеєю, так званого, «корпусного аналізу текстів», запропонованою відомим українським культурологом І. Юдкіним, котрий зауважує: «Передумову розробки корпусних методів становить розвиток уявлень про мовну реальність як світ текстів, що подає особливу картину світу, позначену, зокрема, спеціальними взаєминами між характеристиками однорідності та неоднорідності. <...> Корпусний підхід, орієнтований на роботу з великими масивами текстів, вносить радикальні зміни у тлумачення такої ключової культурологічної проблематики, як взаємовідношення текстів і знаків» [250, 21].

Цілком слушним щодо відкритої інтерпретації видається і твердження І. Юдкіна стосовно «тексту як повідомлення». Не зважаючи на те, що теоретик не використовує поняття «відкрита інтерпретація», адже його розміркування пов'язані з обґрунтуванням ідеї пріоритету тексту над знаком, думка науковця співзвучна з проблемою, яку ми аналізуємо: «Текст як повідомлення завжди позначений локацією – віднесення до автора та адресата. Відтак він несе інтенцію, цільове призначення, яким вмотивовується саме відповідний добір ідіоматичного матеріалу» [250, 28].

Цю позицію цілком можна співвіднести з специфікою прочитання текстів за допомогою відкритої інтерпретації. Якщо під «цільовим призначенням» розуміти конкретного автора та конкретного реципієнта, то «невизначеність», «різномність» отримують певну векторність, що стане чинником смислової диференціації тих чи інших інтерпретаційних «побудов».

Отже, відкрита інтерпретація передбачає відкриту структуру, - тобто незамкнуту, розімкнену - таку, що відкривається в предметі або співвідноситься з тим, що має відношення до предмета. Водночас, відкрита інтерпретація (яка не є синонімом поняття «свавілля») при дбайливому збереженні оригіналу припускає вільну інтерпретацію його «духу», тобто переживань, думок, змісту і т. п., «сплячих смислів» (*термін Ж. Дерріда*), інтерпретацію як розуміння, тлумачення тексту. І тут не можна не згадати дільтейвське розуміння «герменевтичного кола», смисл якого полягає у наступному: сенс цілого залежить від сенсу частин, сенс частин – залежить від сенсу цілого. Відтак, розуміння є наповненням знання сенсом, звідси й коло: початок залежатиме від кінця, а кінець – від початку.

Як слушно відмічає А. Осанов, бажання людини інтерпретувати глибинні сенси і суперечності міжтекстового простору необхідним чином змушує її крім даних безпосереднього чуттєвого сприйняття занурюватися і в семантико-ментальні структури своєї свідомості, що представляють собою єдність мови (в самому широкому сенсі цього слова) і мислення. Перед людиною відкривається можливість знайти ті значення, які потенційно містяться в тексті твору. Текст в результаті такого тлумачення набуває властивості відкритості, коли, як зауважує А. Осанов, практично будь-який елемент тексту (знак, образ, символ) допускає: по-перше, необмежену кількість своїх смислових інтерпретацій, кожна з яких самостійно не в змозі вичерпати смисловий зміст феномена буття, відображеного в даному тексті, а по-друге, нескінченну кількість модусів своєї власної даності, з яких далеко

не кожен здатний привернути увагу сприймаючого суб'єкта, й тому залишається «несказаним».

Відкрита інтерпретація спирається на структуралізм та постструктуралізм й так само як і постструктуралізм передбачає моделювання нового на ґрунті старого (цітації, симулякру, пастиш). Однак, слід підкреслити, що таке «моделювання» не є винаходом постмодернізму, адже в усі епохи створювалося (моделювалося) щось нове, наприклад, нові жанри. Оскільки відкриту інтерпретацію ми розуміємо як складову герменевтики, то слід підкреслити, що незважаючи на те, що постструктуралізм йде від твору до тексту, а герменевтика – від тексту до твору, структуралізм та постструктуралізм є формою пояснення, а герменевтика – розуміння, суперечності у цьому, стосовно відкритої інтерпретації, немає.

Розуміння передбачає проникнення на мотиваційний, інтенціональний рівень людської діяльності чи то шляхом психологічного «вживання» в цілі, наміри, уявлення і почуття індивідів (Ф. Шлейєрмахер, В. Дільтей, Г. Зіммель), чи то з'ясування семантики цієї діяльності та її результатів - знаків, знакових утворень, соціальних інститутів (Г. Шпет, Г. Гадамер, П. Рікер).

Наукове пояснення є номологічною процедурою: стикаючись з одиничними явищами, воно прагне встановити загальний закон - «причину» в широкому сенсі слова, окремими випадками якого є ці факти. Оскільки людина одночасно належить і номологічному порядку причинності і вільному порядку мотивації, остільки до неї можливий як науково-пояснювальний, так і герменевтичний підхід.

У контексті зазначеної проблеми ми наполягаємо на тому, що відкрита інтерпретація, як складова герменевтики, є інтертекстуальним «прочитанням-створенням», а також на тому, що «відкритість» є умовою всякого естетичного сприйняття.

Будь-яка сприйнята форма, оскільки вона наділена естетичною цінністю, постає як «відкрита», а значить і відкрита інтерпретація, як складова герменевтики, може бути застосована до будь-якого художнього твору, адже саме «відкритий підхід» інтерпретації дозволяє прочитати, осягнути та пояснити текст з позицій різних теоретичних шкіл та напрямів. На сучасному етапі розвитку культури, коли, так би мовити, «милування хаосом» закінчилося й актуалізувалася необхідність структурації, саме універсальність відкритої інтерпретації допоможе зрозуміти процеси які відбувалися, відбуваються і будуть відбуватися у мистецтві.

Висновки до Розділу 2

Підсумовуючи матеріал, викладений у другому розділі, слід зазначити наступне:

1. Зазначено, що протягом минулого століття змінювалися естетичні цінності, розроблялася нова система осмислення художньої практики, яка вже не вписувалася в традиційне уявлення про естетичне і художнє. Відповідно, складався новий тип свідомості, оцінки і сприйняття різних систем цінностей та естетичних смаків. Звідси й поява нових прийомів у художній творчості, зокрема, таких як «інтертекстуальність», «цитації», «нонселекція» та ін. З одного боку, мистецтво стало генератором багатьох постмодерністських ідей, а з іншого, - формою кодування, трансляції та маніфестації цих ідей, що передбачає відкрити інтерпретацію.

2. Доведено, що «відкритість творів», а отже й необхідність їх відкритої інтерпретації, пов'язана з світосприйняттям, що формувалось протягом ХХ ст.: розвитком ідеї взаємозв'язку макрокосмосу (теорія ноосфери П. Тейяра де Шардена і В. Вернадського) і мікрокосмосу (ідеї космізму – В. Соловйов, М. Федоров, К. Ціолковський, М. Холодний, О. Чижевський, П. Флоренський, у музиці – О. Скрибін), посиленням уваги до інтуїтивного, позасвідомого, ірраціонального в мисленні сучасної людини, що, у свою

чергу, породжує непередбачуваність, випадковість, множинність, варіативність у інтерпретації реальності. Усе означене вплинуло і на зміну уявлень щодо природи творчого процесу, який в умовах постмодерністської гуманістики, спільними зусиллями психології, естетики і мистецтвознавства позбавляється канонічних форм і фіксує свободу авторського руху.

3. Аргументовано, що відкрита інтерпретація може бути застосована не тільки до «творів-у русі» («work-in-movement»), які є відкритими, незавершеними в буквальному розумінні, а й до будь-яких творів, адже «відкритий твір», передбачає, що витвір мистецтва повинен являти собою закінчену і закриту форму, відкритість якого визначається нескінченністю інтерпретацій. Задля розуміння сутності відкритої інтерпретації аналізуються проекти постмодернізму - «текстологічний», «номадологічний» та «шизоаналітичний», - дослідження яких в контексті проблеми відкритої інтерпретації, дозволяє констатувати, що постмодернізм - багатовимірне теоретичне відображення духовного повороту в самосвідомості сучасної цивілізації, особливо в сфері мистецтва і філософії. Постмодерністське мистецтво створює і досліджує таку картину світу, яка не «прив'язана» до жорстких моделей, а це значить, що твір мистецтва сприяє усвідомленню особливої свободи в реципієнті, спонукає його до формування власної моделі світу, іншими словами, художній твір стає «відкритим».

4. Показано, що універсальність відкритої інтерпретації виявляється в тому, що в ній цілісність відображення стає цілісністю активного самовиявлення, особистісно-індивідуальне ставлення до явища (твору, автору) - фактом діалогу, який не просто суб'єктивно передає «чужий» голос, але перетворює його в самому матеріалі мистецтва. Інакше кажучи, відкрита інтерпретація - це розуміння мистецтва, що знайшло себе в різноманітних актуально-творчих художніх формах, зокрема у формах, що так би мовити не вийшли за межі канону.

5. Обґрунтовано, що постмодерністська теорія культури багато у чому спирається на теоретичний доробок російських формалістів, які визначили

розвиток теорії літератури, мистецтва ХХ ст., позначивши коло проблем сучасної естетики, культурології, мистецтвознавства, літературознавства. Формалісти першими звернули увагу й на відмінність історії як здійсненого факту та розповіді, тобто як факту художнього, на чому згодом наголошуватиме постмодерністи, обґрунтовуючи нелінійність історичного процесу, і пропонуючи «номадологічний проект».

РОЗДІЛ 3 ПЕРСОНАЛІЗОВАНИЙ ДОСВІД ОПРАЦЮВАННЯ ВІДКРИТОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

3.1 Відкрита інтерпретація як складова творчого процесу

Соціокультурна трансформація, що відбувається останнім часом в Україні, та й в усьому світі, характеризується зміною загальнокультурних парадигм, що, у свою чергу, актуалізує проблему світовідношення. В культурології, естетиці та мистецтвознавстві це виявляється у пошуку, або відродженні - на новому витку – термінів, понять чи категорій, які б адекватно відбивали стан художнього простору взагалі, та творчості митця, зокрема, адже «категорія світовідношення <...> інтегрує уявлення про дух епохи, екзистенціальні переживання та їх художні вияви в концептуальну єдність світу людини в мистецтві» [141, 1]. Відтак, світовідношення доцільно розглядати підґрунтям художньої творчості.

Питання обумовленості творчості та світовідношення привертало увагу теоретиків від часів становлення філософії. У давній Греції з'являється поняття «мімезіс», як головний принцип творчої діяльності митця. Як відомо, мімезистична концепція розроблялася Платоном та Арістотелем, і, як панівний принцип, проіснувала до початку ХХ ст. Протягом історичного часу в тих чи інших аспектах проблема взаємозв'язку творчості та світовідношення піднімалась у працях Августина, І. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, О. Шпенглера, Г.-Г. Гадамера, Е. Гуссерля, М. Гайдеггера, З. Фрейда, К. Г. Юнга, Е. Фромма, Ж.-П. Сартра, А. Камю.

Проблема світовідношення у сучасній науковій літературі представлена доволі широко: від філософських світоглядних концепцій до концептуальних парадигм теорії та практики культури й мистецтва; від життєвої орієнтації у світі до індивідуальності емоції (О. Лосєв, М. Бахтін, В. Виготський, П. Гайденко, К. Долгов, М. Мамардашвілі, Д. Узнадзе, Н. Маньковська,

О. Шпенглер, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, Р. Барт, Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, П. Козловські, Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Лакан, М. Фуко).

Слід відмітити, що значну увагу проблемі світовідношення приділено і в доробку української філософсько-естетичної школи (Є. Більченко, А. Залужна, О. Колесник, С. Кримський, Л. Левчук, В. Личковах, О. Наконечна, О. Оніщенко, О. Поліщук).

Не зважаючи на значну кількість робіт, присвячених проблемі світовідношення та його впливу на творчість, все ж залишаються деякі питання, що потребують подальшого аналізу. Це, зокрема, питання обумовленості світовідношенням художніх образів, що створює митець, а також можливості їх інтерпретації реципієнтом. Задля з'ясування цієї проблеми, на наш погляд, необхідно також систематизувати існуючі теорії щодо світовідношення. Оскільки формат роботи не дозволяє розглядати зазначену проблему в історичній ретроспективі, ми почнемо з того часу, коли проблема обумовленості художньої творчості світовідношенням актуалізувалась, а саме: кінець XIX ст., як початок становлення концепції «філософія життя».

В означеному напрямку мова повинна йти, передусім, про позицію відомого німецького філософа Освальда Шпенглера (1880-1936), котрий стверджував, що культуру слід розглядати як душу, кров, сутність цивілізації, тобто єдність світовідношення, символів культури, усіх форм творчого життя, а мистецтво є виявленням «світової душі». Вихідна позиція О. Шпенглера – життя як різноманіття переживань, як творчий порив у майбутнє. Людина, на думку німецького філософа, постійно стоїть перед вибором, намагаючись вирішити питання щодо сенсу життя, «апелюючи від зовнішніх почуттів до внутрішніх, до справді фаустівської <...> сили уяви» [240, 389]. Контраст між досконалістю буття і відчуттям становлення, хиткості, неоформленості внутрішнього людського «Я», народжує в душі, з одного боку, тугу за світом, захоплення його красою і довершеністю, з іншого - страх перед цим світом. І саме це світовідчуття, світовідношення, за

О. Шпенглером, народжує імпульс до творчості, завдяки останній людина і завойовує світ, і захищається від нього.

Аналізуючи теорії щодо природи людського суб'єктного існування у працях представників «філософії життя» український естетик В. Личковах відмічає, що ідея трансцендування людського буттєвого стану як суті світовідношення зустрічається у різноманітних варіаціях: і як «”життя як самопереборення“ у Ніцше, і перехід життя через самого себе у Зіммеля, і врешті, духовний акт ”самотрансценденції“ у Рікєрта» [141, 12].

Безумовно, проблема світовідношення цікавила не тільки представників «філософії життя». Відомо, що Е. Гуссерль - засновник феноменології –в теоретичний ужиток вводить поняття «життєвий світ» як смислову домінанту культури, що протистоїть «об'єктивно-науковому світу».

Отже, чинник, який впливає на світовідношення, - це навколишній світ, розуміння та відчуття якого пов'язано з сприйманням об'єктивного світу. Однак, об'єктивний світ – це світ, який бачить, відчуває, переживає конкретна людина, а кожна людина бачить, відчуває і переживає одне і те саме по-різному. Тому можна стверджувати, що об'єктивний світ для кожної конкретної людини – це свого роду відбиття її світовідношення, яке, безумовно, під впливом тих чи інших обставин може змінюватися. Перефразуючи Е. Гуссерля, реальності постають в залежності від особистого виховання та рівня розвитку або внаслідок приналежності до тієї чи іншої нації, до того чи іншого культурного шару [61, 173]. Гуссерлівський «життєвий світ» - це конкретний навколишній світ, який «кожна людина розуміє, виходячи з деякого ядра і ще нерозкритого горизонту цього світу - і, відповідно, свою культуру, саме як людина, що належить до спільності, історично формує цю культуру» [61, 170].

У роботі «Картезіанські медитації» Е. Гуссерль зазначає, що «Его існує для себе самого в безперервній очевидності, тобто безперервно конститує себе в собі самому як існуюче» [61, 87]. Водночас у постійній зміні людського життєвого світу змінюються і самі люди як особистості, оскільки

вони постійно повинні здобувати відповідно до цього все нові якості. «Життєвий світ» теоретик визначає як певне ціле, що служить основою, горизонтом для розуміння сенсу людських дій, цілей, інтересів, в тому числі і професійних світів.

З часом ця проблема буде розвинута у філософії М. Гайдеггера - кризь призму екзистенційної аналітики Dasein, у теорії М. Шелера та М. Гартмана – як емоційно-інтуїтивні акти відкриття цінностей, у Ж.-П. Сартра та М. Мерло-Понті – як людська екзистенція, у А. Шюца – як повсякдення.

У контексті проблеми співвідношення світовідношення та творчості важливою, на наш погляд, є аксіологічна концепція М. Шелера. Як слушно відмічає А. Залужна, М. Шелер критично переосмислює кантівський концепт апріорності, і «реабілітує погляди Августина Блаженного та Б. Паскаля стосовно розуміння чуттєвості в сенсі вищого ступеня духовності як “культури серця”, закономірності функціонування якої незалежні від всього психовітального» [89, 57].

Водночас, слід додати, що М. Шелер називає людину «вічним Фаустом», котрий постійно намагається подолати межі своєї онтологічної заданості, прагне «прорвати межі свого тут-і-тепер-так-буття і свого навколишнього світу, в тому числі і наявну дійсність власного Я» [233, 164]. За М. Шелером, ставлення людини до світу повинно бути універсальним, адже тільки людина здатна «надбудувати над світом свого сприймання ідеальне царство думок, <...> сублимувати енергію своїх потягів у духовну діяльність» [233, 165], іншими словами, - створити реальний світ буття, спираючись на ідеальний світ думки.

Як бачимо, думка М. Шелера щодо, так би мовити, «фаустівського чинника» у світовідношенні, певним чином переграють з теорією О. Шпенглера, а розуміння чуттєвості в сенсі вищого ступеня духовності як «культури серця», - збігається не тільки з позицією Б. Паскаля, а й з теорією російського філософа і культуролога О. Лосева, котрий виокремлював два види світовідчуття – песимістичний та оптимістичний. На

думку науковця, автор обирає метафори в залежності від виду світогляду та світовідчуття [146, 184]. За О. Лосєвим, песимістичний тип зорієнтований на страждання, адже якщо є радість, то це ненадовго, тому що все хитко, ненадійно. Людина з таким світовідчуттям, вважає О. Лосєв, «бачить серцем». Саме такий тип світовідчуття, на його думку, і спонукає творити.

