

ОЛЕНА КОЛЕСНИК

ВСТУП ДО КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ

(ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ЇЇ ФОРМИ)

УДК 130.2

Анотація

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

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

ЗМІСТ

Вступ

Лекція 1. Методологічні підходи до інтерпретації

1. Сутність та види інтерпретації
2. Основні інтерпретаційні методології
3. Інтерпретативна інтеграція смислових рівнів тексту

Лекція 2. Художня інтерпретація індивідуального та загальнокультурного досвіду

1. Зовнішній досвід та картина світу
2. Людина, суспільство та світ як об'єкти інтерпретації
3. Внутрішній досвід та його культурні контексти

Лекція 3. Художня інтерпретація наукових даних

1. Взаємозбагачення науки та мистецтва
2. Художнє пізнання суспільства та історії
3. Нові жанри «наукової літератури»

Лекція 4. Художня інтерпретація світоглядних концепцій

1. Релігія та релігійне мистецтво
2. Взаємозбагачення мистецтва та філософії

Лекція 5. Проблеми інтерпретації міфу

1. Підходи до пояснення міфу та міфопоетичного
2. Типи інтерпретації міфу в художній культурі
3. Українська міфопоетика

Лекція 6. Авторська інтерпретація інваріантних елементів художньої традиції як «пам'яті культури»

1. Проблема сутності культурних інваріантів
2. Поняття «парадигмального твору»
3. Магістральний сюжет автора та жанру

Лекція 7. Місце інтерпретації у виконавських видах мистецтва

1. Специфіка виконавської діяльності
2. Виконавство у музиці та хореографії
3. Режисерське та акторське прочитання

Лекція 8. Підходи до міжмовного перекладу

1. Переклад та його мета
2. Об'єктивні та суб'єктивні інтерпретаційні проблеми перекладу
3. Феномен подвійного перекладу

Лекція 9. Інтерсеміотичні транспозиції у різних видах мистецтва

1. Типи транспозицій
2. Міжвидовий переклад: від літератури до інших видів мистецтва
3. Інші варіанти міжвидових перекладів

Лекція 10. Художня інтерпретація та інтертекстуальність

1. Агон та інтертекстуальність
2. Пастіш та пародія
3. Інтерпретація як «привласнення» авторського світу

Лекція 11. Інтерпретація як полілог жанрів, стилів і культур

1. Діалог жанрів та діалог стилів
2. «Постнеоромантизм» як сучасна інтерпретація неоромантизму

Глосарій**Рекомендована література****Вступ**

Проблема інтерпретації, завжди одна з центральних у гуманітаристиці, тепер набула особливої актуальності. Інтерпретація в наш час усе частіше розуміється як складний загальнокультурний феномен, який потребує

комплексного дослідження на стику гуманітарних наук і методологічних підходів. Щоб осягнути художню культуру як суцільний процес інтерпретацій та реінтерпретацій, слід звернутися до евристичного потенціалу герменевтичної традиції та доповнити її досягненнями інших методологічних підходів (аналітична психологія, структуралізм тощо). Пошуки в цьому напрямку вже ведуться, про що свідчать, між іншим, термінологічні інновації Ю. Борєва (герменевтика мистецтва), С. Гатальської (культурософія), В. Герасимчук (культурологічне літературознавство як міждисциплінарний проект), В. Даренського (герменевтика культурних універсалій).

Герменевтична тема розуміння набуває особливого значення в час радикальної зміни культурних парадигм. Сучасні дослідження – історичні, соціальні, навіть біологічні – показали, що переосмисленню (отже, і реінтерпретації) підлягає весь життєвий світ людства. Перевизначенню підлягає навіть сама сутність культури. Зокрема, накопичено багато даних про протокультуру тварин. Світ виявився складнішим, ніж передбачав філософський механіцизм. Тому на зміну йому приходить нова світоглядна парадигма, яку можна назвати екологічною, не тільки через її увагу до проблем навколишнього середовища, але й через загальну модель, яка передбачає складне динамічне переплетення різноманітних зв'язків. Водночас, існує виразна тенденція до інтеграції різних сфер всередині «тіла» культури. Наприклад, мистецтво та його соціокультурні функції все важче розглядати поза контекстом науки.

Крім суто теоретичного інтересу, ця проблематика має безпосередні виходи на соціокультурну практику, оскільки художня інтерпретація є одним із найголовніших чинників створення (і перестворення) культурного середовища. Окрім таких традиційних форм, як виконавство в музиці, режисерське й акторське прочитання в театрі, перекладацьке перестворення тексту, в наш час активно розвиваються інші інтерпретаційні варіанти. Розвиток нових технічних засобів веде до виникнення все нових форм міжвидових транспозицій та виникнення явища трансмедіа. Сама настанова постмодерної культури на мозаїку цитатій приводить до масштабного переосмислення культурної спадщини. Крім цього, об'єкт художньої культури продовжує розширюватися, що приводить до активізації інтерпретації позахудожніх форм: філософських і наукових теорій, міфологічних і релігійних текстів тощо. Таким чином, мистецтво та художня інтерпретація набувають дедалі ширших світоглядно-інтегруючих, культуротворчих функцій.

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

Наше дослідження має своїм завданням концептуальний синтез результатів студій концептуально розпорошених інтерпретаційних тем, результатом чого стає обґрунтування культурологічної (на відміну від музикознавчої) інтерпретології як теорії інтерпретації в культурі. Ця дисципліна спрямована на розуміння й осягнення не лише тексту, але і його найширшого контексту, який складається з культури як цілості, «прафеномен» якої визначає специфіку життєсвіту автора та реципієнта.