Зауважимо, що «ідеї серця», що йдуть з найдавніших часів (праці античних мислителів, християнська філософія часів Київської Русі), набули розвитку в передромантичний період під назвою «кордоцентризм». У Західній Європі – у поглядах Ж.-Ж. Руссо, представників німецького напрямку «Sturm und Drang», в Україні – у вченні Г. Сковороди. Особливого сенсу «ідея серця» набуває в епоху Романтизму завдяки характерному культу «емоційності» і «моральності» – якостей, які, згідно з теорією кордоцентризму, містяться у серці людини. «Філософії серця» присвячені роботи й відомого філософа та богослова П. Юркевича, котрий співвідношення ролі розуму й сердечної любові у моральності індивідуума порівнює, посилаючись на Євангеліє від Матвія, зі світильником і елеєм, що його живить.

У сучасній науковій думці теорія кордоцентризму активно розробляється українськими науковцями (Т. Закидальський, С. Кримський, Л. Кияновська, Н. Більчук, К. Дубровіна, Я. Гнатюк, В. Михалевич). Слід відмітити, що С. Кримський зосереджує увагу на концепції «філософії серця» як на національному архетипі, який набув у вітчизняній теоретичній рефлексії назву «кордоцентризм». Як слушно зауважує український теоретик М. Северинова, «традиційно “філософія серця” пов’язується з релігійними аспектами буття, тому поняття ”кордоцентризм“ відображує пізнавальні здібності “серця”, тобто підкреслюється чуттєво-емоційне та морально-етичне відношення людини до Бога, Абсолюта, Космосу. Кордоцентризм розуміється як національна особливість через морально-емоційне, ”сердечне“ бачення світу» [198, 45].

Світовідношення, як відомо, складається з світовідчуття та

світорозуміння, і, на наш погляд, взаємозалежать один від одного. Щодо «фаустівського» світовідношення, то тут, на нашу думку не можна не погодитися з О. Лосєвим, котрий наполягав на тому, що трагічне світовідчуття можна розглядати як наскрізну тему культури, яка торкається всіх сторін людського буття, всіх сфер діяльності, що набуває етичної і естетичної самоцінності в релігійній і художній сферах, історично близьких і взаємообумовлених, і, додамо від себе, впливає на світорозуміння, а відтак і на світовідношення. «Сердечне» світовідношення органічно поєднує в людині її духовну, моральну, почуттєву та вольову сутності в єдине ціле, представляючи її як цілісну творчу особистість.

Світовідношення впливає на виникнення тих чи інших асоціацій, які з'являються в залежності від «життєвого світу» автора, бо творчість митця – це невід'ємний момент його життєвого шляху [189, 43]. В цьому випадку не можна не сказати про психологічний параметр художньої творчості (формулювання, запропоноване українським естетиком О. Оніщенко), який значно розширює уявлення щодо її особливостей.

Особливої уваги заслуговує позиція представників психоаналізу, котрі зазначають, що основою творчості є психологічні механізми позасвідомого та свідомості. Так, засновник психоаналізу, австрійський психіатр Зігмунд Фрейд (1856-1939) творчу активність вважав результатом сублимації, оскільки в результаті творчого акту лежить завжди сексуальна фантазія. Німецький соціолог, філософ, послідовник З. Фрейда Е. Фромм психологічні механізми розглядав, виходячи з розуміння креативності як здатності дивуватися і пізнавати, вміння знаходити рішення в нестандартних ситуаціях, націленості на відкриття нового і здатності до глибокого усвідомлення свого досвіду. Італійський філософ, психолог Р. Ассаджіолі вбачав у творчості процес сходження особистості до «ідеального Я» та спосіб її саморозкриття. Динаміку ж саморозкриття творчого процесу теоретик бачив в наступній послідовності: інтуїція, вербалізація, формалізація.

Американський психолог Дж. Келлі розглядає творчість як

альтернативу банальному. В його теорії людина - це дослідник, вчений, котрий ефективно, творчо взаємодіє зі світом, інтерпретуючи його, переробляючи інформацію, прогнозуючи події. Австрійський психоаналітик А. Адлер висуває так звану компенсаційну теорію творчості, згідно якої творча діяльність є засобом компенсації людиною власних недоліків. Цю ідею продовжує радянській психолог Л. Виготський, на думку котрого творчість, як продовження і заміна дитячої гри (за З. Фрейдом), для митця є засобом задовольнити незадоволені і нездійснені бажання, які в реальному житті не отримали втілення. Можна погодитись і з тезою російського психолога В. Козлова, що «творчість має властивість езотеричного знання, тобто знання таємного, внутрішнього, особистісного ...» [114, 45].

Слід зазначити, що творчість розглядається в науці як щось якісно нове, те, що відрізняється оригінальністю і суспільно-історичною унікальністю [214, 1322]. Водночас, безумовним є і те, що людина екзистенційно зумовлена творити: будь-яка мить її життя - це «творення» реальності, яку вона «творить», відштовхуючись від вже сформованого світовідношення. Можна стверджувати, що «реальність завжди суб'єктивна і народжується з взаємодії людини з предметним середовищем на когнітивному рівні (пізнання, інтроспекція, рефлексія), емоційному (почуття, відчуття, уособлення, анімація) і моторно-поведінковому (освоєння світу і себе самого через рухові дії)» [114, 45-46]. Російський психолог Є. Ільїн наголошує на тому, що художня творчість створює можливість багатозначного відображення різними людьми одного і того ж твору, що, зокрема пов'язано з суб'єктивізмом сприйняття.

Отже, аналіз наукових праць дає право стверджувати, що обумовленість творчості світовідношенням має етичне та психологічне підґрунтя. Безумовно, створення цілісної картини процесу художньої творчості в контексті проблеми обумовленості творчості світовідношенням, передбачає необхідність звернення до аналізу мистецтвознавчого підходу. Однак, оскільки, світовідношення у кожної людини своє, і сприйняття одних

і тих само подій у кожного митця різне, а значить і відбиття їх у творчості теж буде різним, ми наголошуємо на тому, що долю і творчість того чи іншого митця можна розглядати лише в контекстному вимірі. Ми вважаємо такий підхід найбільш продуктивним, оскільки, спираючись на основні принципи персоналізму, «що вважає особу первинною творчою реальністю і вищою духовною цінністю» [175, 66], він дозволяє розкрити особливості творчості того чи іншого митця з позицій «особистісної філософії».

У цьому контексті, на наш погляд, актуальним є розгляд творчості українського композитора, виконавця, диригента, педагога Анатолія Білошицького (1950-1994). Усе коротке життя композитора пов'язане з Україною, а народився він у місті Коростені. У 1971 році закінчив Житомирське музичне училище ім. В. Косенка, а у 1978 – Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського по класу баяна та диригування. Певний час А. Білошицький працював викладачем та керівником оркестру народних інструментів у Київському музичному училищі ім. Р. Глієра. Останні вісім років життя А. Білошицького були пов'язані з Київською консерваторією.

Твори А. Білошицького-композитора «неодноразово отримували найвищі оцінки високоповажних журі на республіканських конкурсах композиторів й ставали обов'язковими у програмах конкурсів виконавців на народних інструментах. І все ж, незважаючи на вищезгадане, твори Білошицького, набувши відомості навіть за кордоном (зокрема, видавництвом його творів для баяна займалась німецька фірма “Intermuzik Smuling”), на Батьківщині композитора більшою частиною й дотепер існують у рукописному варіанті» [186, 121]. Полонивши серця іноземців, А. Білошицький залишився мало відомим на Батьківщині.

Слід відмітити, що багато творів А. Білошицького супроводжуються докладними авторськими вказівками, (які самі по собі можуть бути предметом дослідження), що підкреслюють багатство образно-емоційної сфери не тільки творів, до яких вони написані, а й самого автора, його щирість, ранимість, рефлексивність, спрямовану на ціннісний аналіз самого

себе, свого життя, того, що відбувається навколо. Його творчість – це відбиття особисто усвідомленого, екзистенційно відчутого.

Зауважимо, що А. Білошицький був вихований на «класичних традиціях народних інструментів», що безперечно, обмежувало його як композитора, однак він «намагався в кращих своїх творах говорити сучасною мовою» [95, 59]. Отже, твори А. Білошицького не відносяться до «відкритих творів у русі», що вимагають відкритої інтерпретації, яка, як ми зауважували в першому розділі, спирається на імпровізацію. Його твори є «закритими», але водночас такими, що потребують саме відкритої інтерпретації.

У контексті зазначеної проблеми ми наполягаємо на тому, що відкрита інтерпретація є інтертекстуальним прочитанням-створенням, яке залежить від світовідношення, що включає в себе світовідчуття і світорозуміння митця, а також на тому, що відкритість є умовою всякого естетичного сприйняття, і будь-яка сприйнята форма, оскільки вона наділена естетичною цінністю, постає як «відкрита», а значить і відкрита інтерпретація, як складова герменевтики, може бути застосована до будь-якого художнього твору, адже саме «відкритий підхід» інтерпретації дозволяє прочитати, осягнути та пояснити текст (в широкому розумінні цього слова) з позицій різних теоретичних шкіл та напрямів. Саме тому ми звертаємось до постаті А. Білошицького та аналізу його творчості, в контексті проблеми «відкритої інтерпретації».

Творчості А. Білошицького присвячені роботи К. Герасимовської, В. Реді, М. Давидова, В. Самітова, Ж. Кліменко, А. Сташевського, С. Борисової, О. Литвинова [197]. Віддаючи належне усім авторам, все ж зауважимо, що творчість митця в контексті відкритої інтерпретації вперше стає предметом дослідження.

Оскільки відкрита інтерпретація як складова герменевтики вимагає розгляду творчості митця в різних теоретичних площинах, розуміння творчого спадку А. Білошицького, на наш погляд, не можливо без з'ясування світоглядної позиції композитора, зокрема. її аксіологічної складової.

Слід зазначити, що цінність - частина смислової структури будь-якого аспекту людського буття - не тільки ключова форма відображення цього буття. Вона ключова форма всієї людської діяльності, що виражає людський вимір культури та втілює в собі ставлення до форм людського існування. Вона ніби «стягує», «згортає» у собі все духовне різноманіття до розуму, почуттів і волі людини. Через вивчення цінностей, які сприймаються людиною ззовні, відбувається осмислення процесу «включення» суб'єкта у світ об'єктивного, його участі та власної оцінки в складі буття.

Філософія цінностей, або аксіологія, - як окрема галузь знання - виникла у другій половині XIX століття. Однак, незважаючи на досить пізнє формування самого поняття «цінність», аксіологічні проблеми були присутні у філософії з часів її становлення, в процесі формування етико-естетичних основ ціннісного світогляду, який неминуче пов'язаний з виявленням і затвердженням духовних орієнтирів особистого та суспільного життя (це стосується і давньої східної традиції, і античної). В античній філософії та світосприйнятті взагалі, було характерно сполучення поняття «благо» з сутністю буття. В наслідок цього аксіологія, онтологія, гносеологія, етика і естетика були, так би мовити, з'єднані з завданням вдосконалення як світу, так і індивіда (Піфагор, Протагор, Сократ, Платон, Арістотель). В епоху еллінізму з'являється суб'єктивістське і релятивістське тлумачення цінностей (Антісфен, Діоген Синопський, Діоген Лаертський, Плотін). Як відмічає російський культуролог Л. Баєва, Середньовіччя здійснило, з одного боку, переоцінку класичних античних цінностей, а з іншого, - затвердження в якості нормативних цінностей релігійної свідомості, що поєднали в ідеї Бога, цінності Істини, Добра і Краси. У зв'язку з цим, незмірно виростає цінність внутрішнього світу людини, сповненого Совістю, Вірою, Любов'ю, Надією - цінностями, незнайомими античному світосприйняттю (Августин, Д. Скот, У. Оккам).

У добу Відродження мирське в контексті пантеїзму наповнюється найвищою цінністю, разом з тим, розглядається як цінне з позиції корисності

(Л. Валла, М. Монтень). Новий час розуміє цінність як результат активності суб'єкта, що тісно пов'язана з ідеєю вищого блага, яке єдине для людей, що живуть під керівництвом розуму (Р. Декарт, Б. Спіноза, Т. Гоббс). Г. В. Лейбніц опорою вищої цінності і блага вважав Бога. Як слушно зауважує Л. Баєва, поняття «цінне» Г. В. Лейбніц визначає як значне з точки зору блага, де благо є те, що сприяє досконалості, є корисним і моральним. «Цим визначенням Лейбніц закладає традицію розуміння цінності як значущості, характерне для аксіології більш пізнього періоду розвитку аж до сучасності» [14, 17]. Т. Гоббс розмірковує про відносність цінностей в різних умовах, про їх залежність від суспільних відносин. В епоху Просвітництва цінності розуміються як втілення ідеї Істини, а естетичне виховання як втілення ідеї Краси, які повинні облагороджувати окрему особистість і гармонізувати суспільство в цілому (А. Шефтсбері, Д. Юм).

Особлива роль у розвитку теорії цінностей належить представникам німецької класичної філософії. Так, І. Кант протиставляє сферу моральності (свободи) сфері природи (необхідності). На думку філософа, характер цінностей обумовлений цілями, яким вони служать. Вища цінність і вираз блага, за І. Кантом, є свобода, яка стверджує «абсолютну цінність людини». Вищою ж цінністю і формою культури, на думку І. Канта, є моральна досконалість людини і людства. Г. В. Ф. Гегель розглядає поняття «цінності» в контексті політекономії, а проблеми моральності в контексті історії саморозвитку духу.

Ставлення до цінності як до самостійної філософської категорії починається з праць Г. Лотце, котрий розділяє «світ цінностей» і «світ явищ», що відповідає поділу на «світ засобів» і «світ цілей». Відтак, аксіологія, як така, виникає лише з усвідомленням роздвоєння світу реальності та світу устремлінь і бажань суб'єкта. В класичній філософії цінність ототожнювалася з моральністю, свободою і гуманізмом. Ф. Ніцше, проголосивши «смерть Бога», провістив кінець існування яких би то не було

ціннісних світів. Цінність, яка розумілась як щось загально значиме, відтепер розуміється як значиме індивідуально.

Зауважимо, що в сучасній гуманістиці виокремлюють кілька напрямів щодо розуміння цінностей: цінність як позачасова і позапросторова об'єктивна сутність, що має трансцендентальний характер і ірраціональне походження (Платон, Г. Лотце, М. Шелер, Н. Гартман, Вл. Соловйов, М. Бердяєв, М. Лосський, С. Франк); цінність як соціокультурний феномен; як ідеальний продукт матеріальних і духовних потреб особистості, що формуються об'єктивно під впливом економічного чинника (Т. Гоббс, Дж. Локк, К. Маркс, Ф. Енгельс), як продукт інтелектуально-психологічних потреб особистості (А. Шопенгауер, Г. Коген, Г. Зіммель, В. Дільтей, З. Фрейд, Е. Фромм); цінність як морально-естетичний феномен, вираз індивідуальної душі суб'єкта, унікальної і одиничної за своєю суттю (А. Шефтсбері, І. Кант, Ф. Достоевський); як результат розвитку свідомості індивіда, продукт його раціональної діяльності (Д. Юм); як продукт емоційно-вольового, біологічного розвитку індивіда (Ф. Ніцше, Р. Перрі); цінність як переживання суб'єктом об'єктивних умов свого існування (Г. Ріккерт, М. Вебер, В. Віндельбандт, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, Г. Гадамер, П. Рікер, Б. Маліновські, Л. Баєва, І. Докучаєв, С. Кримський, В. Сіверс та ін.).

Цінність - це не тільки усвідомлене, а й життєво, екзистенційно відчуте буття, особистісно забарвлене ставлення до світу, що виникає не тільки на основі знання та інформації, а й власного життєвого досвіду людини. Як слушно зауважує І. Докучаєв, «цінність, культура, людина, суспільство і їх історія-явища, мають один онтологічний статус, а саме - вони є такий регіон буття, який можна визначити в сукупності його субстанціально-процесуальних модифікацій терміном "екзистенція"; це є буття людини, зрозумілої у всій радикальній специфічності її місця у космосі як унікальне і вільне суще, якій відкрито світ у всьому своєму різноманітті ...» [76, 15].

Цінність виявляється найважливішою формою відображення буття, оскільки вона, з одного боку, висловлює суб'єктивний характер людини, тобто сутність, унікальність, свободу вибору сценарію діяльності, і в цьому наближається до художнього відображення світу, а з іншого, - конкретизує цю унікальність, даючи людині певні моделі діяльності, які необхідно реалізувати для того, щоб її буття, її історія висловлювала саме її сутність.

Наразі, повертаючись до проблеми аксіологічного аспекту творчості А. Білошицького, відмітимо, що нам, на жаль невідомо, якими філософськими працями цікавився композитор, однак, спираючись на щоденник композитора, можна зробити висновок, що його розміркування ґрунтуються на феноменології, поєднаній з рефлексивною позицією. Кредо ж композитора, перегукується з тезою П. Юркевича: «Людина починає свій моральний розвиток з рухів серця, яке всюди хотіло б зустрічати істот, котрі тішаться, зігрівають один одного теплотою любові, котрі пов'язані дружбою і взаємним співчуттям. Тільки в цій формі здійсненого загального щастя світ уявляється їй як щось гідне існування» [252, 181].