Основною практичною метою інтерпретології є глибоке розуміння мистецького твору як комплексної структури, яка складається з індивідуальних, етнонаціональних та історичних художніх інтерпретацій індивідуального та культурного досвіду, а також потенційно можливих подальших переінтерпретацій, які роблять твір розімкнутим і здатним долати часові та просторові межі.

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

ЛЕКЦІЯ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

- 4. Сутність та види інтерпретації**
- 5. Основні інтерпретаційні методології**
- 6. Інтерпретативна інтеграція смислових рівнів тексту**

1. Сутність та види інтерпретації

Етимологічно слово «інтерпретація» походить від лат. “*interpres*” – «той, хто пояснює, витлумачує». Семантика цього значення залишається провідною до нашого часу.

В нашому курсі інтерпретація є водночас і об’єктом і методом. Об’єктом є, перш за все, феномен *художньої інтерпретації* в її різних формах і контекстах, а методом – *культур-герменевтична інтерпретація* як розкриття сенсу культурних процесів. Отже, інтерпретологія є інтерпретацією інтерпретацій в культурі.

В межах культурології можна виділити наступні типи інтерпретації, взявши за критерій кінцевий результат процесу:

1) **повсякденна** (побутова, звичайна; синонімом може виступати також *комунікативна*), суттю якої є осмислення людиною нових життєвих явищ та інтеграція їхніх сенсів в наявну картину світу з одночасним розширенням та коригуванням цієї картини; інтерпретація цього типу використовується в усіх сферах індивідуального та соціального буття людини;

2) **теоретична**, результатом якої стає нова наукова чи філософська концепція;

3) **художня**, в процесі якої виникає новий мистецький твір; її окремими випадками є виконавське прочитання, інтерлінгвістичний або інтерсеміотичний переклад тощо.

Всі ці види відрізняються за об'єктами та методами, але водночас є щільно взаємопов'язаними.

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

Художня інтерпретація передбачає діалектичну єдність розуміння та *вираження*. Митець-інтерпретатор має спочатку зрозуміти першотвір, а потім створити свою версію оригіналу. Через обов'язкову наявність реципієнта, авторське розуміння є невіддільним від його матеріального вираження у вигляді виконання наявного, або створення нового художнього твору.

Умовами художньої інтерпретації є: 1) об'єкт, 2) посередник-інтерпретатор та 3) продукт виконавської діяльності. Цим трьома умовами відповідають три фази процесу художньої інтерпретації: 1) сприйняття об'єкта, 2) його осмислення інтерпретатором (розуміння), 3) створення мистецького твору «другого порядку» (тлумачення).

В центрі нашої уваги опиняється факт суто індивідуального тлумачення матеріалу. Сам цей матеріал може бути однаковим, а його інтерпретація – суттєво відмінною. Так, Вальтер Скотт та Віктор Гюго спиралися на той самий корпус історичних джерел, причому обидва письменники (які, до того ж, були представниками одного стилю – романтизму) використали його максимально коректно. Але результатом стали такі різні романи як «Квентін Дорвард» та «Собор Паризької Богоматері» - «кут зору» авторів настільки відмінний, що «середньому» читачу не відразу впадає в око, що в обох текстах йдеться про епоху того самого Людовика XI.

Тому *художня інтерпретація – це тлумачення митцем «первинного» твору або позахудожнього досвіду, результатом чого стає новий художній артефакт. Культуротворчий сенс такої інтерпретації полягає в процесі та результаті створення власного художнього твору на основі творчого переосмислення «першоджерела», яке може підлягати різним варіантам мистецьких трансформацій.*

Основними *об'єктами* художньої інтерпретації можуть бути: 1) «первинні» твори мистецтва; та 2) позамистецькі реалії. Художня інтерпретація позамистецьких реалій – це естетичне перетворення на явища художньої культури:

1. емпіричного досвіду самого митця;
2. релігійних, моральних, філософських та наукових теорій.

Класифікація за *засобом* інтерпретації може бути застосована, коли об'єктом художнього тлумачення є первинний художній твір («першотвір»). У виконавських видах мистецтва інтерпретація набуває форми *виконання*. Коли вихідним джерелом є літературний текст, інтерпретація зближується з поняттям *перекладу*.

Слід враховувати також приховану інтерпретацію у формі різних інтертекстуальних взаємодій. За *характером взаємодії* кінцевого твору з вихідним, художня інтерпретація може набувати форму запозичення, суперечки, концентрації тощо. *Міра використання* першоджерела варіює від запозичення окремих елементів (цитата, епіграф, алюзія тощо) до перестворення цілого тексту.

Наступним параметром є *порядок* чи ступінь інтерпретації, який визначається кількістю ланок, які пройшов певний мотив. Інтерпретація першого порядку – це художня обробка позахудожніх реалій. Інтерпретація другого порядку передбачає звернення до «первинного» твору мистецтва при виконанні, перекладі, міжвидових транспозиціях, адаптації, запозиченні мотивів тощо. У свою чергу, текст-першоджерело теж може бути своєрідним перетлумаченням більш давнього твору.

Цей ланцюжок може продовжуватися невизначено довго, але не до безкінечності. Кожну його ланку ми можемо умовно визначити як інтерпретацію чи ре-інтерпретацію першого, другого і так далі порядку. Робота культуролога, історика культури та мистецтвознавця великою мірою полягає саме у визначенні цього порядку для конкретного тексту через відкриття нових джерел, зв'язків, сенсів у відомих текстах, у розкритті глобального полілогу, який протягом століть ведуть між собою автори, їхні твори та реципієнти.