Зауважимо, що на сьогодні існує кілька ціннісних моделей. Мистецький світ розгортає діалог між цими моделями, відкриваючи різні ціннісні взаємини. На нашу думку, чимало сучасних авторських ідей наснажуються позицією Л. Столовича, яка викладена на сторінках його монографії «Життя, творчість, людина» (1985). Оприлюднена у складні часи «перебудови» радянської системи, ця робота залишалася поза увагою широкої наукової громадськості, хоча низка ідей, висловлених Л. Столовичем, заслуговувала на увагу.

Як відомо, проблема цінностей була одним з провідних напрямів наукових інтересів Л. Столовича – відомого авторитетного радянського естетика, на думку котрого, естетичні цінності формуються на перетині чотирьох типів цінностей, а саме: 1. матеріально-практичних; 2. суспільно-політичних; 3. пізнавальних; 4. моральнісних. Усі чотири типи цінностей

взаємоперемикаються, а «у центрі, де відбувається взаємопроникнення усіх цінностей, знаходиться естетична цінність» [209, 73-75].

На думку Л. Столовича, такий підхід підсилює значення естетичного начала, яке присутнє «у всіх основних видах людської діяльності», і допомагає формувати те, що теоретик називає «комплексними ціннісними утвореннями». Зазначимо, що цей наголос на потенціалі «естетичного начала», хоча і важливий сам по собі, має очевидний негативний зворотній бік – «розмивання» естетичного утилітарним, пізнавальним, соціальним та моральнісним. Л. Столович це розуміє і підкреслює власну теоретичну конструкцію тезою щодо «синтетичності» естетичної цінності.

Слід наголосити, що окремі аспекти позиції Л. Столовича могли б бути надзвичайно близькими розмислам А. Білошицького, котрий не стояв осторонь проблеми релігійної чуттєвості та її емпатійного потенціалу. Л. Столович, виокремлюючи поняття «релігійні цінності», намагається показати як протягом століть «естетичні цінності і мистецтво – носій художніх цінностей» неодноразово «утворювали естетико-релігійні комплекси» [209, 76].

Зазначимо, що Л. Столович й до сьогодні залишається чи не єдиним естетиком на межі XX – XXI століть, хто спробував підійти до проблеми систематизації елементів, що формують структуру естетичної цінності. Оскільки у наступному підрозділі дисертації ми намагатимемося окреслити естетичні виміри культурологічної експлікації концертного триптиху «В іспанському стилі» А. Білошицького, то означена проблема набуває для нас особливої ваги.

Вживаючи стосовно естетичних цінностей поняття «структура», Л. Столович повинен визначити її «елементи». Сформувавши власноруч подібне дослідницьке завдання, теоретик поставив себе у досить складну ситуацію, оскільки означені ним «елементи» навряд чи є переконливими. До структурних елементів, що формують естетичну цінність, Л. Столович відносить «форму», «комплексність», «краса-еталон естетичної цінності»,

«художня цінність». Теоретик низкою аргументів намагається «організувати» ці елементи, апелюючи до мистецтва, загальнолюдських констант та ін., проте це далеко не завжди компенсує теоретичні прорахунки.

Проблема цінностей взагалі і естетичних, зокрема, належить до досить об'ємних й вкрай суперечливих. Внаслідок цього позитивної оцінки заслуговує кожна спроба їх опрацювання. Подекуди, незалежно від точки зору Л. Столовича, а подекуди саме завдяки їй, - проблема цінностей продовжує привертати увагу науковців.

Аналізуючи аксіологічну складову художньої творчості А. Білошицького, ми будемо спиратись на іншу позицію, а саме – на аспекти змістовного наповнення поняття «цінності», запропоновані російським теоретиком Л. Баєвою, на сторінках її монографії «Цінності мінливого світу: екзистенціальна аксіологія історії» (2004). Л. Баєва пропонує чотири напрями реконструкції поняття «цінність»: онтологічний, гносеологічний, антропологічний, герменевтичний [14, 66].

Отже, онтологічний напрям передбачає розгляд цінностей в аспекті вираження спрямованості змін буття, і як переживання своєї приналежності до нього, «включеність» в буття, можливість проникнення в нього і взаємодії з ним. Як свідчить щоденник, А. Білошицький гостро переживає цю «взаємодію», вигукуючи: «Глибокий, проникливий людський розум, якщо він поєднується з вродженою чи набутою совістю, активною, не сяючою, таїть в собі небезпеку найбільшої внутрішньої душевної людської драми. Боже, навіщо ти поєднуєш таке?», і запитуючи: «яке життя навколо нас? де ж розумне, гуманне, справедливе суспільство? Його не було і не передбачається. Життя як і раніше – звіринець. <...> Прогрес? Чи існує він і в чому полягає?» [20, 19-20].

Песимізм і віра в спокутування, пошуки сенсу життя - все це бореться в душі музиканта, і шукає шляхи вирішення. Отже, як бачимо, світогляду А. Білошицького притаманний «онтологічний песимізм». Не випадково він звертається до Біблії, адже християнське віровчення і християнська

філософія глибоко аксіологічні і «просякнуті прагненням співвіднести суб'єктивне буття і об'єктивну вищу цінність світобудови, джерело всякого блага і мудрості» [14, 15].

У гносеологічному аспекті цінність виступає необхідним елементом процесу пізнання, оцінки Іншого, без якої неможливий сам процес вибору об'єкта розгляду та логічного осмислення того, що виступає цим об'єктом. А. Білошицький співвідносить себе з «подібністю Господа», оскільки людина - Його подібність: «все залежить від того, яка людина, як вона прожила життя» [20, 26]. Гносеологічний аспект передбачає аналіз взаємин світу і людини, прагнучи, зокрема, з'ясувати місце і «призначення» людини у світі, а також визначає необхідність рахуватися з реальними пізнавальними процесами, коригувати, уточнювати і розвивати знання у світлі реальних фактів пізнання. Згідно щоденнику, намагаючись зрозуміти логіку того, що відбувається навколо, зокрема це стосується періоду весни-осені 1990 р., музикант цікавився історією. Висновок до якого він приходить: біда людства полягає в тому, що воно прагне не «небесної гармонії», а створення в кожному новому витку «нової людини». Цей «експеримент» кожен раз, як зауважує А. Білошицький, відбувається «в морі крові, в якому захлинаються в свій час і ті, хто його створюють (*лідери рухів, за А. Білошицьким, - О. Б.*)» [20, 27]. Гносеологія не може існувати поза світоглядом, а світогляд А. Білошицького, як бачимо, має гуманістичну спрямованість.

Гносеологія - рефлексивна теорія, а рефлексія відіграє важливу роль і в розвитку спеціально-наукового знання, і в творчому процесі. У художній творчості рефлексивність є ґрунтом гносеологічного психологізму. Не випадково музикант, звертаючись у своєму вірші до В. Маяковського, називає себе «душ інквізитор»: «... Жму руку Вам по-братски - / Тоже душ інквізитор - / Анатолий Белошицкий, / Дирижер, композитор» [21, 29]. Хоча, можна стверджувати, що А. Білошицький був, в першу чергу, «інквізитором» власної душі. Сучасники композитора відмічають, що при усій його холеричності, емоційно-бурхливому темпераменті, активності і, на

перший погляд, контактності, він, насправді, був закритою, самотньою людиною [56, 172]. Не випадковим було його захоплення як творчістю, так і трагічними долями В. Маяковського та Ф. Гарсія Лорки. Надихаючись їх віршами, композитор створює свої композиції.

У антропологічному аспекті цінності - результат сенс-життєвих пошуків, завдяки яким існування наповнюється значущістю для себе і для Іншого. Безумовно, для А. Білошицького сенс життя – у творчості, при чому творчості, зрозумілої у дусі ренесансного гуманізму: в пізнанні людиною самої себе за допомогою пізнання природи, у проголошенні ідеалу вільної, всебічно розвиненої особистості, що прагне максимально реалізуватися та жадає справедливості. Можна припустити, що сенс-життєві пошуки А. Білошицького знаходяться на одній паралелі з його улюбленими авторами –Ф. Гарсія Лоркою, Д. Шостаковичем та Л. Армстронгом. На перший погляд, - поєднання непоєднуваного, але це тільки на перший погляд: усі троє були «співзвучні» «онтологічному песимізму», психологізму А. Білошицького, і водночас його романтичній то просвітленості, то експресивності, що разом створювало ностальгію за світом молодості, світом мрій, ідеальним світом, до якого так прагнув український митець. Зауважимо, що про певну ностальгійність, притаманну творчості А. Білошицького, пишуть С. Борисова та О. Литвинов у статті «Надто несправедлива доля: життя і творчість народного митця як втілення трагедії (про композитора Анатолія Білошицького)» [33, 129-138]. З огляду на іспанський цикл А. Білошицького, про який мова йтиме у наступному підрозділі, виникає асоціація з фразою з відомого вірша М. Светлова: «Откуда у хлопца испанская грусть?». Можливо, це ностальгія за романтично вигаданим Чужим, до того ж недоступним в реальності, до того, чого не вистачає вдома, на батьківщині - пізнання, спокути, втраченого раю, щастя, повноти життя.

У цьому контексті необхідно також відмітити і кордоцентричність притаманну А. Білошицькому, про що свідчать записи у щоденнику

композитора, де він майже на кожній сторінці, згадуючи Бога, неодмінно використовує у тому чи іншому аспекті слово «серце».

Як відомо, у християнстві символ серця поєднує душу та розум, адже згідно Символу Віри, Бог триєдиний: Бог Отець – Розум, Бог Син – Розум і Дух святий. «Те саме стосується і душі людини, що створена за образом Божим і володіє умом, розумом і духом. Христос – Розум, відчиняє волю Ума, тобто Отця. Так само і розум людини відкриває почуття та хвилювання для її ума. Оскільки неможливо помислити розум без духу, то в людині розум пов'язаний з духом» [161, 87].

Згідно з Г. Паламою та вченням святих Отців, серце символізує центр особистості, через який пізнається Бог. Коли у Священному Писанні говориться про серце, мається на увазі серце - як фізичний орган (плотський) і серце – як символ духовного світу, за посередництвом якого відбувається спілкування з Богом, з'єднання з ним. Кордоцентризм народжується там, де життя, оточуючий світ, взагалі все, що знаходиться навколо і потрапляє в поле зору чи відчуттів людини, сприймається серцем.

Саме так сприймав світ А. Білошицький. Безперечно, композитор у своїх розмислах був далекий від глибоких теологічних узагальнень, скоріше він був неофітом, котрий намагався за допомогою «Біблії» і деяких філософських праць (на жаль, автор не вказує, які роботи він читав) прояснити для себе загадку Буття, зокрема свого власного. Розмірковуючи над сенсом Буття, шукаючи відряди та, як він пише у щоденнику, «спасіння», адже його «відвідували» думки про самогубство, А. Білошицький відчуває одкровення Бога у одкровенні серця [22]. Як відмічає український естетик та культуролог Ю. Легенький, «серце у християн є сакральним центром та епіцентром духовності» [138, 428]. Цю тезу, на наш погляд, можна сміливо адресувати Серцю А. Білошицького.

Герменевтичний аспект - передбачає розгляд цінності як явища, що зв'язує суб'єкта і світ, який їм інтерпретується. Ціннісне ставлення передбачає не стільки прагнення зрозуміти і пояснити процеси буття, скільки

інтерпретувати їх, виділяючи один з можливих смислів відповідно до суб'єктивних критеріїв. Слід зауважити, що в герменевтичному аспекті, так би мовити злились в єдине і онтологічний, і гносеологічний, і антропологічний. Оскільки людина-істота, яка постійно розвивається, - тобто в принципі здатна і до ціннісної еволюції, - слід зауважити, що «ціннісна еволюція» А. Білошицького «рухалась» протягом останніх років його життя у бік песимізму. У щоденнику композитора відбиті майже левекюнівські переживання з приводу руйнування канонів та ліквідації об'єктивних обов'язків. Він наче брейгелівській «Сліпий» намагається знайти шлях у безвиході.

Безумовно, таке ставлення до дійсності було спровоковане, з одного боку, особистою невлаштованістю, а з іншого, і насамперед, - усвідомленням кризового стану культури, підтвердження чому бачимо у щоденнику митця. Ось, наприклад, запис, зроблений восени 1990 р.: «багато слів і мало справжнього діла. Профанація і кон'юнктура <...> Багато істерики і крику. <...> Не вірю я в любов до рідної землі, яку люблять так. Справжню любов до Бога, до рідної землі, до матері, до коханої жінки носять в серці, про неї не кричать...» [20, 26]. А. Білошицький «носив» у серці і любов, і біль, і серце в решті-решт не витримало, а «Скорая помощь», що їхала сорок хвилин, не встигла допомогти...

Отже, світогляд, що представляє собою систему ідей композитора, вираз його поглядів на світ у цілому і на взаємовідношення світу і людини, лежить в основі його онтологічних, гносеологічних, герменевтичних побудов. Сам спосіб мислити світ тим чи іншим чином є, за слушним висловом Л. Баткіна, стрижнем світовідношення, того, що людина (в даному випадку А. Білошицький) свідчить не про себе, але собою.

Слід також додати, що вивчення проблем художньої творчості, передбачає і звернення до естетичного аналізу, адже естетичне сприймання, естетичне відчуття є складовими світовідношення митця. Емоції безпосередньо залежать від ставлення до подій, тобто є свого роду формою

оцінки феноменів. Як зазначає Н. Гітун, безпосереднім буттям свідомості людини, формою самого її життя постає естетичне світопереживання, яке як специфічна форма відображення дійсності у всьому своєму об'ємі може бути виявлене та осмислене шляхом дослідження тих умов, на ґрунті яких виникає естетичний процес як необхідний та важливий аспект культури в цілому та індивідуальної культури зокрема [53, 12]. Емоційно-оцінна сфера людської психіки становить основу для формування естетичного ставлення до світу. Безперечно, «естетичність» художньої творчості значною мірою обумовлена роллю почуттів в створенні і сприйманні художніх образів. Асоціація, емпатія, катарсис, як засоби створення і сприймання художнього образу, на різних етапах творчого процесу митця виникають і проявляються по-різному.

Отже, проблема обумовленості творчості світовідчуттям та світовідношенням має евристичний потенціал. Саме культурологічний аналіз, основним засадничим принципом якого є міжнауковий підхід, дозволяє всебічно розкрити особливості цієї обумовленості. Проведене дослідження дає право стверджувати, що естетичне, етичне, психологічне підґрунтя світовідношення є детермінантою художньої творчості, а також підґрунтям відкритої інтерпретації.

3.2 Культурологічна експлікація концертного триптиху

«В іспанському стилі» Анатолія Білошицького: естетичні виміри відкритої інтерпретації

Етичне, психологічне, естетичне підґрунтя світовідношення є детермінантою художньої творчості, водночас творчість спонукає людину до розширення, поглиблення розуміння якоїсь суті, спираючись на своє світовідчуття, світорозуміння і світовідношення. Як відмічає Л. Левчук, «кожний художній образ завжди несе в собі відтінок суб'єктивного світу митця» [137, 14]. У попередньому підрозділі ми з'ясували, що світовідношення А. Білошицького було «песимістичним», а сам композитор

був тією людиною, що «бачить серцем». Саме такий тип світовідчуття і спонукає творити.

Слід зазначити, що музика, музичний образ завжди був тісно пов'язаний з світоглядними уявленнями людини. З давніх часів діяльність людини обумовлюється глибинною внутрішньою потребою пізнання світу, самого себе, свого місця у світі, прагненням знайти точку опори у вигляді закону гармонії, що пояснює доцільність пережитих нею зовнішніх і внутрішніх станів. І музика була одним із засобів такого пізнання. Вважалося, що світ музики - ідеальний світ, в якому відображаються ритмічні рухи космічного життя. Саме в музиці споконвічно закладена основа творіння, гармонізації всього суцього, базова творча сила [9; 87].

Музичний образ (як і художній образ взагалі) є емоційним результатом споглядання та переживання реципієнтом явищ життя, а відтак, як ми вже зазначали, відбиттям ставлення людини до дійсності. Як слушно відмічає Л. Мізіна, цей факт «обумовлює синтетичність художньої образності. У такому розуміння синтетичність являє собою здатність виду мистецтва нести в собі те загальне, що характеризує конкретно історичне художньо-образне бачення світу, яке, у свою чергу, проявляє себе в постійному прагненні мистецтва відобразити життя у всій його повноті. Зазначена якість є природною для мистецтва в цілому, вона відбиває багатогранність людського відношення до світу» [164, 95].

Феномен музики можна назвати особливим видом філософського пізнання світу - музичною гносеологією, а також предметом морально-філософського аналізу людської душі, тобто етико-моральною гносеологією. Згідно філософської позиції античності, музика вкорінена в структурі «Буття», а естетична теорія є частиною космографії, адже Космос створений за законами мистецтва. У добу Середньовіччя та Відродження з'являється аналогія божественної та людської творчості, що, в решті решт, з часом призведе до секуляризації і суб'єктивізації художньої творчості, до думки про те, що художник творить власний світ. А власний світ – трансцендентний

і в ньому багато що залежить від світовідношення, яке включає в себе світовідчуття та світорозуміння. Безперечно, світовідчуття, так би мовити, будується на асоціаціях, асоціативних зв'язках.