Таким чином, літературний твір, написаний під впливом фактів життя автора, є інтерпретацією позамистецької дійсності – *художньою інтерпретацією першого порядку*. Картина, написана на тему цього тексту, є *художньою інтерпретацією другого порядку*. Фільм, знятий під впливом естетики картини (можливо, і без посилань на літературне першоджерело), – *художньою інтерпретацією третього порядку*. Критична стаття про фільм – *теоретичною інтерпретацією першого порядку* (або четвертого порядку за наскрізною нумерацією). Полемічний відгук на цю критичну статтю – *теоретичною інтерпретацією другого порядку* (і п'ятою в цілому).

Нарешті, при оцінці успішності художньої інтерпретації, необхідно враховувати її комунікативну *мету*. Таких цілей може бути п'ять: 1) осмислення, структурування, синтез фактів та *створення на їхній основі*

цілісної картини світу при інтерпретації позахудожньої реальності; 2) *втілення* авторського задуму у виконавських видах мистецтва (виконання музичного твору, театральна постановка); 3) *заміна* авторського тексту новим (переклад, переказ, редагування тексту); 4) *доповнення* одного твору іншим (ілюстрація та інші міжвидові транспозиції); 5) *діалог сенсів*, створення власних варіацій на тему першоджерела (найрізноманітніші варіанти, як зі зміною мовної та семіотичної системи, так і без). Саме за такою логікою – від розгляду художнього осмислення позахудожніх явищ і до все складніших інтертекстуальних взаємодій – і побудований наш курс.

Слід врахувати можливість конфлікту між комунікативною метою інтерпретатора, та реальними результатами. Навіть при найбільш акуратному підході до джерела, можливі комунікативні помилки, в основному через недостатнє розуміння тексту інтерпретатором, або через свідоме спрощення першоджерела.

В деяких випадках зміни приводять до виникнення нового цікавого твору («Гамлет» М. Алмерейди, де дія перенесена в наш час, але вірність першоджерелу вища, ніж у більшості «історизуючих» вистав). Але нерідко можна побачити видатні твори мистецтва, викривлені та примітивізовані через неякісну адаптацію. При цьому широкий загальний сприймає не оригінали, а саме вторинні та третинні версії, що призводить до феномену *начебто-знання*: впізнавання назви/імені та деяких прикмет без розуміння справжньої сутності та проблематики твору.

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

2. Основні інтерпретаційні методології

Основні методологічні підходи до інтерпретації (особливо теоретичної та художньої) розвивалися в межах герменевтики, психоаналізу, структуралізму та групи посткласичних підходів.

Проблематика розуміння, тлумачення, пояснення знаходить найбільш концентрований вираз у *герменевтиці*, яка і є вченням про послідовне здійснення інтерпретації. Саме слово «герменевтика» походить від грецького «hermeneuein» – «витлумачувати, роз'яснювати» і, можливо, пов'язане з іменем Гермеса як бога-посередника та покровителя таємних знань. У найширшому сенсі герменевтика – це теорія інтерпретації та розуміння.

Історія герменевтики, починається в Давній Греції. В аттичний період герменевти алегорично тлумачили гомерівські поеми та міфічні оповіді. Згодом, в християнській традиції методи герменевтики застосовувалися при прочитанні Священного писання, причому передбачалося, що метою інтерпретатора є осягнення *вже даної* в тексті Істини. Середньовічна екзегетика, в основному, виділяла чотири смислові рівні біблійного тексту: 1) буквальний,

якому відповідає чуттєво-тілесне сприйняття, 2) алегоричний – душевне, 3) символічний – духовне, 4) аналогічний – містичне споглядання.

Х. Е. Керлот наголошує, що символічне сприйняття світу дозволяє одночасно бачити кілька планів реальності. Наприклад, дивлячись на фасад собору, можна відзначити: 1) красу, 2) технологію, 3) час і стиль будівлі, історичне значення, 4) культурну цінність, 5) символічне значення форми. При цьому жодна з інтерпретацій не повинна затьмарювати інші [285, с. 7]. Герменевтичні тенденції є суголосними із загальною «розуміючою» настановою української філософії та культурології. В герменевтичному контексті можуть розглядатися доробки Г. Сковороди, Лесі Українки, І. Франка.

У Новий час герменевтика була теоретично обґрунтована Ф. Шлейєрмахером, а також іншими мислителями. Ця нова, *методологічна*, або *психологічна герменевтика*, радикально відрізнялася від середньовічної тим, що тлумачення тут поставало не як осягнення вічної божественної істини, а як досягнення людського міжособистісного розуміння. Ф. Шлейєрмахер висунув вимогу «... розуміти автора краще, ніж він сам міг би дати відповідь про себе самого» [7]. Відтоді триває дискусія щодо можливості та бажаності такого розуміння.

В певному сенсі показовим є результат, отриманий театрознавцем Дж. Б. Харрісоном. Він поставив двом експертам-текстологам, які незалежно один від одного створювали психологічний портрет Шекспіра, виходячи з образності його творів, те саме запитання: «Чи плавав Шекспір по морю?». Відповіді були: «безсумнівно» і «безумовно – ні» [8, с. 64].

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

Наступний предстваник методологічної герменевтики, В. Дільтей розмежував *науки про природу*, методом яких є пояснення, та *науки про дух*, які звертаються до розуміння шляхом інтроспекції та вживання (емпатії). Зазначимо, що тепер поділ наук про природу та наук про дух виявився не настільки чітким, причому їхнє зближення відбувається не за рахунок пониження людського, а за рахунок піднесення природного.

У вченні Дільтея за мистецьким твором була визнана якість інтенціональності: цей твір частково формується реципієнтом в процесі реалізації / конкретизації, а тому передбачає зацікавленість та співтворчість останнього.

Перманентна інтерпретація та реінтерпретація тексту є одними з провідних факторів трансляції традиції. Сам факт тяглості такого культурного

буття може додавати твору значимості. Зокрема, в далекосхідних культурах естетична вартість предметів зростає від того, що колись їх споглядали (і навіть залишали на них відбитки пальців) давні цінителі; таким чином відбувається своєрідний непрямий *трансісторичний діалог* через об'єкти культури. Отже, можна говорити про рецепцію художнього твору як безперервний діалог автора – твору – реципієнтів.

Іntenція тексту не завжди є тотожною інтенції автора. Ці питання безпосередньо пов'язані з етичними проблемами, зокрема – відповідальності митця за подальшу долю його ідей. Так, вже традиційними для істориків філософії стали міркування про те, чи відповідає Ф. Ніцше за нацизм, а Платон – за тоталітарні практики Нового часу?

У методологічній герменевтиці алгоритм аналізу тексту включає: 1) дослідження контексту та структури твору; 2) формування уявлення про особу автора; 3) вивчення історичного та культурного середовища; 4) філологічний аналіз; 5) визначення жанру твору; 6) критичне вивчення та тлумачення; 7) використання порівняльного методу; 8) встановлення сенсів, які твір мав для автора і його середовища.

Принципи *філософської (онтологічної) герменевтики*, яка корениться у вченні М. Гайдеггера, повністю відмінні від психологізаторського підходу герменевтики методологічної. За Гайдеггером, завданням герменевтики є осягнення «здійснення буття», яке промовляє через твори митців, передусім – поетів. Така позиція може розглядатися як повернення до середньовічної герменевтики, завданням якої було розуміння вже наявної божественної істини. Онтологічну герменевтику ми знаходимо також у К. Апеля, П. Рікера, Ю. Габермаса. Г.-Г. Гадамера.

Методологічна герменевтика	Філософська герменевтика
Ф. Шлейєрмахер: зрозуміти психологію автора В. Дільтей: зрозуміти інтенцію твору	М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер та ін.: зрозуміти невимовну таємницю Буття, яка стоїть «за» твором.
осягнення вже закладеного в творі змісту, аж до злиття з його автором	оцінка, тлумачення, приписування змістів при дистанціюванні інтерпретатора від об'єкта інтерпретації.

Табл. 1.

Одним з найголовніших понять всієї герменевтичної традиції є так зване «герменевтичне коло». Воно має різні тлумачення, але найчастіше формулюється так: «не можна зрозуміти ціле, не зрозумівши його складові частини, і водночас не можна зрозуміти частини, не зрозумівши ціле». Виходом з цього кола є перетворення його на спіраль з усе більш глибоким зануренням в смислові шари твору.

Недоліками герменевтики називають небезпеку релятивізації смислу, художнього рівня та аксіології твору. Основним її позитивним моментом є цілісний, системний, концептуально-філософський характер розуміння.

Наступним напрямом, де розкривається інтерпретативна проблематика, є *психоаналіз* та *глибинна психологія*.

І З. Фрейд і К. Г. Юнг приділяли значну увагу позасвідомому авторів та прихованим смисловим рівням творів. Для Фрейда характерна загальна «підозрілість» щодо автора та тексту, які можуть приховувати «негативний» зміст, відмінний, або й протилежний по відношенню до того, який лежить на поверхні. В некласичній критиці постулюється існування свідомої та підсвідомої частин тексту (фенотекст та генотекст за Ю. Крістевою).

Для Юнга цікавіші ті приховані позитивні сенси, про які автор може не здогадуватися, але які мають цінність для реципієнта. В цьому його позиція зближується з настановою філософської герменевтики. Одним із важливих методологічних результатів аналітичної психології, є обґрунтування К. Г. Юнгом існування двох типів художньої творчості – *психологічного* та *візіонерського*. В першому випадку основним джерелом творчості є накопичення життєвого матеріалу та його усвідомлена творча обробка. В другому – стихійне натхнення, яке дає результати, не завжди зрозумілі самому автору, але цікаві з точки зору наявної в них «підсвідомої мудрості». При дослідженні творчості митців-«психологів» важливо звертати увагу на зовнішній контекст – біографічний, соціокультурний, науковий і філософський. При інтерпретації спадщини «візіонерів» на перший план виходять поняття світовідношення, моделі світу, універсальї культури тощо.

За Юнгом, митець-візіонер є медіумом, за допомогою якого знаходить своє вираження глибинний зміст. Ідея трансперсонального змісту твору є майже самоочевидною для німецької, української, російської культур. Водночас вона є чужою раціоналістичній французькій традиції.

Для французької традиції ХХ ст. типовою є «підозрілість» М. Фуко щодо знаку, який є «недоброзичливим», щодо мови, яка «говорить не те, що вона говорить», а також щодо інтерпретації, яка може привести до «зникнення самого інтерпретатора».

Сам принцип *недовіри* виникнув в ХІХ ст. в німецькомовній традиції, причому до нього незалежно прийшли такі несхожі мислителі як Л. Фейєрбах, К. Маркс, Ф. Ніцше та З. Фрейд. Проте, у них недовіра до провідних дискурсів виступає засобом очищення психіки, культури, суспільства від фальші заради знаходження справжніх сенсів, в той час як їхні французькі спадкоємці не шукають нові значення, а послідовно доводять деструкцію до повного знищення об'єкта, а можливо і суб'єкта («зникнення інтерпретатора»).

І в теоретичних і в художніх інтерпретаціях представників *філософій пост-* домінують такі характеристики як: раціоналізм, логоцентризм (із яким їм самим доводиться постійно боротися), анархізм, редуccionізм, загальне переважання аналізу над синтезом, та всезагальна іронія. Із таких настанов впливають теми недовіри до метанаративів (Ж.-Ф. Ліотар), «смерті автора»

(Р. Барт, М. Фуко), деконструкції (Ж. Дерріда), симулякрів (Ж. Бодрийяр), номадизму та ризоми (Ж. Делез), тексту як «гри знаків» позбавленої позатекстової відповідності (Р. Барт). Всі ці автори підкреслюють релятивність, а скоріше – відсутність – будь-якого істинного сенсу.