Словник іноземних слів пропонує наступне визначення поняття «асоціація» - (від лат. *associatio* - з'єднання) - зв'язок, що утворюється, виникає за певних умов між двома або більше психічними утвореннями - відчуттями, сприйняттями, уявленнями, ідеями і т.п. [12, 38]. Слід зазначити, що асоціація - це спосіб досягнення художньої виразності, заснований на виявленні зв'язку чуттєвих образів, що виникають у процесі безпосереднього відображення дійсності, з уявленнями, що зберігаються в пам'яті або закріпленими в культурно-історичному досвіді людської життєдіяльності. Поняття «асоціація» склалося у філософії античності. Вперше передумови асоціативних процесів у духовній діяльності були осмислені Арістотелем, котрий висунув ідею про можливе формування образів на основі асоціацій [93, С. 245]. У XVIII столітті ідеї асоціанізму проникають і в естетику. На початку XIX століття німецький фізик і психолог Г. Фехнер вводить так званий «принцип асоціації», наріжне завдання якого полягало у розкритті передумов творчої уяви, естетичного сприйняття та насолоди.

Зауважимо, що проблемі асоціації у творчості, в тому чи іншому аспекті, присвячено чимало наукових розробок, серед яких виокремимо праці як зарубіжних, так і українських науковців різних поколінь Б. Асаф'єва, Є. Басіна, Ю. Борєва, М. Бровка, О. Воеводіна, І. Живоглядкової, А. Золкіна, Л. Левчук, В. Назайкінського, Г. Овсянкіної, О. Павлової, О. Поліщук, В. Суханцевої, Ю. Юхимик.

Усі теоретики сходяться на тому, що уява, підкріплена асоціативними зв'язками, асоціативним полем мислення, активізує творчий процес, що суть творчості полягає у здатності долати стереотипи на кінцевому етапі розумового синтезу і в широті поля асоціацій. Чим з більш віддалених зон смислового простору узяті елементи проблеми, тим більш креативним є процес вирішення. Як слушно відмічає український естетик Ю. Юхимик,

«художній образ виступає у вигляді особливих, художніх уявлень, у процесі формування яких відбувається активізація різноманітних асоціативних зв'язків» [253, 11]. Чимало науковців вважають, що творчий процес - це переробка асоціативних елементів у нові комбінації, що відповідають поставленому завданню.

Відомо, що митець мислить асоціативно. Життєві та художні асоціації, а також уява, з якою вони взаємопов'язані, тісно взаємодіють в процесі створення (так само, як і сприйняття) творів мистецтва. Як відмічає О. Поліщук, «художня думка асоціативна завжди, передусім образно-асоціативна» [181, 94].

Зауважимо, що художні асоціації залежать від досвіду, зокрема естетичного досвіду, адже виникнення художнього образу, так би мовити, підштовхується асоціативними зв'язками і «достворюється» досвідом, знанням, вмінням, а також, безперечно, уявою. Зауважимо, що ґрунтовний аналіз проблеми естетичного досвіду представлений в роботі українського естетика О. Павлової «Онтологічний статус естетичного досвіду» (2008), в якій авторка, зокрема, наголошує, що естетичний досвід є «не просто одним з різновидів досвіду взагалі, а стає формою акумуляції енергії культуротворення, (а не лише досвідом однієї з форми культури, яким є мистецтво). Естетичний досвід забезпечує цілісність форм культуротворення при переході від традиції до інновації, оскільки інтегративна єдність людських здібностей є не просто регулятивною ідеєю західного типу цивілізації, а реальним процесом цілісного самоствердження людини у генезі чуттєвої культури» [179, 251].

Погоджуючись з думкою О. Павлової, додамо, що саме таке розуміння сенсу і суті естетичного досвіду є підґрунтям відкритої інтерпретації – складової культурологічної герменевтики. Підтвердження ж цієї нашої позиції ми спробуємо довести на прикладі творчого доробку А. Білошицького.

Ще один момент, на якому необхідно акцентувати увагу: «сприйняття та естетична оцінка образно-емоційного змісту музичного твору (і будь-якого художнього твору взагалі – О. Б.), а також форми його втілення, пов'язані з процесом емпатії (від гр. *empathēia* – співпереживання), який Є. Басін визначає як уявне перенесення себе в думки, почуття і дії іншого» [83, 82]. Емпатія передбачає здатність займати позицію іншого, розуміння почуттів, думок і установок іншої людини, не ототожнюючи себе з переживанням іншого індивіда.

Проблемі емпатії - у тому чи іншому аспекті - присвячені роботи багатьох дослідників, починаючи від Античності і до сьогодення (Арістотель, Д. Гюм, А. Сміт, Т. Рід, Т. Ліппс, Е. Тітченер, В. Дільтей, В. Вундт, І. Кант, Ф. Шиллер, Г. Т. Фехнер, В. Воррінгер, З. Фрейд, К.-Г. Юнг, Р. Арнхейм та ін.). Ця проблема не залишилась і поза увагою російських (С. Афанасьєв, Є. Басін, Л. Виготський, Є. Гуренко, В. Крутоус, Д. Леонт'єв) та українських дослідників (В. Гриценко, І. Зубавіна, Н. Жукова, Л. Журавльова, Т. Голуб, О. Комаровська, Т. Матюх, Ю. Невська).

Як відмічає Т. Голуб, в основі терміну «емпатія» лежить німецьке слово *einfuhling* – «проникнення», в 1885 році застосоване німецьким психологом Теодором Ліппсом у зв'язку з психологічною теорією впливу мистецтва. Саме ним було вперше розглянуто дане явище в контексті проблеми творчості, зокрема мистецтва. На думку Т. Ліппса, емпатія - це особливий психічний акт, при якому людина, сприймаючи предмет, проектує на нього свій емоційний стан, відчуваючи при цьому позитивні чи негативні естетичні переживання.

Згодом, цей термін вводить у науковий обіг американський психолог Е. Тітченер, «об'єднавши два поняття “проникнення” та “симпатія”» [18, 93]. Як зазначає Є. Басін, поняття емпатії за своїм змістом є багатшим, ширшим за поняття «проникнення», воно може бути виражено терміном «одухотворення». Таким чином, емпатичні процеси - це компоненти, що одухотворяють ставлення людини до об'єктів. Невідоме, незрозуміле стає

ближче і зрозуміліше людині, якщо до нього додається міра вже відомого і зрозумілого їй. У ролі такої міри, за Є. Басіним, часто виступає її власний досвід - досвід людських проникнень, уявлень, осмислених дій, який вона мимоволі переносить на оточуючу її об'єктивну реальність.

Важливим у цьому контексті, є наступне зауваження стосовно мистецтва: переживання не пробуджуються художнім витвором, а привносяться в нього. За висловом видатного українського педагога В. Сухомлинського, емпатія проявляється в тих емоційних ситуаціях, коли людина серцем відчуває найтонші порухи серця іншої людини і відповідає на них власними душевними рухами. Отже, безперечним виявляється те, що асоціація та емпатія є засобами створення і сприймання художнього образу, зокрема, музичного.

Наразі, повертаючись до творчості А. Білошицького, зауважимо, що інтерпретація концертного триптиху «В іспанському стилі», написаного під враженням від особистості та творчості Ф. Гарсія Лорки, потребує, так би мовити, «відкритого підходу», а саме: розгляду та аналізу твору в контексті питання засобів створення і сприймання художнього образу – емпатії та асоціації.

Як відомо, аспект відображення художніх образів засобами музичного мистецтва є одним із найскладніших завдань, і не менш складним є аналіз особливостей музичної образності, відбиття у ній «процесуальності Буття» (вираз українського естетика В. Суханцевої), виявлення умов, так би мовити «переходу акустичної хвилі у сферу музичного, тобто художнього та смислового оформлення звучання» [211, 14]. Музично-драматургічна архітектоніка ґрунтується на поліваріантності композиційного застосування різних звукових співвідношень, кожне з яких набуває певного смислового значення, в залежності від конкретики інтонаційно-ситуаційного контексту, відповідного різноманітним емоційним переживанням.

Вказані звукові співвідношення (музично-образні комплекси), - процесуально актуалізовані в екзистенційно-смислових координатах

мистецького часу і простору, - прогнозують неповторну багатовимірність емоційно-психологічного переживання музичної інформації, рівень сприйняття якої залежить від специфіки індивідуального осягнення реципієнтом музично-образних смислів та асоціацій. З огляду на це, важливо враховувати, що «...текст музичного твору постає не лише у вигляді матеріального втілення авторського задуму, але і як носій тієї ідеальної інформації – текста-смислів “розпаковка” яких буде належати не лише автору, але також виконавцю-інтерпретатору і слухачу» [199, 74].

Така інтерпретаційно-семантична багатоманітність мистецького виміру переконує в тому, що «...осмислення художнього твору, так само як і акт його першотворення, завжди є особистісне розуміння-відчування» [147, 189]. У цьому контексті, особливий інтерес (як, зрештою, й неабияку трудність) становлять для дослідника музичні твори, образна драматургія яких ґрунтується на перетині декількох інтонаційно-лексичних ареалів та пов'язаних з ними культурно-мистецьких традицій. До цієї категорії слід віднести один з найпопулярніших інструментальних творів відомого українського композитора другої половини ХХ ст. А. Білошицького, коротке, але напрочуд змістовне життя якого, й саме, мимоволі, нагадує незакінчений мистецький задум. До того ж, можна стверджувати, що і для Ф. Гарсія Лорки, і для А. Білошицького «на початку була музика» як початок мистецтва, що народжується з вічної взаємодії - музики творчої особистості та музики, яка звучить в глибині народної душі.

Отже, як вже зазначалось, концертний триптих «В іспанському стилі» (1986 р.)⁴ виник в уяві композитора під враженням від творчості славетного іспанського поета, драматурга, художника і музиканта Федеріко Гарсія Лорки (1898-1936), життя якого, сповнене революційних бунтарських поривів і геніальних мистецьких осяянь, трагічно обірвалося на початку громадянської війни в Іспанії.

⁴ Твір існує в декількох редакціях: для домри, баяна, акордеону (опублікований німецьким видавництвом «INTERMUSIK SCHMULING»: атрибутований у німецькомовному транскрибованому перекладі як «Im spanisch stil»).

Зауважимо, що Ф. Гарсія Лорка був талановитим гітаристом, учасником багатьох музичних вечорів. Друзі поета згадують про один з них, що відбувся в 1918 р. у дворі таверни, що належала батькові гітариста Анхеля Барріоса. Учасниці російського балету Сергія Дягілева, що гастролювали в Гранаді, влаштували у дворі таверни імпровізовану виставу. Їх танці, зокрема, танці знаменитої Тамари Карсавіної, супроводжувалися грою двох гітаристів – Федеріко Гарсія Лорки і Анхеля Барріоса. Як відмічає М. Вайсборд, «7 червня 1922 Федеріко разом з Андресом Сеговія виступає в концерті, присвяченому майбутньому фестивалю пісень “канте хондо”. Участь Гарсія Лорки у підготовці до фестивалю багато в чому сприяла його успішному проведенню. Надалі Гарсія Лорка продовжує приділяти велику увагу збереженню фольклору. Шукати, записувати й обробляти народні наспіви було для Гарсія Лорки потребою. За закоханість у фольклор друзі напівжартома називали його “фольклористом”» [40, 24]. Отже, збираючи, записуючи і виконуючи народні пісні, він об’єднував в своїй особі поета, композитора та співака.

Біографічно-хронотопічна проекція, пов’язана з особистістю Ф. Гарсія Лорки, викликає образно-смісловий, асоціативний ряд, спонукаючи розглянути, насамперед, аспект взаємодії вербально-текстового та музичного планів, адже саме в площині їх віртуального перетину формується мистецька реальність триптиху А. Білошицького як цілісного художнього феномену. У цьому творі навіть можна говорити про «емпатичний зв’язок» (З. Фрейд) композитора з поетом, адже в даному випадку цілком справедливим буде твердження, що власний світ переживань А. Білошицького завжди залишається з ним, але поряд з цим він відтворює внутрішній світ «Іншого» – Ф. Гарсія Лорки - і співчутливо переживає його, ніби «наповнюючи матрицю почуттів іншого “кров’ю своєї душі”» [18, 94], оживляючи його своїм даром.

Можна стверджувати, що досягнення мистецтва містить в собі співбуття, ототожнення свого «Я» з іншим реальним або уявним «Я». В даному

випадку - «Я» А. Білошицького та «Я» Ф. Гарсія Лорки. Також, на наш погляд, завдяки емпатії, що виконує кілька функцій, а саме: співтворчість, співучасть, співпереживання, наслідування, - відбувається, так би мовити, «вживання» А. Білошицького в художній образ Іспанії, в образний світ й світовідчуття Ф. Гарсія Лорки.

Як слушно відмічає Т. Матюх, «у художньому образі відтворюється одиничне й у нім осягнуте загальне; показується індивідуальне, розкривається типове; описується випадкове, виявляється закономірність, що постає перед ним. Відповідно, він завжди містить у собі загальне, типове, у результаті чого реалізується процес специфічного для мистецтва узагальнення й індивідуалізації» [158, 76]. Від себе додамо: художній образ є також і єдністю об'єктивного і суб'єктивного, раціонального та емоційного.

Це виразно засвідчують особливості циклу, зокрема, його формотворення. Структура триптиху, як і пов'язана з нею специфіка музично-драматургічного розвитку, дає підстави трактувати його як розгорнуту в мистецькому часі і просторі музичну фреску, що складається з трьох окремих сюжетно-образних композицій (своєрідних сюжетних ланок), кожна з яких спрямована на висвітлення певного емоційного настрою, обумовленого специфікою назви та наведеного до неї епіграфу, що асоціюється з тим чи іншим настроєм, адже будь-який художній образ опосередкований асоціативними зв'язками, які розширюють його (образу) можливості, допомагають розкрити чи, навпаки, закласти підтекст. Звідси – багат шаровість художнього образу, яка потребує інтенсивної асоціативної праці не тільки автора, а й - у більшому ступені - реципієнта.

До речі, перші дві частини («De profundis» та «Малагенья») Чотирнадцятої симфонії (тв. 135) Д. Шостаковича – одного з найулюбленіших композиторів А. Білошицького – написані на вірші Ф. Гарсія Лорки. Як відмічає російський музикознавець І. Мартинов, «Чотирнадцята симфонія не належить до числа творів, натхнених Іспанією,

але думка чудового іспанського поета знайшла органічне втілення в музиці її двох перших частин, що з'явилися вихідною точкою всього розвитку» [157].

Слід зазначити, що А. Білошицький – не самотній у зацікавленості іспанськими образами, його навіть можна назвати продовжувачем так званої європейської іспаністики (М. Глінка, М. Римський-Корсаков, Ф. Ліст, Ж. Бізе, М. Равель, К. Дебюссі): іспанська музика, іспанський колорит дивним чином довгий час приваблювала багатьох композиторів.

Наразі, повертаючись до епіграфу... Отже, епіграфом до кожного з розділів твору композитор обирає окремі строфи з різних поезій Федеріко Гарсія Лорки. Це, з одного боку, засвідчує особливий особистий пієтет А. Білошицького перед творчістю славетного іспанського майстра, «симпатичного, любовного» ставлення до об'єкта, «симпатичного співпереживання» (термін М. Бахтіна), а також спродукованої А. Білошицьким, найсильнішої емоційної реакції. З іншого, - вказує на свідоме прагнення автора надати власному задуму ознак чіткої програмності, в межах якої формується мистецька «система координат», що окреслює образно-сміслові орієнтири на шляху від авторської ідеї до її виконавської, а згодом, і слухацької інтерпретації.

З огляду на це, особливого значення набуває та обставина, що творчий задум А. Білошицького не обмежується якимось одним певним хронотопічним та образно-семантичним ареалом. В ньому виразно простежуються одразу декілька різних джерел вербально-текстової та музичної образної символіки, частина з яких хронотопічно сфокусовані в площину поетичних образів Ф. Гарсія Лорки, а частина в проекцію індивідуально-особистісного осягнення та філософського узагальнення, актуалізованого на перетині декількох характерних інтонаційно-лексичних площин. При цьому, необхідно підкреслити, що А. Білошицький свідомо уникає будь-яких цитувань автентичного іспанського мелосу, створюючи досконалу стилізовану модель квазі-іберійського інтонаційного колориту, здатну втілити у собі «музичну карту» Іспанії.

Цілком можливо, що композитор керувався при цьому міркуваннями самого Ф.-Гарсія Лорки, котрий, аналізуючи іспанський фольклор у своїй лекції, присвяченій дослідженню колискових пісень (1928) висловив надзвичайно цікаву думку, що можна скласти мелодичну карту Іспанії і за нею спостерігати, як стираються кордони провінцій, як відбувається коловорот життєвих соків під час вдиху і видиху пір року. І розрізнити ту міцну основу, що скріплює іберійську мозаїку [145, 323].

З огляду на висловлену думку Ф. Гарсія Лорки, видається цілком логічним, що А. Білошицький в своєму творі використовує в різноваріантних поєднаннях універсально-типологічні елементи метро-ритмічної формульності та ритмо-інтонаційного комплексу які, вочевидь, за задумом митця, мали спровокувати за допомогою слухового музичного досвіду реципієнтів на виникнення в їх свідомості певних асоціацій та ейдетично-сміслових алюзій з різними аспектами автентичного іспанського пісенно-танцювального фольклору. Тут не можна не згадати твердження В. Суханцевої, котра наголошує на тому, що «кожен ритмо-інтонаційний комплекс, взятий в культурно-історичному контексті, є “спливший на поверхню” своєї культури її узагальнений зміст, що склався в умовах конкретної семантичної спільності (в даному випадку, музичного мислення й мови)» [211, 30].