Одним з ключових понять «філософій пост-» є інтертекстуальність. В першому сенсі – це *настанова читання та аналізу*, презумпція того, що будь-який текст є пов'язаним з усім, що вже було, та тим, що тільки буде написано. Ключовими поняттями тут є інтекст (фрагмент, цитата) та підтекст («підсвідомість» твору). У другому сенсі – це *стратегія письма*, при якій автор свідомо розширює контекст свого твору за допомогою як «запланованих» відсилок до конкретних джерел, так і утворення самої можливості виникнення нових «посилань» у процесі рецепції.

Феномен інтертекстуальності пов'язують також із концептом «смерті автора», який виявляється в працях Т. Адорно, Р. Барта, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, М. Фуко. Автор тут розглядається не як творець, а як «функціональний принцип» створення тексту. Однак, якщо інтертекстуальність – і як авторський прийом, і як настанова реципієнта – це реальний факт культурного життя, то «смерть автора» є специфічним розумовим конструктом, який може використовуватися в аналізі постмодерністського мистецтва, але має сумнівний евристичний потенціал за його межами.

Із точки зору інтерпретології, 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, що може привести до «культурної шизофренії» як стану по-своєму цікавого, але аж ніяк не бажаного.

Отже, ми можемо говорити про загальну інтерпретаційну настанову на підозру (фрейдівський психоаналіз, а також постструктуралізм і постмодернізм), яка шукає в тексті свідомо чи несвідомо приховані автором негативні сенси, або ж настанову на довіру, яка намагається відкрити його позитивне значення.

Протиставлення «довіри та недовіри» не розповсюджується на методологічні основи *структуралізму*. 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. Тут йдеться про виділення та обробку (в тому числі кількісну) окремих елементів твору та їх співвідношення з різноманітними контекстами.

Принципово відмінні за своїми принципами та настановою методології можуть бути використані на різних етапах вивчення тексту. На думку О. Потебні, мистецький твір є мікрокосмом, для дослідження якого потрібні знання різного роду. Пізніше було визнано, що різні аспекти та смислові рівні художнього тексту (біографічний, ідейно-філософський, жанровий,

текстологічний тощо) потребують різних методологій інтерпретацій. Абсолютизація якогось одного підходу до аналізу мистецького твору приводить до збіднення, а інколи й суттєвого викривлення змісту цілого.

Однак, поліметодологічність може приводити до втрати відчуття цілісності твору. Отже, повинна існувати методологічна домінанта, яка б дозволила успішний синтез досягнень різних традицій дослідження тексту.

Аналізуючи цілісний художній текст, ми можемо використати структуралізм, постструктуралізм, і навіть деконструкцію, щоб наблизитися до смислу його частин. Завершивши «виток» аналізу, можна переходити до герменевтичного *синтезу*, який дозволить повернутися від тексту до твору й осягнути всю його неповторність.

3. Інтерпретативна інтеграція смислових рівнів тексту

Герменевтичне коло можна сформулювати і так: *розуміння тексту неможливе без розуміння його контексту, а розуміння контексту неможливе без розуміння окремого тексту.*

Без розуміння контексту, витвір культури великою мірою залишається «закритим». Це стосується і *діахронічного* сприйняття власної культури, і відмінностей *синхронічних* культур, особливо належних не тільки до різних етнічних традицій, але й до різного стадіального типу. Тому так важко витлумачити твори мертвих культур: сучасний дослідник не може перевірити свій «рівень нерозуміння».

У найзагальнішому сенсі, можна виділити *три рівні культурного контексту*: 1) *персональний* – на цьому рівні доцільно застосовувати біографічні та психологічні методики дослідження; 2) *соціальний*, який передбачає належність автора до певних фактичних чи віртуальних мікро- та макроспільнот; 3) *загальнолюдський*, оскільки в житті та творчості кожного автора так чи так відображається його належність до людського роду і відповідна загальна проблематика, зокрема – у вигляді звернення до «вічних тем».

Усі ці рівні не існують окремо один від одного. Контекст буття цілої цивілізації, окремої людини, створеного цією людиною тексту, можна уявити як складну сітку різноманітних впливів. Такий підхід дозволяє дивитися на конкретний художній твір як на центр перетину «силових полів», створених складною взаємодією індивідуального, міжособистісного та міжкультурного.

Для позначення макрокультурного духовного комплексу нерідко використовується слово «парадигма». В якості синонімів можуть виступати *життєсвіт, світовідношення, стиль мислення, стиль культури, духовний клімат, атмосфера, інтелектуальне поле, культурна душа, картина світу, етос, семіосфера, семантичний топос культури* тощо. Парадигма визначає ставлення людини до себе, інших людей та світу. Її стійкість залежить від передачі традиції, яка забезпечує спадкоємність цінностей та смислів.

Поняття традиції є ключовим для класифікації суспільств на традиційні та модерні. Ця термінологія є політкоректною, оскільки дозволяє обійтися без визначень на кшталт «первісні», чи «примітивні», тим паче – «дикі». Однак, по-перше, жодне суспільство не є *абсолютно традиційним*: будь-яка жива традиція передбачає можливість внутрішніх «протитечій»; цілком можливим є існування «підпільної» традиції, на зразок тієї, яку дослідила О. Забужко в «Notre Dame d'Ukraine» [4]. По-друге, модерне суспільство не є *абсолютно не-традиційним*.

В нашому поліцентричному світі все частіше відбувається діалог етнокультурних традицій. Українська культура з різних історичних причин частіше виступала як реципієнт. Однак, і в ній завжди виявлявся творчий підхід до імпортованих канонів. Так, саме «Енеїда» І. Котляревського (а не інші травестовані переробки Вергілія) є рідкісним випадком використання чужої форми для передачі власного етнокультурного змісту.

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

Для сучасного стану культури характерне полілогічне співіснування різних парадигм, що обумовлено й етнокультурними відмінностями, і різними аксіологічними настановами всередині кожної цивілізації. Коли йдеться про загальний стан людства, майже всі мислителі констатують як визначальну характеристику *злам традиції* (хоча, як було сказано, такий злам не є абсолютним). Його називають по-різному – втрата ґрунту, втрата середини, бездомність, епістемологічний розлам. Іншим аспектом новітньої культури є *десакралізація* як втрата духовно цілісної, ціннісно визначеної картини світу. Із такою втратою чіткої аксіологічної системи пов'язано й розмивання всіх меж, у т. ч. тих, що відділяють реальне та фіктивне – *пермутація*. А значить, особливої гостроти набуває проблема *симуляцій та симулякрів*.

Наступною визначальною рисою розуміння сучасного культурного стану є *децентрація*. Її проявами є і реальне піднесення неєвропейських культур, і теоретичне акцентування розламів, порожнеч, провалін. Історія людства все частіше сприймається як невизначена та ірраціональна, як історія помилок та втрачених альтернатив. Визнання поліцентризму розвитку людства та важливості різних культурних форм є значним досягненням ХХ ст. Однак, його зворотним боком є розповсюдження настрою, який Г. Блум назвав *ресентиментом* [1] – самовизначенням через заперечення. Ресентимент виступає крайньою формою *ревізіонізму*, радикальної, але не завжди виправданої зміни ціннісних орієнтирів та переосмислення історичної та культурної спадщини.

З одного боку, ресентимент можна розглядати в контексті пошуків повернення до традиції. Із іншого боку, він як переосмислення/реінтерпретація, є співзвучним із самими основами Постмодерну.

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

Добре відомо, що рецепційні переживання не збігаються з переживаннями автора. Вивчати реципієнта, його реакцію та вподобання достатньо важко. Представники естетопсихологічного підходу (Е. Еннекен, І. Тен) розробили низку статистичних методик: вивчення тиражів, авторських гонорарів, вимог читачів у бібліотеках, відгуків критиків тощо. В. Мейєрхольд вибудував практичну шкалу сприймання вистави глядачами за реакцією (тиша, шум, оплески, свист, кидання речей тощо). Крім того, креативна сила співтворчості реципієнта і сама ставала об'єктом художньої інтерпретації, зокрема, в німецькому фентезі («Нескінченна історія» М. Енде, «Чорнильне серце» К. Функе).

Кожен автор так чи так уявляє собі *ідеального реципієнта*, на якого розрахований твір. У деякі періоди між автором та публікою виникали цілком особливі взаємини співтворчості. В. Шекспір свідомо йшов на ризик, суттєво відступаючи від прийнятих у його час театральних канонів, тому що вірив своїм глядачам – можливо, найкращій публіці всіх часів та народів, готовій підтримати його сміливі експерименти. Видатний художній твір може впливати на формування та самоусвідомлення певної суспільної групи, а отже – на створення свого ідеального реципієнта.

Зазвичай із плином часу реальний реципієнт усе більше віддаляється від ідеального через втрату спільного з автором культурно-парадигмального контексту. Інколи зміна контексту відбувається буквально на очах; це особливо помітно в епоху соціальних потрясінь та пов'язаної з ними переоцінки цінностей.

Отже, жоден реципієнт не може зрозуміти твір повністю так, як це було «заплановано» автором. Однак, втрачені сенси мають компенсуватися знайденими. Якщо «розуміти автора краще, ніж він розумів себе», означає не стільки прискіпливо досліджувати його особистісну психологію, скільки осягнути можливі сенси його твору, про які він і не здогадувався, то можна погодитися з основним завданням герменевтики.

Коли Льюїса Керролла питали, що він мав на увазі в «Полюванні на Снарка» (Матеріальний успіх? Суспільну кар'єру? Бізнес у цілому? Північний полюс? Гегелівський Абсолют?), він відповідав: «Не знаю. Але слова мають більше смислів, ніж ми збираємося висловити, коли використовуємо їх: так що ціла книга має значити набагато більше, ніж автор мав на увазі. Так що, які б добрі значення не були в книзі, я радий прийняти їх як значення книги» [3, с. 18]. Мабуть, ці «добрі значення» і є відповіддю на запитання.

Таке «прирошення сенсів» називають інставрацією. Інставрація, на відміну від реставрації, передбачає не лише відтворення тих значень, які усвідомлював автор та його сучасники, але й актуалізацію всіх потенціальних позитивних смислів тексту. Така якість породження сенсів, якою володіє текст, надихає деяких дослідників визначати його як його «генератор

інтерпретацій» (У. Еко). Інші дослідники, які відмічали цю властивість, називали текст необмежено інформативним і здатним до самоорганізації. Деякі з них прямо порівнювали мистецький твір із живою істотою.