Композитор ніби прагне відтворити у своєму триптиху Лорківську «музичну карту» Іспанії. Ця гіпотеза аргументовано підтверджується авторськими ремарками А. Білошицького, які створюють в партитурі, так би мовити, музично-топографічну «прив'язку» до певної іспанської місцевості, і зокрема до провінцій, що біографічно пов'язані з дитинством і юністю Ф.-Гарсія Лорки та його малою Батьківщиною - Андалузією, зокрема містами Фуенте-Вакерос, Севілья, провінцією Гранада. З огляду на це, показово, що у Першій частині триптиху, що так і називається «Андалузія», і особливо, у Другій, сюжетно пов'язаній з попередньою, композитором використовуються

стильові ознаки характерних для південних місцевостей пісенно-танцювальних жанрів, зокрема хабанери (*habanera*) та малагенї (*malaguena*).

Не менш важливим є також залучення композитором характерних лексично-жанрових елементів, притаманних танцювальній традиції фламенко, на основі якої композитор вибудовує заключну частину «Тріана» - фінал усього триптиху. Поряд з цим, для стильового врівноваження різних аспектів музичної драматургії композитор застосовує також лексичні ознаки жанру хоти (*jota*), генетично пов'язаного з іншими районами Іспанії – Арагоном, Валенсією, Наваррою, що вочевидь свідчить про прагнення композитора підкреслити значення творчої спадщини Ф. Гарсія Лорки як загальноіспанського, а ширше європейського культурного феномену.

Наведені міркування переконливо засвідчують, що триптих А. Білошицького репрезентує напрям мистецьких пошуків, спрямованих в площину свідомого жанрово-стильового переосмислення інтонаційно-ритмічного та ладо-гармонічного досвіду автентичного іспанського мелосу з притаманним йому унікальним поєднанням імпровізаційно-спонтанної інструментальної та хореографічної інтонаційної емблематики. Її образно-сміслова сутність віддзеркалює неповторний східний «іспансько-мавританський» колорит, який так багатогранно простежується в творчості І. Альбеніса, М. де Фалья, та інших видатних іспанських композиторів.

Проаналізуємо тепер вказані аспекти детальніше, зробивши особливий наголос на виявленні особливостей співвідношення поетичної та музичної сюжетики, які, у свою чергу, залежать від асоціацій та емпатії, в контексті драматургічно-образної архітектоніки задуму.

Перша частина триптиху «Андалузія» відкривається розгорнутим музичним вступом-епіграфом, в якому відразу відчувається неповторність і зваблива краса іспанських чарівних краєвидів.

Його яскравий емоційний колорит, сповнений урочистим, і, водночас, тривожним екзистенційним передчуттям, засвідчує стильову спорідненість з ефектними хореографічними інтродукціями, з яких розпочинаються лірико-драматичні музично-театральні дійства за участю танцівників фламенко, –

легендарного жанру, сформованого на перетині іспанської, циганської та мавританської народно-танцювальної і гітарної традицій, – жанру, який вважається своєрідною культурною «візитівкою» Андалузії та й усієї Іспанії.

На особливу образно-сміслову значимість цієї інтродукції вказує використання типових для іспанської танцювальної та гітарно-виконавської традицій тріольних та секстольних ритмічних формул, які імітуючи таємничий стукіт кастаньєт, надають звучанню урочистого піднесення і емоційної розкутості. Водночас, неспішність і плинність музичного розгортання формують опосередковані алузії з середньовічними обрисами музичних символів далекого минулого, віддзеркаленого у затьмарених силуетах стародавніх європейських жанрів, таких як сарабанда, чакона, пасакалья. Мимоволі ввижається, як теплі хвилі Середземного моря, накочуються одна за одною на піщаний Андалузійський берег, навіваючи ледь захмарену печаль і замріяний солодкий щем.

Цей філософічно-меланхолійний стан, притаманний, за спогадами друзів А. Білошицькому [108], змінюється згодом настроєм медитативної зосередженості, семантичним ключем до розуміння якого постають використані композитором як епіграф до Першої частини рядки Ф. Гарсія Лорки:

*Севилья ловит медленные ритмы,
И раздробясь о каменные грани,
Свиваются они, как лабиринты,
Как лозы на костре.*

А якщо взяти до уваги те, що далі у цьому вірші є такі слова: «Севилья ранит. ... Кордова хоронит. ... Вечна эта рана», то Першу частину триптиху можна розглядати і як вічну тугу Ф. Гарсія Лорки за минулим, сьогодніням і майбутнім. Саме такі настрої були часто-густо притаманні і А. Білошицькому.

На відміну від першої, Друга частина триптиху, як це й засвідчує її назва «In modo di canto bailable» («В русі пісні-танцю»), ґрунтується на різноманітному використанні пісенно-танцювальних мотивів, співвідношення між якими формує драматургічну специфіку музичного

розгортання. В зв'язку з цим характерно, що у вступному епіграфі Ф. Гарсія Лорки, використаному А. Білошицьким для характеристики основної ідеї розділу, міститься парадоксальний синтез декількох емоційно-психологічних станів і настроїв, які у взаємодії і суперечності створюють ефект екзистенційної тривоги і пронизливого щему на межі відчаю, надії і любові, віддзеркаленого крізь призму минулого:

*Змея в волосах желтеет,
И словно из дали дальней,
Танцуя встает былое
И бредит любовью давней.*

Повільний темп початкових тактів твору в поєднанні з метро-ритмічною тридольністю створює граційно-примхливий і водночас дещо бентежний колорит, притаманний романтичним образам поезій Ф. Гарсія Лорки. В музиці вступу мимоволі вчувається відлуння мелодій пісенно-гітарного, романсового типу, яке згодом змінюється гострим акордовим акцентуванням, доповненим *accelerando* з *cresc.* < *ff* e *rit.*

Після лаконічного вступу музичний розвиток повертається в русло граційної невимушеності, але вже в новому колористичному контексті - *alla habanera*. Таке драматургічне переключення є цілком відповідним фабулі вербально-поетичного підґрунтя Другої частини триптиха, адже й сам Ф. Гарсія Лорка мислив музично-танцювальними образами, крізь які його поезії набували особливої життєвої глибини й об'ємності. Слід зазначити, що неабияк цьому сприяла природна музикальність видатного поета і драматурга, а також його дружнє спілкування і творча співпраця зі славетним іспанським композитором М. де Фалья, творчість якого за спогадами біографів Ф. Гарсія Лорки, і зокрема його брата Франческо, справила на поета неоціненний вплив [145, 127].

Відмітимо, що Ф. Гарсія Лорка розрізняє в мистецтві три начала, уособлюючи їх в образах «янгола», «музи» і «дуенде», про що він зазначає у своїх лекціях і виступах [143].

Поняття «дуенде» - демон, що перетворює пісню в магію, а танець у шаманство - можна співвіднести з поняттям «кураж». За Ф. Гарсія Лоркою,

ангел веде і обдаровує, зберігає і затуляє, але сам він високо над людиною, він осіняє її благодаттю, і людина, не знаючи болісних зусиль, творить, любить, танцює. Муза диктує і нашіптує. Ангел і муза сходять. Ангел дарує світло, муза – склад, і тільки з дуенде б'ються по-справжньому. «Але шляхів до дуенде немає на жодній карті і ні в одному статуті. Лише відомо, що дуенде, як тропіки, що дзвенять склом, спалює кров, висушує, змітає затишну, затверджену геометрію, ламає стиль; це він змусив Гойю, майстра сріблястих, сірих і рожевих переливів англійської школи, колінами і кулаками втирати в полотна чорний вар. <...> Великі артисти іспанського півдня <...> знають, що ні пісня, ні танець не сколихнуть душу, якщо не прийде дуенде» [143, 236].

Наразі, повертаючись, до Другої частини триптиху А. Білошицького відмітимо, що в неї простежується зв'язок з лорківським дуенде. Образна сфера тут, пов'язана з танцювальними мотивами хабанери несподівано змінюється стрімкою *malaguena*, разом з якою в музичний розвиток вривається строкатий калейдоскоп настроїв, що у своєму нестримному русі поєднує сум'яття дум і вражень в єдиному завзятому вихорі. Ці настрої опосередковано перегукуються з химерними і водночас театральнo-карнавальними алюзіями, закарбованими в живописних жанрових сценах Ф. Гойї, в яких дух Іспанії набуває особливої пронизливої гостроти і парадоксальності.

Відчутним контрастом до цього етапу музично-драматургічного розвитку Другої частини триптиху А. Білошицького, постає розділ, метроритмічна структура якого засвідчує спорідненість з відповідними характерними параметрами *хоти* (*quasi jota*): специфічний ритмічний малюнок, стриманіший від попереднього темп тощо. Втім, згодом, на зміну цим ознакам після короткочасних агогічних відхилень (*acceler. - rit. poco*) знову повертається стрімкість *malaguena*.

Така почерговість у застосуванні різних елементів танцювальної ритмо-інтонаційної емблематики характеризує примхливу композиційну структуру аналізованої частини триптиху, яку було б доцільно визначити як

своєрідну «мозаїку» («боротьбу з дуенде», за Ф. Гарсія Лоркою) з різних емоційно-психологічних станів, що в сукупності формують єдину цілісну образно-драматургічну архітектоніку задуму.

Заключна - Третя частина триптиху «Тріана»⁵ - є найбільш драматичною і динамізованою у цьому творі, що засвідчує її функцію узагальнення усього попереднього драматургічного розвитку – перемогу дуенде, без якого, за Ф. Гарсія Лоркою, немає фламенко. Це підтверджується епіграфом поета, вміщеним А. Білошицьким на початку частини:

*В токе враждующей крови
Над котловиной лесною
Нож альбасетской работы
Засеребрился блесною.
... Заголосили старухи
В гулких деревьях съерры
Бык застарелой распри
Ринулся на барьеры. ...*

Шалений темп у поєднанні з бентежним колоритом (на дотриманні якого наголошує композитор в позначеннях щодо характеру виконання - *prestissimo*, *affannato* e *febrimente* (тривожно, живо, збуджено) створює ефект нестримного руху трагедійно-полум'яного фламенко, у якому все змішалось в драматичному конфліктно-антиномічному протистоянні, структурованому в площині етичних та естетичних категорій: життя - смерті; добра - зла; святості – гріха; прекрасного – потворного.

Слід підкреслити, що А. Білошицький намагався передати у своєму творі відчуття Ф. Гарсія Лоркою різноманітності, строкатості, «різких ліній» Іспанії, адже характер музичного матеріалу Третьої частини триптиху відповідає словам поета щодо Батьківщини: «Іспанія - країна різких ліній. Тут немає розмитих граней, через які можна було б врятуватися в інший світ. Всі окреслено і позначено з граничною точністю. Мертвий в Іспанії більш мертвий, ніж в будь-якій іншій країні світу. І той, хто хоче перескочити в сон, ранив собі ноги об лезо бритви брадобрея» [144, 31].

⁵ Назва пов'язана з міським циганським кварталом м. Севільї – Тріана, де особливо поширений танцювальний стиль фламенко.

У цій одвічній конфліктності конструктивного і деструктивного начал земного буття розкривається аксіологічно-екзистенційний пафос і сенс життя героя аналізованої музичної драми, сюжетно окресленої (в межах фабули триптиху) з позиції інтроспективних інтенцій Ф. Гарсія Лорки, а за суттю відтворених психологічно-рефлексивних колізій, – з позиції індивідуальних особистісних установок самого автора твору. В зв'язку з цим, мабуть не випадково, що А. Білошицький обирає за епіграф до частини рядки Ф. Гарсія Лорки, де трагічні аспекти людського життя алегорично переосмислюються крізь символіку кориди. В її семантичному контексті образ бика набуває символічного уособлення категорії зла і ворожих сил, що оточують життя героя, кидаючи йому щораз нові несподівані й жорстокі виклики.

Чи не тому протягом усієї частини особливого значення набувають несподівані гострі акценти і синкопи, які, на тлі «шаленої» токкатності, додають образній сфері частини ознак драматизму й гротескності? Під їх впливом мимоволі виникають як образні асоціації з сюрреалістично-фантазмагоричними видіннями С. Далі, втіленими у його живописних шедеврах, так і з природною стихією, темою року, боротьби добра і зла, життя та смерті з картин П. Пікассо, котрий втілював настрої відчаю та екзистенційної тривоги як ознаки фрустраційного дисбалансу, що виникає на межі співставлення оптимістичних мрій чи сподівань особистості та негативного психологічного досвіду від їх руйнації в процесі зіткнення з суворими реаліями дійсності.

Образність Третьої частини перегукується з висловом Ф. Гарсія Лорки: «дуенде беззмінно править Іспанією - країною, де століттями співають і танцюють, країною, де дуенде насухо вичавлює лимони зорі, країною, розхристаній для смерті» [143, 269].

З огляду на це, симптоматичною видається свідома недосказаність останнього пасажу триптиху, яка вочевидь символізує недосказаність життя самого Ф. Гарсія Лорки, яке, як відомо, трагічно обірвалося на злеті, як до речі, і життя самого А. Білошицького. Чи не став цей триптих провісником

трагічної долі митця? Як, згодом, її мистецьким віддзеркаленням став недописаний ним фортепіанний концерт.

Викладені міркування засвідчують наявність у художній концепції твору ознак багатовимірної мистецької реальності, в якій індивідуальне авторське світосприйняття А. Білошицького, його асоціативний та емпатійний «ряд», віддзеркалюється крізь призму мистецького світобачення Ф. Гарсія Лорки, створюючи складну різнорівневу площину. Саме вона визначає екзистенційну ємкість твору, прогнозуючи поліваріантні образно-сміслові параметри індивідуального сприйняття реципієнта, а відтак і відкриту інтерпретацію.

Висновки до Розділу 3

Підсумовуючи матеріал, викладений у третьому розділі, слід зазначити наступне:

1. Доведено, що світовідношення – безпосередньо чи опосередковано – впливає на художнє мислення митця, закріплюючись у створеній ним системі художніх образів. Чинником, що впливає на формування світовідношення, виступає навколишня дійсність, розуміння та відчуття якої дозволяє поєднати у світовідношенні світовідчуття та світорозуміння, які залежать один від одного.

Оскільки, світовідношення індивідуалізоване, то сприйняття і відбиття певних подій у творчості буде різним, а отже і долю, і творчість того чи іншого митця можна розглядати лише в контекстному вимірі. Такий підхід є найбільш продуктивним, оскільки, спираючись на персоналізований підхід, «що вважає особу первинною творчою реальністю і вищою духовною цінністю» [175, 66], він дозволяє розкрити особливості творчості того чи іншого митця з позицій «особистісної філософії». Саме у зазначеному контексті розглянуто творчу діяльність українського композитора, виконавця, диригента, педагога Анатолія Білошицького, художнє мислення

котрого є відбиттям особистісно усвідомленого та екзистенційно відчутого.

2. Показано, що твори А. Білошицького не відносяться до «відкритих творів-у русі», які вимагають відкритої інтерпретації, оскільки вона - в традиційному розумінні - спирається на імпровізацію. Твори ж композитора є «закритими», але, водночас, такими, що потребують саме відкритої інтерпретації.

3. Аргументовано, що розуміння творчого спадку А. Білошицького потребує з'ясування його світоглядної позиції, зокрема, її аксіологічної складової. Спираючись на аналіз щоденника композитора, можна стверджувати, що його розміркування ґрунтуються на феноменології, поєднаної з рефлексивною позицією. Морально-психологічна зорієнтованість композитора спирається на кордоцентризм.

Світогляду А. Білошицького притаманний «онтологічний песимізм». Щодо гносеологічного аспекту, який передбачає аналіз взаємин світу і людини, з'ясування місця і «призначення» людини у світі, то, згідно щоденнику, А. Білошицький співвідносить себе з «подібністю Господа», оскільки людина - Його подібність: «все залежить від того, яка людина, як вона прожила життя» [20, 26]. Гносеологія не може існувати поза світоглядом, а світогляд А. Білошицького має гуманістичну спрямованість.

4. Розглянуто такі важливі константи як творчості в цілому, так і логіки творчого процесу, як цінність та музичний образ. Показано, що цінність - результат сенс-життєвих пошуків, завдяки яким існування наповнюється значущістю для себе і для «Іншого». Для А. Білошицького сенс життя – у творчості, до того ж у творчості, зрозумілої у дусі ренесансного гуманізму: в пізнанні людиною самої себе за допомогою пізнання природи, у проголошенні ідеалу вільної, всебічно розвиненої особистості, що прагне максимально реалізуватися та жадає справедливості. Що ж до музичного образу, то він є емоційним результатом споглядання та переживання реципієнта явищ життя, а відтак - відбиттям ставлення людини до дійсності, результатом світовідношення та світовідчуття. Феномен музики можна

назвати особливим видом філософського пізнання світу - музичною гносеологією, а також предметом морально-філософського аналізу людської душі.

5. Зазначено, що естетичний досвід, який є формою акумуляції енергії культуротворення, забезпечує інтегративну єдність людських здібностей не просто регулятивною ідеєю західного типу цивілізації, а реальним процесом цілісного самоствердження людини у генезі чуттєвої культури. Саме таке розуміння сенсу і суті естетичного досвіду є підґрунтям відкритої інтерпретації – складової культурологічної герменевтики. Світовідчуття ж «вибудовується» на асоціаціях, асоціативних зв'язках. Сприйняття та естетична оцінка образно-емоційного змісту твору, а також форми його втілення, пов'язані з процесом емпатії. Ця позиція обґрунтовується на прикладі концертного триптиху «В іспанському стилі», написаному під враженням від особистості класика іспанської літератури Ф. Гарсія Лорки та його творчості. Доведено, що інтерпретація цього твору потребує «відкритого підходу».