Питання рецепції як співтворчості передбачає звернення до проблематики *нон-фініто* в культурному тексті. Серед ознак нон-фінитності називають: незакінченість твору, динамізм, ескізність, порушення природних форм, безсюжетність, «потік свідомості», руйнування традиційного «характеру», орієнтацію на передачу миттєвого. Вважається, що ситуація доповнення недовомовленого виникла в мистецтві Сходу у зв'язку з принципами як даосизму, так і чань- (дзен-) буддизму. Однак, принцип нон-фініто виявлявся і в класичній західній художній культурі, зокрема, в творах Леонардо, Мікеланджело, Родена. В літературі як принципово незавершену можна розглядати саму форму роману. Інтерактивність твору була мало характерною для російської та радянської традицій, які тяжіли до однозначності й експліцитності, що було пов'язано з гіпертрофованою соціальною роллю мистецтва. Зате в мистецтві постмодернізму принцип нон-фініто стає нормою.

Іншим чинником породження нових культурних сенсів є *поліфонічність* (М. Бахтін) тексту. Принципово поліфонічною є драма, а також роман із *ненадійним оповідачем*, або акцентованою *поетикою точок зору*, де герої по-різному інтерпретують події, а реципієнт – їхні характери та мотиви. У цьому контексті Вяч. Іванов писав про письменників, які розкривають те, що автор вважає за остаточну істину (Софокл, Сервантес, Л. Толстой), і тих, які не знають *однієї правди* (Есхіл, Гете, Шекспір) [5]. У творчості останніх ми бачимо ефект «діалогу» автора та героїв, учасником якого стає глядач.

Наступним чинником смислопородження є *багатошаровість* твору. В різних культурних традиціях здавна були відомі тексти, відкриті для інтерпретації на різних рівнях. Сміслова багатошаровість найповнішим чином реалізується в притчах релігійного характеру. Багаторівневість письма стає нормою для літератури ХХ ст., яка знімає чітке протиставлення масового та елітарного.

Результатом множинності інтерпретацій є потенційне безкінечне смислове багатство тексту. Твори деяких авторів особливо придатні для паралельних тлумачень за різними принципами. Від часів Х. Ортеги-і-Гассета реципієнта закликають робити вибір між баченням пейзажу за вікном або самої шибки [6]. Але людина здатна бачити як те, так і інше одночасно, – причому бачення пейзажу крізь плями на склі може створювати цікаві спецефекти.

На противагу вибору за типом або-або, постмодернізм визнає множинність інтерпретацій, з яких усі є однаково істинними, – а значить, водночас, однаково неістинними. Визнання такої інтерпретаційної поліваріантності прочитань викликає питання про саму можливість *правильного розуміння* мистецького твору.

Одну з найбільш обґрунтованих теорій встановлення критеріїв правильності інтерпретації розробив Ю. Борєв. Він вказує на недостатність обох наявних підходів: класичного, який визначає за твором раз і назавжди даний смисл, та неklasичного, який визнає безліч варіантів інтерпретації. Сам він пропонує третій варіант: в тексті «міститься стійка програма художнього співпереживання, ціннісних орієнтацій і смислу. Ця програма, при широкій варіативності можливостей її засвоєння, є інваріантною і забезпечує рухоме, але не релятивне... прочитання смислу, яке міняється, залежно від типу реципієнта, але залишається в стійких рамках, заданих самим твором. Віяло тлумачень твору має межі розгортання і єдину вісь, яка скріплює його воедино, такою віссю є програма, закладена в художньому тексті» [2, с. 161].

В тексті співіснують смислові шари, належні минулому, теперішньому та майбутньому, які по-різному прочитуються в різні епохи. При цьому «об'єктивними» смислотворчими факторами є історичний контекст (автора та реципієнта), внутрішня структура тексту та його соціальне функціонування, в т. ч. попередні інтерпретації. За межами певної амплітуди коливань, прочитання стають неадекватними тексту.

У Я. Мукаржовського критерієм розуміння є *смислова єдність* художнього твору, у Г. Зедльмайра – почуттєво-художня *середина* шарів та сенсів твору, у Г. Померанца – *дух цілого*, а в структуралізмі – *домінанта*, яка інтегрує всі елементи твору. Починаючи від Аристотеля, як найменування такого центру використовується термін *пафос*. Тут можна помітити схожість із традиційним для української філософії уявленням про «серце» як центр особистості (а в нашому випадку – і твору). Японським відповідником є близький за значенням термін *кокоро* – один із ключових концептів усієї далекосхідної традиції.

Одним із головних результатів справжнього осягнення реципієнтом твору є катарсис як радикальне пере-створення людиною себе та свого буття. Така трансформація є надзавданням твору, особливо в наш час, коли концепція *мистецтва заради мистецтва* або *мистецтва заради задоволення*, – як в елітарному, так і в масовому варіантах, – ясно показала, що є водночас симптомом і чинником духовної кризи.

Питання для самоперевірки:

1. Чим відрізняються і що мають спільного різні види інтерпретації?
2. Назвіть сильні та слабкі сторони різних методологій.
3. Які методологічні підходи є сумісними між собою?
4. В чому полягає творчість реципієнта?
5. Що є критерієм адекватного розумінні мистецького твору?

Практичне завдання:

- Оберіть одну з названих вище методологій та скористайтеся нею для аналізу художнього твору.

Література:

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Г. Блум ; пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
2. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
3. Демурова Н. Эдвард Лир и английская поэзия нонсенса / Н. Демурова // Topsy-Turvy World. English Humor in Verse. – М. : Progress, 1978. – С. 5 – 22.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
5. Иванов В. В. Спорады / В. В. Иванов // Родное и вселенское. – М. : Республика, 1994. – С. 73 – 95.
6. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 230 – 264.
7. Шлейермахер Ф. Д. Э. Академические речи 1829 года [Электронный ресурс] / Ф. Д. Э. Шлейермахер ; пер. с нем. Е. М. Ананьева // Метафизические исследования. Вып. 3, 4. СПб., 1998. – Режим доступа к ресурсу: [.html](#). – Заглавие с экрана.
8. Harrison G. V. Introducing Shakespeare / G. V. Harrison. – L. : Harmondsworth, Penguin Books, 1964. – 176 p.