ВИСНОВКИ

- Показано, що поняття «відкрита інтерпретація» є похідним від терміну «інтерпретація», яке формувалося в тривалому процесі становлення логічних методів, що розвивалися у напрямку послідовного збільшення ступеня їх складності. Починаючи з доби Античності, поступово формувалася й відшліфовувалася операція тлумачення естетичних явищ дійсності, яка допускає деякий елемент гіпотетичності. Задля позначення цієї операції стосовно творів мистецтва, греки використовували термін «герменевтика». За Ф. Шлейєрмахером, герменевтика – це мистецтво, а якщо об'єкт герменевтики - витвір мистецтва, що володіє нескінченно багатим змістом, - то сам процес тлумачення також нескінченний: до остаточного тлумачення можна лише наближатися. Таким чином, доцільно стверджувати, що коріння відкритої інтерпретації сягають теорії Ф. Шлейєрмахера.

У межах культурології окремі аспекти герменевтики (біблійна, філософська, літературознавча, соціологічна, комунікативна) інтегруються в єдине ціле, оскільки глибинний аналіз культурного артефакту передбачає досягнення його філософських, літературних, соціологічних, комунікативних, лінгвістичних, а якщо йдеться про релігійне мистецтво – то й біблійних, імплікацій (О. Колесник). Саме такий підхід відповідає відкритій інтерпретації.

- Розглянуто поняття «відкрита інтерпретація» в структурі дотичних понять - «трансакція», «імпровізація», «реінтерпретація», «інтертекст», - що дає право стверджувати наступне: трансакція цілком залежить від досвіду реципієнта (інтелектуального, соціального, творчого) та його миттєвого настрою і саме тому має формальний характер, адже, не спираючись на культурологічно-герменевтичний аналіз, допускає свавілля в інтерпретації, яке може бути виправданим тільки стосовно «повністю відкритих» (У. Еко) творів. У цьому випадку відкрита інтерпретація спиратиметься на імпровізацію.

Імпровізація - це метод творчості, що передбачає створення художнього твору експромтом у процесі його виконання: це інший «продукт», що лише побічно нагадує вихідну ідею. Відкрита інтерпретація має елемент імпровізаційності, але, передусім, є тлумаченням ідеї автора, її поясненням за допомогою різних методів та підходів, кінцевий результат якого все ж не «втрачає» автора.

Реінтерпретація - це всеохоплююча, інтегративна стратегія, яка одночасно приймає до уваги як основні властивості тексту, так і аспекти його значень. Подібність методу реінтерпретації і інтертекстуального методу полягає в активному використанні цитат, ремінісценцій, алюзій тощо. Відмінність же полягає в тому, що якщо у випадку з інтертекстом йдеться про «авторитет письма», то у випадку з реінтерпретацією - про «авторитет автора». Реінтерпретація передбачає переосмислення вже існуючої інтерпретації, в той час як відкрита інтерпретація є первинною стосовно авторського тексту.

- Досліджено «проекти» постмодернізму - «текстологічний», «номадологічний» та «шизоаналітичний». Наголошено, що постмодерністське мистецтво створює і досліджує таку картину світу, яка не «прив'язана» до жорстких моделей, а це означає, що твір мистецтва сприяє усвідомленню особливої свободи в реципієнті, спонукає його до формування власної моделі світу, іншими словами, художній твір стає «відкритим».

Проекти постмодернізму - це певний художній код (коди), за допомогою якого можуть бути прочитані художні твори, і не тільки «відкриті», а й «закриті», адже «закриті» твори мають потенційно безліч конотацій.

- Зазначено, що твори А. Білошицького не відносяться до «відкритих творів» («work-in-movement»), що вимагають відкритої інтерпретації, яка в традиційному розумінні спирається на імпровізацію. Його твори є «закритими», але водночас такими, що потребують саме

відкритої інтерпретації. Таким твором, зокрема, є концертний триптих «В іспанському стилі».

З'ясовано що в процесі створення композитором художнього образу Іспанії велику роль відіграють асоціації та емпатія. Доводиться наявність у мистецькій концепції триптиху ознак багатовимірної мистецької реальності, в якій індивідуальне авторське світосприйняття композитора, його асоціативний та емпатійний «ряд», віддзеркалюється крізь призму мистецького світобачення Ф. Гарсія Лорки, створюючи складну різнорівневу площину. Саме вона визначає екзистенційно-філософську ємкість твору, прогнозуючи поліваріантні образно-сміслові параметри індивідуального сприйняття реципієнта.

- Запропоновано авторське визначення поняття «відкрита інтерпретація»: відкрита інтерпретація є інтертекстуальним прочитанням-створенням, яке залежить від світовідношення, що включає в себе світовідчуття і світорозуміння митця. «Відкритість» є умовою всякого естетичного сприйняття, тому будь-яка сприйнята форма, оскільки вона наділена естетичною цінністю, постає як «відкрита», а значить і відкрита інтерпретація, як складова герменевтики, може бути застосована до будь-якого художнього твору, адже саме «відкритий підхід» інтерпретації дозволяє прочитати, осягнути та пояснити текст з позицій різних теоретичних шкіл та напрямів.

- Аргументовано універсальність відкритої інтерпретації, яка виявляється у взаємодії цілісності відображення та цілісності активного самовиявлення, особистісно-індивідуального ставлення до явища (твору, автору), що стає фактом діалогу, який не просто суб'єктивно передає «чужий» голос, але перетворює його в самому матеріалі мистецтва. Інакше кажучи, відкрита інтерпретація - це розуміння та тлумачення мистецтва, що знайшло себе в різноманітних актуально-творчих художніх формах.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Автономова Н. Деррида и грамματοлогия. / Наталия Автономова // Деррида Ж. О грамματοлогии / Жак Деррида [вступ. ст., пер. с фр. Н. Автономовой] – М. : «Ad Marginem», 2000 – С. 7-110.
2. Автономова Н. С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров / Н. С. Автономова – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 503 с.
3. Адамар Ж.-С. Исследование психологии процесса изобретения в области математики / Жан-Соломон Адамар [пер. с фр. М. А. Шаталовой, О. П. Шаталова] – М. : «Советское радио», 1970. – 152 с.
4. Агапов О. Д. Интерпретация как практика автопоэзиса человеческого бытия / Олег Дмитриевич Агапов – Казань : Изд-во «Познание» Института экономики, управления и права, 2009. – 248 с.
5. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений: на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века: Учебное пособие. / Александр Дмитриевич Алексеев - М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – 92 с.
6. Андрухович Ю. Аве, «Крайслер»! / Юрій Андрухович // Дезорієнтація на місцевості – Львів, 1999. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ukrcenter.com/Література/Юрій-Андрухович/20017/Аве-Крайслер>
7. Андрухович Ю. Рекреції: роман / Юрій Андрухович // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://modernlib.ru/books/andruhovich_yuriy/rekreaciyi/read_2/3/4
8. Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков / Франк Анкерсмит [пер. с англ. О. Гавришиной, А. Олейникова под науч. ред. Л. Макеевой] – М. : Идея-Прогресс, 2003. – 360 с.
9. Апинян Т. А. Музыка в контексте истории философии: между универсумом и человеком. Метафизические размышления о музыке / Тамара Антоновна Апинян – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. – 143 с.

10. Арнаудов М. Психология литературного творчества / Михаил Арнаудов [пер. с болг. Д. Д. Николаев] – М. : Прогресс, 1970. – 654 с.
11. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Владимирович Асафьев (Игорь Глебов) – М.-Л. : «Музыка», 1971. – 376 с.
12. Асоціація // Сучасний тлумачний словник української мови [заг. ред. В. В. Дубічинського] – Х. : ВД «ШКОЛА», 2006. - С. 38
13. Бадью А. Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию / Ален Бадью [пер. с фр. Д. Кралечкин] – М. : ИОИ, 2013. – 192 с.
14. Баева Л. В. Ценности изменяющего мира: экзистенциальная аксиология истории : Монография / Л. В. Баева – Астрахань : Издательство АГУ, 2004. – 277 с.
15. Барт Р. S/Z / Ролан Барт [пер. с фр. под ред. Г. К. Косикова]. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
16. Барт Р. Нулевая степень письма / Ролан Барт [пер. с фр. под ред. Г. К. Косикова] – М. : Академический Проект, 2008. – 431 с.
17. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт [пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. - М. : Прогресс, 1989. -616 с.
18. Басин Е. Я. Философская эстетика и психология искусства / Евгений Яковлевич Басин, Виктор Петрович Крутоус - М. : Гардарики, 2007. – 287 с.
19. Бахтин М. М. К философии поступка / Михаил Михайлович Бахтин // Собрание сочинений в 7 томах – М. : «Языки славянских культур», 2003 – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов – С. 7-68.
20. Белошицкий А. Читая Библию (из дневника) / Анатолий Белошицкий // Свята до музики любов. Науково-публіцистичне видання – Житомир : «Полісся», 2007. - С. 19-27.
21. Белошицкий А. Стихами думать хочется... / Анатолий Белошицкий // Свята до музики любов. Науково-публіцистичне видання – Житомир : «Полісся», 2007. - С. 28-37.
22. Белошицкий А. Дневник / Анатолий Белошицкий – Рукопись.
23. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя : автореф. дис на здоб.

наук ступ. канд. мист. : спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» /
О. М. Берегова – К., 2000. – 20 с.

24. Бессонов Б. Н. Герменевтика. История и современность /
Б. Н. Бессонов // вступ. стаття к Гадамер Г-Г. Истина и метод. Основы
философской герменевтики – М. : Прогресс, 1988. – С. 3-32.

25. Більченко Є. В. Культурологічний дискурс філософії діалогу:
Чужий. Інший. Ближній. Третій : дис. ... доктора культурології : 26.00.01 /
Є. В. Більченко; Національний педагогічний університет
ім. М. П. Драгоманова. – К., 2011. – 442 с.

26. Більченко Є. В. Антиномія «філософ - поет» у світлі
культурологічного підходу / Євгенія Віталіївна Більченко // Культурологічна
думка : щорічник наук. праць – К. : Інститут культурології НАМ України,
2011. - № 4. – С. 26-34

27. Більчук Н. Л. Кордоцентризм як методологічний принцип
цілісного розуміння людини та її місця в суспільстві: автореф. дис. на
здобуття наук. ступ. канд. філос. наук : спец. 09.00.03. «Соціальна філософія
та філософія історії» / Н. Л. Більчук. – Х., 2001. – 16 с.

28. Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка,
перспективи : монографія / Юрій Петрович Богуцький / Інститут
культурології АМУ. – К. : Веселка, 2008. – 199 с.

29. Богуцький Ю. П. Динаміка культуротворення як об'єкт
дослідження / Юрій Петрович Богуцький // Самоорганізація й динаміка
культури та їх особливості в Україні : Зб. наук. праць [відповід. ред.
Ю. П. Богуцький, Г. П. Чміль]. – К. : Інститут культурології НАМ України,
2014. – Вип. третій – С. 8-16.

30. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр [пер. з фр.
В. Ховхун]. - К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2004. – 230 с.

31. Бондар С. В. Інтерпретація як реконструкція смислового змісту
тексту (філософсько-естетичний аналіз) : автореф. дис. на здоб. наук. ступ.
канд. філос. наук : спец. : 09.00.08 – «Естетика» / С. В. Бондар. – К., 2003. –
15 с.

32. Борев Ю. Эстетика: Учебник / Юрий Борев. – М. : Высшая школа, 2002 – 511 с.

33. Борисова С. В. Творчість композитора Анатолія Білошицького: проблеми інтерпретації (спроба феноменологічно-естетичного підходу в педагогічній площині) / С. В. Борисова, О. М. Литвинов. // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. – 2011, квітень, № 8. – Ч. 3. - [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://bo0k.net/index.php?bid=8266&chapter=1&p=achapter>

34. Борисова С. В. Надто несправедлива доля: життя і творчість народного митця як втілення трагедії (про композитора Анатолія Білошицького) / С. В. Борисова, О. М. Литвинов. // Свята до музики любов. Науково-публіцистичне видання – Житомир : «Полісся», 2007. - С. 129-138.

35. Борисов Е. В. Эпистемологический эгоцентризм в теориях интерпретации Дэвидсона и Гадамера / Е. В. Борисов. // Философия Социология. Политология. Вестник Томского государственного университета – Томск, 2012. - № 4 (20). – С 102-107. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/epistemologicheskiy-egotsentrizm-v-teoriyah-interpretatsii-devidsona-i-gadamera>

36. Брайдогги Р. Номадическая субъективность / Розы Брайдогги // Жеребкина И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М. : Идея-Пресс, 2000. - С. 178-191.

37. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации / Игорь Бриль. [ред. Ю. Н. Холопова] – М. : Советский композитор, 1985. – 112 с.

38. Бровко М. М. Проблема взаємозв'язку мистецтва і релігії в контексті сучасного філософського дискурсу / Микола Миколайович Бровко. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : Зб. наук. праць – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2000. – С. 235-240.

39. Бровко М. М. Культурологія в системі гуманітарного знання / Микола Миколайович Бровко. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : Зб. наук. праць – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2007. – С. 96-102.

40. Вайсборд М. А. Федерико Гарсиа Лорка – музикант / Мирон Абрамович Вайсборд. – М. : Советский композитор, 1970. – 72 с.
41. Варениця О. П. Постмодерністський дискурс: радикальні спроби оновлення філософії : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук : 09.00.05 «Історія філософії» / Ольга Петрівна Варениця. – К., 2002 – 12 с.
42. Витгенштейн Л. Философские исследования / Людвиг Витгенштейн // Философские работы [пер. с нем. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева; сост., вступ. ст., прим. М. С. Козловой]. – М. : Издательство «Гнозис», 1994. – Часть 1. – С. 75-320.
43. Воеводін О. П. Естетичний образ і особливості естетичної свідомості / Олексій Петрович Воеводін. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : Зб. наук. праць: у 2 частинах – К. : ДАКККіМ, 2000. – Вип. IV-V. – С. 3-9.
44. Воеводін О. П. Про парадокси світогляду / Олексій Петрович Воеводін. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук. праць. – К. : вид. центр КДЛУ, 2000. - С. 12-18.
45. Волков С. українська культурологічна думка як чинник національної культурної ідентифікації / Сергій Волков. // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2014. - № 7. - С. 65-68.
46. Волкова П. С. Реінтерпретація художественного тексту (на матеріалі мистецтва ХХ століття) : автореф. дис. на соиск. уч. степені доктора мистецтвознавства : 17.00.09 «Теорія і історія мистецтва» / Полина Станіславівна Волкова. – Саратов, 2009. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://geum.ru/aref/a44-3-ref.htm>
47. Выготский Л. С. Лекции по психологии / Лев Семенович Выготский. // Собр. соч в 6 томах [гл. ред. А. В. Запорожец]. – М. : «Педагогіка», 1982. – Т. 2. – С. 362-454.
48. Выготский Л. С. Психология искусства. / Лев Семенович Выготский. – Ростов н/Д : Изд-во «Феникс», 1998. – 480 с.

49. Гадамер Г-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Ганс-Георг Гадамер. [пер. с нем., общ. ред и вступ. статья Б. Н. Бессонова] – М. : Прогресс, 1988. – 639 с.

50. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века / Пиама Павловна Гайденко. – М. : Республика, 1997. – 495 с.

51. Гарсиа Лорка Ф. Избранное / Федерико Гарсиа Лорка [пер. с исп. Н. Малиновской, А. Матвеева, А. Гелескула и др.] – М. : Просвещение, 1987. – 256 с.

52. Герасимова-Персидская Н. Месса Нотр Дам Гийома де Машо: «Сумма музыки» Средневековья и прорыв в Новое искусство / Нина Герасимова-Персидская. // Музыка. Время. Пространство. [ред. И. Тукова] – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. - С. 277-293.

53. Гітун Н. І. Естетичне світопереживання життєдіяльності людини : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук : 09.00.08 «Естетика» / Н. І. Гітун – Київ, 1999 – 16 с.

54. Гнатюк Я. С. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій : монографія / Ярослав Степанович Гнатюк - Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2010. – 184 с.

55. Голуб Т. Музикотерапія та художня інтерпретація: проблема співвідношення : дип. робота студ. НМАУ імені П. Чайковського, спец. культурологія / Тетяна Голуб – К., 2014. – 68 с.

56. Гончаров А. Пам'яті Анатолія Васильовича Білошицького / А. Гончаров // Столична кафедра народних інструментів як методичний центр жанру. – матеріали конференції – Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. – С. 172-179.

57. Гудмен Н. Способы создания миров / Нельсон Гудмен [пер. с англ. А. Л. Никифорова, Е. Е. Ледникова, М. В. Лебедева, Т. А. Дмитриева]. – М. : Идея-Пресс, Логос, Практие, 2001. – 378 с.

58. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. на здобут. наук. ступ. докт. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / Т. К. Гуменюк – Київ, 2002. – 30 с.

59. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.
60. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, Сиб. отд., 1982. – 256 с.
61. Гуссерль Э. Картезианские медитации / Эдмунд Гуссерль. [пер. с нем. В. И. Молчанова]. – М. : Академический Проект, 2010. – С. 12-199.
62. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Эдмунд Гуссерль. [пер. с нем. Д. В. Скляднев]. – СПб. : «Владимир Даль», 2004. – 401 с.
63. Дашковская Я. Сюрреалистические игры / Яна Дашковская. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://h.ua/story/49675/>
64. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. [пер. с фр. Я. И. Свирского]. – М. : Академический Проект, 2011. – 472 с.
65. Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Жиль Делез, Феликс Гваттари. [пер. с фр. и послеслов. Я. И. Свирского; науч. Ред. В. Ю. Кузнецов] – Екатеринбург : У-Фактория; М. : Астрель, 2010. – 895 с.
66. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. / Жиль Делез [пер. с фр. А. В. Шестакова, ред. С. Л. Фокин]. – СПб. : Machina, 2011. – 176 с.
67. Деррида Ж. О грамматологии / Жак Деррида. [вступ. ст., пер. с фр. Н. Автономовой] – М. : «Ad Marginem», 2000. – 512 с.
68. Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / Жак Деррида [пер. с фр. Г. А. Михалкович]. - Мн. : Современный литератор, 1999. – 832 с.
69. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. / Валентина Михайловна Дианова [реценз. : А. А. Грякалов, А. С. Колесников]. – Санкт-Петербург : ООО «Издательство „Петрополис”», 1999. – 240 с.
70. Дианова В. М. Искусство и проблемы глобализации культуры / Валентина Михайловна Дианова. // Фундаментальные проблемы культурологии : В 4 т. [отв. ред. Д. Л. Спивак]. — СПб. : Алетейя, 2008. – Том 3 : Культурная динамика. - С. 506-515.

71. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы / Вильгельм Дильтей. // Собр. соч. в 6 т. [пер. с нем. под ред. В. В. Библихина и Н. С. Плотникова] – М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. – Т. 4. – 532 с.

72. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе / Вильгельм Дильтей. // Собр. соч. в 6 т. [пер. с нем. под ред. А. В. Михайлова, Н. С. Плотникова, В. А. Куренного] – М. : Три квадрата, 2004. – Т. 3. – 420 с.

73. Дмитриева Н. А. К проблеме интерпретации / Нина Александровна Дмитриева // В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет – М. : Прогресс-Традиция, 2009. – С. 19-53.

74. Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / Ирина Александровна Добрицына – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.

75. Долгов К. М. Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре / Константин Михайлович Долгов. – М. : Прогресс – Традиция, 2004. – 1040 с.

76. Докучаев И. И. Ценность и экзистенция. Основоположения исторической аксиологии культуры. / Илья Игоревич Докучаев. – СПб : Наука, 2009. – 595 с.

77. Доманска Э. Философия истории после постмодернизма. / Эва Доманска. [пер. с англ. М. А. Кукарцевой]. – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. – 400 с.

78. Доний А. Контактная импровизация и перформанс / Анжела Доний. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.angeldance.ru/articles/?ID=1>

79. Драч Г. В. Наука о культуре в эпоху постмодерна / Геннадий Владимирович Драч. // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т. [отв. ред. Д. Л. Спивак]. – СПб : Алетейя, 2008. - Том I : Теория культуры. - С. 32-46.

80. Дубровіна К. О. Доля філософський пошуків П. Юркевича / К. О. Дубровіна // Актуальні філософські та культурологічні проблеми

сучасності: Зб. наук. праць – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2006 – Вип. 17. – С. 99-105.

81. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Луи Ельмслев [пер. с англ., сост. В. Д. Мазо] – М. : КомКнига, 2006. – 248 с.

82. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Жан-Филипп Жаккар. [пер. с фр. Ф. А. Перовской] – М. : Академический проект, 1995. – 472 с.

83. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. на здобуття наук ступ. канд. філос. наук : 09.00.08 «Естетика» / Наталія Анатоліївна Жукова. – К., 2003. – 191 с.

84. Жукова Н. А. Карін Альвтеген «Сором» - «відкритий твір» дебютного відчуття епохи» / Н. А. Жукова // Мультиверсум. Філософський альманах. / гол. ред. В. В. Лях – К., 2013. – Вип. 2 (120). – С. 122-131.

85. Жукова Н. А. Життя як спогад: номадологічний проект Давіда Фонкіноса. // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. – К. : Міленіум, 2014. – Вип. II (3). - С. 17-24.

86. Жукова Н. А. «Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики»: дис. на здоб. наук. ступ. докт. культ. : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Н. А. Жукова. – К., 2011. – 410 с.

87. Загітова Л. Ч. Феномен музики в контексте бытия человека: опыт философского анализа : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филос. наук : спец. 09.00.01 «Онтология и теория познания» / Лилия Чулпановна Загітова. – Магнитогорск, 2006. – 23 с.

88. Закидальський Т. Д. Поняття серця в українській філософській думці / Т. Д. Закидальський. // Філософська і соціологічна думка. – К., 1991. – № 8. – С. 127-138.

89. Залужна А. Є Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри : дис. ... доктора філос.. наук : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Залужна Алла Євгенівна – Рівне, 2012. – 376 с.

90. Застёла К. С. Интертекстуальность как составляющая художественного текста / К. С. Застёла. // [Электронный ресурс]. – Режим

доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnost-kak-sostavlyayuschaya-hudozhestvennogo-teksta>

91. Зельдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Ганс Зельдмайр. [пер. с нем. Ю. Н. Попова. Послесловие В. В. Бибикина] – СПб. : Ахі́дта, 2000. – 272 с.

92. Зиммель Г. Конфликт современной культуры / Георг Зиммель. // Избранное в 2-х т. Философия культуры [пер. с нем. Г. А. Шевченко] – М. : Издательство «Юристъ», 1996. – Т. 1. - С. 494-516

93. Золкин А. Л. Эстетика: учебник для студентов вузов / Андрей Львович Золкин. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2009. – 447 с.

94. Зонтаг С. Из книги «Против интерпретации» / Сьюзен Зонтаг // Мысль как страсть [пер. с фр. В. Гольшева, общ. ред. Б. Дубинина]. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с.

95. Зубицкий В. Победа Музы и трагедия человека: о композиторе Белошицком / Владимир Зубицкий. // Свята до музики любов. Науково-публіцистичне видання – Житомир : «Полісся», 2007. – С. 57-63.

96. Ильенков Э. В. Об эстетической природе фантазии. Что там, в Зазеркалье? / Эвальд Васильевич Ильенков. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 128 с.

97. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности / Евгений Павлович Ильин. – С.-Петербург : Питер, 2009. – 433 с.

98. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / Илья Петрович Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 256 с.

99. Ільчук Л. П. Психологічна модель художньої творчості: досвід теоретичних модифікацій : Монографія / Лариса Петрівна Ільчук – К. : НАКККіМ, 2013. – 240 с.

100. Імпровізація // Сучасний тлумачний словник української мови [заг. ред. В. В. Дубічинського] – Х. : ВД «ШКОЛА», 2006. - С. 358.

101. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. [пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова] – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.

102. Інтерпретація // Сучасний тлумачний словник української мови – Х. : ВД «ШКОЛА», 2006. – С. 366.

103. Интертекстуальность // Всемирная энциклопедия : Философия XX век [глав. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – М. : АСТ, Мн. : Харвест, Современный литератор, 2002. – С. 319-321.

104. Квіт С. М. Основи герменевтики: навч. посіб. / Сергій Миронович Квіт. - К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2003. – 192 с.

105. Кирилова О. О. Стратегія переозначування суб'єкта (Роман Дж. Фаулза «Жінка французького лейтенанта» у перспективі лаканівського психоаналізу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. кандидата філос. наук : спец. : 09.00.08 «Естетика» / О. О. Кирилова. – К., 2005. – 16 с.

106. Кирилова О. А. Культурологический потенциал психоаналитической интерпретации произведения: «Женщина – французского лейтенанта – не существует». / Ольга Алексеевна Кирилова. // Культурологічна думка : щорічник наук. праць – К. : Інститут культурології НАМ України, 2011. - № 4. – С. 68-75.

107. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. : Монографія / Кияновська Любов Олександрівна. – Тернопіль : СМП “Астон”, 2000. – 339 с.

108. Клименко Ж. А. Романтична спрямованість творчості А. Білошицького в контексті еволюції української музики другої половини XX століття. / Жанна Алімівна Клименко. // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 14. – К. : Міленіум, 2008. – С. 60-65.

109. Клименко Ж. А. До питання становлення та еволюції стильових тенденцій у творчості А. Білошицького / Жанна Алімівна Клименко. // Виконавське музикознавство : Зб. наук праць. – К. : НМАУ, 2008. - Вип. 14. – С. 44-54.

110. Клименко Ж. Художньо-естетичні детермінанти творчості А. Білошицького / Ж. Клименко // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського національного ун-ту імені Л. Українки та НМАУ імені П. І. Чайковського: Зб. наук. пр. – Луцьк, 2010. – Вип. 6. – С. 95-103.

111. Клименко Ж. Тема Іспанії у творчості А. Білошицького / Ж. Клименко. // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретативні аспекти

композиторської творчості [Автори проекту, ред.-упор. : М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова] – К. : НМАУ, 2011. – Вип. 96. – С. 126-136.

112. Кодьєва О. П. Зображальне як культуротворчий феномен : Монографія / Олена Петрівна Кодьєва. – К. : «Нічлава», 2007. – 264 с.

113. Козлов А. Феномен импровизации / Алексей Козлов. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.musiclab.ru

114. Козлов В. Психология творчества. Свет, сумерки и темная ночь души / Владимир Козлов. – М. : Гала, 2008. – 112 с.

115. Козловски П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития / Петер Козловски. [пер с нем. Л. В. Федоровой, Ф. Н. Фельдмана, М. Н. Грецкого, Л. В. Сувойчик] – М. : Республика, 1997. – 240 с.

116. Колесник О. С. Художня інтерпретація як феномен культури : дис. ... доктора культурології : 26.00.01 / Олена Сергіївна Колесник. – К., 2015. – 389 с.

117. Колесников А. С. Философия и литература: современный дискурс / Анатолий Сергеевич Колесников // История философии, культура и мировоззрение. - СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. - С. 8-36.

118. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства / Робин Джордж Коллингвуд [пер. с англ. А. Г. Ракина под ред. Е. И. Стафьевой] – М. : «Языки русской культуры», 1999. – 328 с.

119. Конева А. В. Искусство модной фотографии: удовольствие созерцания или соблазн потребления / Анна Владимировна Конева // Фундаментальные проблемы культурологии. В 4 т. : Культурная динамика. [отв. ред. Д. Л. Спивак] – СПб. : Алетейя, 2008. - Том III. - С. 442-456.

120. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. / Н. П. Корыхалова. – М. : Музыка, 1979. – 208 с.

121. Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» / Г. К. Косиков // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму [пер. с фр. Г. К. Косикова]. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 3-49.

122. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация / Юрий Леонидович Кочнев // Советская музыка - 1969. - №12. - С. 24-29.

123. Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: автореф. дис. На соискание уч. степ. канд. искусствоведения : 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Юрий Леонидович Кочнев – Ленинград, 1970. – 22 с.

124. Кошарний С. О. Біля джерел філософської герменевтики : В. Дільтей, Е. Гуссерль / С. О. Кошарний. – К. : Наукова думка, 1992. – 124 с.

125. 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.

126. Кривошея Т. Чуттєва культура в теорії естетичного виховання: культурологічний контекст / Тетяна Кривошея. // Музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : Зб. статей – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського; Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2011. – Вип. 38. - С. 24-32.

127. Кримський С. Б. Архетипи української культури / С. Б. Кримський. // Вісник Національної академії наук України : загально-наук. та громад-політ. журн. – 1998. – № 7–8. – С. 74-87.

128. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму [Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова]. - М. : ИГ Прогресс, 2000. - С. 427-457.

129. Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия / Юлия Кристева. [пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина]. – М. : «Когито-Центр», 2010. – 276 с.

130. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева [Г. К. Косикова, Б. П. Нарумова]. - М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
131. Крутоус В. П. Эстетика и время. Книга взаимоотражений / В. П. Крутоус. – СПб. : Алетейя, 2012. – 672.
132. Кулка И. Психология искусства / Иржи Кулка. [пер. с чешск., науч. ред. А. Е. Радеев (СПбГУ)] – Х. : Изд-во Гуманитарный Центр / ОливаИ. В., 2014. – 560 с.
133. Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. (Семинар, Книга II (1954/55)) / Жак Лакан [пер. с фр. А. Черноглазова] – М. : Издательство «Гнозиси», Издательство «Логос», 2009. – 520 с.
134. Левицкий С. А. Трагедия свободы / Сергей Александрович Левицкий - М. : Канон, 1995 – 512 с.
135. Левчук Л. Т. Європейський культурний регіон: досвід теоретико-практичного паритету / Лариса Тимофіївна Левчук // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2007. – Вип. 20. – С. 83-90.
136. Левчук Л. Т. Постмодерністська естетика / Лариса Тимофіївна Левчук // Естетика. Підручник. [Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю.]. – К. : «Вища школа», 2006. – С. 360-366.
137. Левчук Л. Т. У творчій лабораторії митця / Лариса Тимофіївна Левчук – К. : Мистецтво, 1978. – 133 с.
138. Легенький Ю. Г. Эстетика (опыт апофатической дескрипции) / Ю. Г. Легенький. – К. : КНУКиИ, 2007. – 600 с.
139. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / Дмитрий Алексеевич Леонтьев. – М. : Смысл, 2003. – 487 с.
140. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар. [пер. с фр. Н. А. Шматко]. – М. : Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.
141. Личковах В. А. Людське світовідношення як предмет естетичного аналізу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктор філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / Володимир Анатолійович Личковах – К., 1996. – 36 с.

142. Личковах В. А. Від Фауста до Леверкюна: вступ до некласичної естетики (лекції з філософії сучасного мистецтва). / Володимир Анатолійович Личковах – Чернігів : ЧОППО, 2002. – 181 с.
143. Лорка Ф.-Г. Лекции и выступления / Федерико-Гарсиа Лорка. [пер. с исп. Н. Малиновской]. // Избранные произведения в двух томах. - М. : Художественная литература, 1986. – Т. 2. – 461 с.
144. Лорка Федерико Гарсиа Колыбельные песни // Об искусстве [сост. А. Грибанов, общ. ред. Е. Лысенко, вступ. ст. Л. Осповата; пер. В. Бибикина, В. Чернышпвой]. - М. : Искусство, 1971. – С. 25-50.
145. Лорка Франсиско Гарсиа. Федерико и его мир [пер. с исп., послесл. Л. Осповата; коммент. И. Малиновской.] – М. : Радуга, 1987.– 520 с.
146. Лосев А. Ф. Философия имени / Александр Федорович Лосев. - М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. - 1024 с.
147. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение / А. Лосев [Сост. А. Тахо-Годи]. - М. : Мысль, 1995. – 944 с.
148. Лосский Н. Типы мировоззрений. Введение в метафизику / Н. Лосский – Париж : «Современные записки», 1931 – 185 с.
149. Лотман Ю. М. Текст и полилогизм культуры / Юрий Михайлович Лотман. // Избранные статьи. В 3-х томах – Таллинн : «Александра», 1992. - Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. - С. 142-147
150. Лук А. Н. Эмоции и личность / А. Н. Лук. – М. : Знание, 1982. – 175 с.
151. Мазин В. А. Введение в Лакана / Виктор Аронович Мазин – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://modernlib.ru/books/mazin_viktor_aronovich/vvedenie_v_lakana/read/
152. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации / С. Мальцев. – М. : Музыка, 1991. – 88 с.
153. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – С-П. : Алетейя, 2000. – 347 с.
154. Маньковская Н. Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма) / Надежда Борисовна Маньковская [Отв. ред. В. В. Бычков]. – М. : РАН ин-т философии, 1995. – 220 с.

155. Маньковская Н. Б. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации / Н. Б. Маньковская, В. В. Бычков – М. : ВГИК, 2011. – 208 с.
156. Маркин Ю. Школа джазовой импровизации / Ю. Маркин – М. : Изд. Мих. Дыков, 2008. – 140 с.
157. Мартынов И. Испанское в творчестве европейских композиторов / И. Мартынов. // Музыкальная литература // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/martynov_mi8.htm
158. Матюх Т. М. Емпатійні витоки створення та сприйняття художнього образу / Тамара Миколаївна Матюх. // Гуманітарний часопис : зб. наук. праць – Харків : ХАІ, 2015. - № 1. - С. 74-80.
159. Мешкова А. С. «О судьбе «опуса» в музыкальном авангарде второй половины XX в.» / А. С. Мешкова // Известия Уральского государственного университета. – 2007. – № 53. – С. 203-213.
160. Мишина М. П. Кризис традиционных эстетических ценностей и постмодернистское художественное сознание (философско-эстетический анализ) : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. филос. наук : 09.00.04 «Эстетика» / М. П. Мишина – М., 2009. – 24 с.
161. Михалевич В. В. Трансформація символу центур в західноєвропейській культурі : дис. на здобуття наук. ступ канд. культурології : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Віктор Вадимович Михалевич. – К., 2010. – 189 с.
162. Михед О. Понтиїзм. Казки кінця світу. Недитяча книга / Олександр Михед. – Львів : Видавництво Кальварія, 2014. – 216 с.
163. Михед О. Астра : роман / Олександр Михед. – Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2015. – 212 с.
164. Мізіна Л. Б. Естетична інтерпретація історії мистецтва: сучасне бачення : Монографія. / Лариса Борисівна Мізіна. – Луганськ : Видавництво СНУ імені В. Даля, 2006. – 200 с.

165. Мізіна Л. Б. Інтерпретація історії мистецтва як проблема естетичної науки / Лариса Борисівна Мізіна. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2003. – Вип. 12. – С. 94-100.

166. Можейко М. А. Номадологія / М. А. Можейко. // Постмодернізм. Енциклопедія. – Мн. : Інтерпрессервіс; Книжний Дом, 2001. - С. 524-526.

167. Можейко М. А. Нарратив / М. А. Можейко // Всемирная енциклопедія : Філософія ХХ век [глав. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – М. : АСТ, Мн. : Харвест, Современный литератор, 2002. – С. 491-492.

168. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. / В. Москаленко. // Проблеми музичної інтерпретації. – Київське музикознавство. – К., 1999. – Вип. 2. - С. 4-14.

169. Мукаржовский Я. Диалектические противоречия в современном искусстве / Ян Мукаржовский. // Исследования по эстетике и теории искусства [пер. с чешск. В. А. Каменской]. – М. : Искусство, 1994. – 540-564.

170. Мурга О. Л. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини ХІХ – початку ХХ століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : спец. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Л. Мурга – К., 2003. – 19 с.

171. Наконечна О. П. Естетичне як тип духовності : Монографія. / Ольга Павлівна Наконечна – Рівне, 2002. – 202 с.

172. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Фридрих Ницше [пер. с нем. Н. Полилова]. // По ту сторону добра и зла : Сочинения. – М. : Изд-во Эксмо; Харьков : Изд-во Фолио, 2006. - С. 557-748.

173. Новикова Е. Б. Импровизация: сущность и философско-антропологические смыслы : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филос. наук : спец. 09.00.13 «Философская антропология, философия культуры» / Е. Б. Новикова – Омск, 2012. – 22 с.

174. Оніщенко О. І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг) : Монографія / Олена Ігорівна Оніщенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2011. – 272 с.

175. Оніщенко О. І. Художня творчість: проект неklasичної естетики : монографія / О. І. Оніщенко. - К. : Ін-т культурології АМУ, 2008. – 232 с.

176. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : Монографія / Олена Ігорівна Оніщенко. – К. : Вища школа, 2001. – 179 с.

177. Ортега-и-Гассет Х. Искусство в настоящем и прошлом / Хосе Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. [вступ. ст. Г. М. Фридендера, пер. О. В. Журавлева]. – М. : Искусство, 1991. – С. 296-308.

178. Осанов А. А. Творчество как искусство претворяет смыслы (о прозрении гармонии в обличье хаоса) / А. А. Осанов // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://hpsy.ru/public/x2975.htm>

179. Павлова О. Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду / Олена Юріївна Павлова. – К. : вид. ПАРАПАН, 2008. – 262 с.

180. Петрик В. Струнно-щипкове звучання як споріднена якість вираження іспанських і слов'янських образів у творі А. Білошицького «Наслідування іспанському» / В. Петрик. // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. [Автори проекту, ред.-упор. : М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова] – К. : НМАУ, 2010. – Вип. 91. – С. 190-196.

181. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс : Монографія / Олена Петрівна Поліщук. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2007. – 208 с.

182. Поліщук О. П. Інтуїція. Природа, сутність, евристичний потенціал: Монографія / Олена Петрівна Поліщук. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2010. – 228 с.

183. Полянська В. І. Естетика російського формалізму : Монографія / Вікторія Іванівна Полянська. – Миколаїв : Видавництво «Шамрай», 2008. – 262 с.
184. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / Александр Афанасьевич Потебня [ред. кол. : М. Ф. Овсянников (пред.) и др. Сост., вступ. статья и примеч. И. В. Иваньо и А. И. Колодной]. – М. : «Искусство», 1976. – 614 с.
185. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро. [пер. с фр., общ. Ред и вступ. статья Г. К. Косикова] – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
186. Редя В. Трагічна фермата долі / В. Редя, К. Герасимовська // Свята до музики любов. Науково-публіцистичне видання – Житомир : «Полісся», 2007. – С. 121-128.
187. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Поль Рикер. [пер. с фр., ступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной]. – М. : Академический Проект, 2008. – 695 с.
188. Рикер П. Герменевтика и метод социальных наук / Поль Рикер. // Герменевтика, этика, политика. Московские лекции и интервью [пер. с франц. О. И. Мачульской]. – М. : Издательский центр «Academia», 1995. – С. 3–18.
189. Розин В. М. Мышление и творчество / Вадим Розин. – М. : ПЕР СЭ., 2006. – 360 с.
190. Рорти Р. Философия и зеркало природы / Ричард Рорти. [пер. с англ. В. В. Целищева]. – Новосибирск : Издательство Новосиб. ун-та, 1997. – 320 с.
191. Сабадаш Ю. С. Веризм як гуманізм життєвої правди / Юлія Сергіївна Сабадаш. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : Зб. наук. праць – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2006. – Вип. 1.7 - С. 92-98.
192. Сабадаш Ю. С. «Космічна гармонія світу» у контексті мистецтва ХХ століття / Юлія Сергіївна Сабадаш. // Актуальні проблеми історії, теорії

та практики художньої культури : Зб. наук. праць: у 2 частинах – К. : ДАКККіМ, 2000. – Вип. IV-V. - С. 39-49.

193. Самойленко А. Актуальные аспекты диалога музыкознания и культурологии: к проблеме методических инноваций науки о музыке / А. Самойленко. // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : Зб. статей – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського; КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2005. – Вип. 18. - С. 222-232.

194. Самойленко А. Психологические предпосылки культурологического анализа: размышления о методе / А. Самойленко // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : Зб. статей – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського; КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. – Вип. 16. – С. 3-14.

195. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы / Михаил Александрович. - М. : Классика-XXI, 2004. – 400 с.

196. Сапонов М. Искусство импровизации / М. Сапонов – М. : Музыка, 1982. – 80 с.

197. Свята до музики любов. Анатолій Білошицький у спогадах сучасників / упор. Т. Цепкова, В. Шмара.– Житомир : Полісся, 2007.– 174 с.

198. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Северинова Марина Юріївна. – К., 2013. – 415 с.

199. Северинова М. Феномен мифа в тексте музыкального произведения / Марина Северинова // Київське музикознавство : текст музичного твору : практика і теорія : зб. наук. праць, КДВМУ імені Р. М. Глієра. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 72-77.

200. Семенюк К. С. Роль світовідчуття в художній творчості / К. С. Семенюк // Духовність українства : Зб. наук. праць [ред. кол. Ю. М. Білодід та ін.]. - Житомир : Ред.-вид. відділ ІПСТ, 2004. – Вип. 7. - С. 76-78.

201. Сіверс В. А. Символічні трансформації цінності / Валерій Анатолійович Сіверс. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. – К. : Міленіум, 2011. - № 3. – С. 3-8.

202. Силантьева М. В. Философия культуры Н. А. Бердяева и актуальные проблемы современности / Маргарита Вениаминовна Силантьева. / - М. : ГАСК, 2005. – 220 с.

203. Скрипник О. В. Композиційно-драматургічні параметри алеаторики в симфонічній творчості українських композиторів другої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Олексій Вікторович Скрипник. – Львів, 2009. – 16 с.

204. Сокал А. Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна / Ален Сокал, Жан Брикмон [пер. с англ. А. Костиковой и Д. Кралечкина; предисловие С. П. Капицы]. – М. : «Дом интеллектуальной книги», 2002. – 248 с.

205. Соколов А. Музыкальная композиция ХХ века: Диалектика творчества / Александр Сергеевич Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 230 с.

206. Соловйов В. С. Творчість як філософсько-антропологічна проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Владислав Сергеевич Соловйов – Київ, 2003. – 19 с.

207. Соссюр Ф. де Курс общей лингвистики / Фердинанд де Соссюр [прим., пер. с франц. С. В. Чистяковой; под общ. ред. М. Э. Рут]. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 432 с.

208. Соссюр Ф. де Заметки по общей лингвистике / Фердинанд де Соссюр [пер. с фр., общ. ред., вступ. ст. и коммент. Н. А. Слюсаревой]. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. – 280 с.

209. Столович Л. Н. Жизнь, творчество, человек / Леонид Наумович Столович. – М. : Изд-во политической литературы, 1985. – 415 с.

210. Сулимов В. А. Русский семиозис: проблемы методологии исследования / В. А. Сулимов. // Фундаментальные проблемы

культурологии : В 4 т. [отв. ред. Д. Л. Спивак]. — СПб. : Алетейя, 2008. — Том 2 : Историческая культурология. - С. 283-296.

211. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / Виктория Константиновна Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с.

212. Суханцева В. К. Метафизика культуры : Монография / Виктория Константиновна Суханцева. – К. : Вид-во ФАКТ, 2006. – 368 с.

213. Татарский П. А. Реинтерпретация текстов культуры : автореф. дис. на соиск. науч. степени кандидат культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» (философские науки и культурология) / Петр Андреевич Татарский. – Краснодар, 2010. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/reinterpretatsiya-tekstov-kultury>

214. Творчество // Советский энциклопедический словарь. - М. : «Советская энциклопедия», 1982. – С. 1322

215. Тисельтон Э. Герменевтика / Энтони Тисельтон [пер. с англ. О. Розенберг]. – Черкассы : Коллоквиум, 2011. – 430 с.

216. Тиханов Г. Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года / Галин Тиханов [пер. с англ. М. Поляковой]. // Новое литературное обозрение, 2001. - № 50. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/50/tihan.html>

217. Туфанов А. В. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем / Александр Васильевич Туфанов. – Б. М. : Salamandra P. V. V., 2012. – 81 с.

218. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка / Юрий Николаевич Тынянов // Литературная эволюция: Избранные труды. – М. : «Аграф», 2002. - С. 29-166.

219. Узнадзе Д. Н. Психология установки / Дмитрий Николаевич Узнадзе – СПб. : Питер, 2001. – 416 с.

220. Универсальный // Словарь иностранных слов [под ред. Ф. Н. Петрова, И. В. Лепехина, С. М. Локшиной, Л. С. Шаумяна]. – М. : Русский язык, 1982. - С. 514.

221. Фадеева И. Е. Культурная идентичность как семиотическая проблема / И. Е. Фадеева // Фундаментальные проблемы культурологии : В

4 т. [отв. ред. Д. Л. Спивак]. — СПб. : Алетейя, 2008. - Том I : Теория культуры. - С. 214-222.

222. Фуко М. Ненормальные. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974-1975 учебном году / Мишель Фуко [пер. с фр. А. В. Шестаков]. – СПб. : Наука, 2004. – 432 с.

223. Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс: эссе / Мишель Фуко [Перевод осуществлен по: «Cahiers de Royaumont», 1967, Philosophie # VI.]. // [Электронный ресурс]. - Режим доступа : http://www.libok.net/writer/2192/kniga/16621/fuko_mishel/nitsshe_freyd_marks/read

224. Хайдеггер М. Время и бытие / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. В. В. Бибикина] – М. : Республика, 1993. – 447 с.

225. Хайдеггер М. Введение в метафизику / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. Н. О. Гучинской] – С-П. : НОУ - Высшая религиозно-философская школа, 1998. – 303 с.

226. Хейден Уайт (беседа с Э. Доманской) // Доманска Э. Философия истории после постмодернизма / Эва Доманска. [пер. с англ. М. А. Кукарцевой]. – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. – С. 27-61.

227. Хмельницкая Т. Неопубликованная статья о В. Шкловском / Тамара Хмельницкая. // Журнальный зал. Вопросы литературы, 2005. - №. 5. // [Электронный ресурс]. - Режим доступа к журналу : <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/5/hm2.html>

228. Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда / Даглас Р. Хофштадтер [пер. с англ. М. А. Эскиной]. – Самара : Издательский Дом «Бахрах-М», 2001. – 752 с.

229. Хренов Н. А. Эстетика и теория искусства XX века (Альтернативные типы дискурсивности в контексте трансформации культуры) / Николай Андреевич Хренов. [ред. кол.: А. С. Вартанов, Е. В. Дуков и др. / отв. ред. Н. А. Хренов]. // Теория художественной культуры : Вып. 11. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – С. 3-85.

230. Царенок А. В. Концепт «эстетосфера» в осмыслении религиозно-художественных практик / А. В. Царенок // [Электронный ресурс]. – Режим

доступа : <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/5868-kontsept-estetosfera-v-osmislenni-religijno-mistetskih-praktik.html>

231. Чміль Г. Візуалізація мови та семіотика екрану / Ганна Чміль // Культурологічна думка : Щорічник наук. праць. – К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2012. - № 5. - С. 30-41.

232. Чміль Г. П. Трансформація буттєвого світу людини віртуалізацією реальності / Ганна Павлівна Чміль // Самоорганізація й динаміка культури та їх особливості в Україні : Зб. наук. праць [відповід. ред. Ю. П. Богуцький, Г. П. Чміль]. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2014. – Вип. 3. – С. 30-38.

233. Шелер М. Феноменология и теория познания // Избранные произведения / Макс Шелер [пер. с нем. Денежкина А. В., Малинкина А. Н., Филлипова А. Ф.; под ред. Денежкина А. В.]. – М. : Издательство «Гнозис», 1994. – С. 129-194.

234. Шкловский В. Техника писательского ремесла / Виктор Шкловский – М.-Л. : Молодая гвардия, 1927. – 75 с.

235. Шкловский В. Искусство как прием / Виктор Шкловский // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка – Петроград : 18-я государственная типография, 1919. - С. 101-114

236. Шкловский В. Б. Повести о прозе. Размышления и разборы / В. Б. Шкловский // Избранное. В 2-х т.– М. : Худож. лит., 1983. – Т. 1. – 639 с.

237. Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете / Виктор Борисович Шкловский // Избранное. В 2-х т. – М. : Художественная литература, 1983. – Т. 2. – 641 с.

238. Шлейермахер Ф. Герменевтика / Фридрих Шлейермахер [пер. с нем. А. Л. Вольского]. – СПб. : «Европейский дом», 2003. – 242 с.

239. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр [пер. с нем.; отв. ред. Б. В. Мееровский, И. С. Нарский]. // Шопенгауэр А. О четвероюлке коне... Мир как воля и представление. – М. : Наука, 1993. – Т. 1. : Критика кантовской философии – С. 125-608

240. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. / Освальд Шпенглер [пер. с нем., вступ. ст. и примеч.

К. А. Свасьяна]. – М. : Мысль, 1998. – Т. 1. : Гештальт и действительность – С. 128-629.

241. Штофф В. А. Моделирование и философия / Виктор Александрович Штофф – М.-Л. : Наука, 1966. – 303 с.

242. Шульга Р. П. Искусство в практиках культуры. Социокультурологический очерк / Раиса Петровна Шульга. – К. : Ин-т социологии НАНУ, Ин-т философии НАНУ, 2008. – 240 с.

243. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко [пер. с ит.]. // Философия эпохи постмодернизма. – Минск : «Красико»-принт, 1996. - С. 48-73.

244. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко; [пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного]. – СПб. : «Симпозиум», 2005. – 502 с.

245. Эко У. Открытое произведение / Умберто Эко [пер. с итал. А. Шурбелева]. – СПб. : Академический проект, 2004. – 384 с.

246. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко [пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло]. – СПб. : «Симпозиум», 2006. – 544 с.

247. Эпштейн М. Н. Прото- , или Конец постмодернизма / Михаил Наумович Эпштейн // Журнал «Знамя», 1996. - № 3. – С. 196-209. // [Электронный ресурс]. - Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/epsh.html>

248. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / Михаил Эпштейн – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.

249. Эстампида // Музыкальный энциклопедический словарь [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. - С. 656-657.

250. Юдкін І. Корпусний аналіз текстів і художні образи / Ігор Юдкін // Культурологічна думка : Щорічник наук. праць. – К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2012. - № 5. – С. 20-29.

251. Юдкін І. Семіотичні питання виконавства / Ігор Юдкін // Культурологічна думка : Щорічник наук. праць – К. : Інститут культурології НАМУ, 2013. - № 6. - С. 27-32.
252. Юркевич П. Д. Из науки о человеческом духе / Памфил Данилович Юркевич // Философские произведения. – М. : «Правда», 1990. – С. 104-192.
253. Юхимик Ю. В. Проблема ассоциативности в искусстве : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филос. наук : спец. 09.00.04 «Эстетика» / Ю. В. Юхимик. – Киев, 1990. – 18 с.
254. Яворский Б. Стрoение маузыкальной речи / Борис Яворский – М. : изд-во Юргенсона, 1908. – 40 с.
255. Ярмусь С. Кордоцентризм – підстава української духовності й філософії / С. Ярмусь // Збірник праць ювілейного конгресу у 1000-ліття хрещення Руси-України. – Мюнхен : УВУ, 1988-1989. – С. 402-415.
256. Davidson D. A. Coherence Theory of Truth and Knowledge // D. Davidson Subjective, Intersubjective, Objective. Philosphical Essays. Vol. 3 Oxford Universiti Press, 2001. – P. 137-153.
257. Eco, Umberto. Semiotics and the philosophy of language. - Indiana University press, Bloomington 1986 – 245 p.
258. Quine, Willard Van Orman. From a logical point of view. Logico-Philosophical Essays - Harper 8 Row, Publishers, New York, Hagerstown, San Francisco, London, 1963 – 186 p.