ЛЕКЦІЯ 2.

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ТА ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНОГО ДОСВІДУ

4. Зовнішній досвід та картина світу
5. Людина, суспільство та світ як об'єкти інтерпретації
6. Внутрішній досвід та його культурні контексти

1. Зовнішній досвід та картина світу

Виникнення та розвиток конкретних тем і сюжетів визначає історію жанрів, зміна форм та способів зображення – історію стилів. У виборі матеріалу та в характері його обробки відбивається особистість митця і як унікального індивідууму, і як представника низки різнопорядкових соціальних

угруповань (від мистецької школи художньої культури до суперетносу). А отже, власний *досвід* митця виступає основою будь-якої художньої творчості.

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

У першому випадку ми маємо справу з відносно об'єктивними фактами, які піддаються дослідженню за допомогою біографічного методу. У другому випадку йдеться про внутрішню біографію, вивчати яку значно важче.

Інтерпретація зовнішнього досвіду має виражену видову специфіку через об'єктивні властивості видів мистецтва, з яких одні з яких «більш придатні» для відображення конкретних явищ дійсності, інші – для створення узагальнених образів. Однак, це не означає, що є види мистецтва, принципово непридатні для відображення фактів зовнішнього життя, адже навіть у такому зорієнтованому на вираження внутрішньої реальності мистецтві як музика, цілком можливе відображення зовнішньої конкретики. Навіть архітектура може розглядатися як художня інтерпретація 1) практичних потреб людини і суспільства та 2) уявлень про естетичну виразність стилів, властивих особистості, етносу, епосі.

Заради адекватнішого тлумачення задуму митця, слід звернутися до такої культур-герменевтичної категорії як «картина світу» та близький до неї «центральный образ світу». Характер такого художнього світу визначається як особистісними характеристиками його творця, так і його належністю одночасно до різнопорядкових соціальних груп – від художньої школи до суперетносу чи епохи. Кожна культурна парадигма, більш чи менш характерним представником якої є даний митець, має свою картину світу, від якої залежить інтерпретація конкретних тем.

Як суто «внутрішнє» явище, часто не усвідомлене і не артикульоване самими носіями культури, провідна картина світу може бути лише гіпотетично реконструйована за непрямими даними.

Отже, виникає чергове формулювання традиційного герменевтичного кола: ми не розуміємо конкретний текст, якщо не розуміємо відмінну від нашої картину світу, але нерідко сама ця картина може бути лише гіпотетично реконструйована за текстами – так, картина світу грека гомерівських часів може бути відновлена практично тільки за поемами того-таки Гомера. Виходом є тільки спіралеподібне заглиблення зі щоразу більш повним осягненням смислів тексту та його контексту. Саме така реконструкція відбувається в численних сучасних культурологічних, мистецтвознавчих, філологічних дослідженнях моделей світу як у творчості окремого митця, так і школи, напряму, епохи, цивілізації.

Авторська картина світу може збігатися з домінуючою в певній культурній парадигмі – або ж за деякими параметрами відрізнятися від неї, або ж навіть протистояти їй. Тому ми маємо оцінити ступінь репрезентативності певного митця як представника своєї культури.

Одним зі способів осягнення принципово чужої для нас картини світу є розгляд *хронотопу* твору. Хронотоп – це «суттєвий взаємозв'язок часових і

просторових відносин, художньо освоєних у літературі...» [2, с. 121]. У «Формах часу та хронотопу в романі» М. Бахтін описав часопростори, характерні для різних жанрів.

Крім хронотопу як часопросторової єдності, в поле нашого розгляду потрапляють також окремо час та простір.

У традиційних культурах *простір* був неоднорідним, складаючись з «кращих» та «гірших», «священних» та «проклятих» місць. Так само, *час* не включав у себе події, а конституювався ними. Це добре помітно ще в період пізнього Ренесансу, наприклад, у п'єсах В. Шекспіра час може «стискуватися» або «розтягуватися». Саме так можна пояснити неодноразово відмічений дослідниками «двоїстий» вік Гамлета, який на очах глядача стає з юнака цілком зрілою людиною.

Уявлення про час суттєво змінювалися в різні епохи. Наприклад, час «Слова о полку Ігоревім» є двоїстим: Боян зиває «оба полы сего времени». Однією «полою» є минуле: «первых времен усобицы». Можна припустити, що «другою полою» є майбутнє. Тоді сучасність – це «се время», полами (половинами) якого є минуле та прийдешнє. Такий час ближче до епічної традиції, де минуле і майбутнє існують як модуси теперішнього, ніж до Новоєвропейського уявлення про «миг между прошлым и будущим». Отже, поет виступає як зберігач не тільки пам'яті та традиції, але й самого часу.

У культурі ХХ ст. художній час, здебільшого, зображується як лінійний, стрімкий і дискретний. Однак, протилежною тенденцією є часткове повернення художньої культури ХХ ст. до міфічного часу заради особливих «метаісторичних» ефектів. Інколи митець теоретично осмислює цей феномен у межах самого твору, як це роблять Т. Манн в «Йосифі та його братах» і М. Кундера в «Нестерпній легкості буття».

Теоретичне осмислення часу можливе навіть у суто просторових мистецтвах, свідченням чого є такі протилежні за настановами форми як песимістичні натюрморти типу *vanitas* та просякнуті захопленням стрімкістю руху картини футуристів.



Іл. 1. Натюрморт типу vanitas.

Іл. 2. Дж. Балла, «Політ ластівки» (футуризм)

2. Людина, суспільство та світ як об'єкти інтерпретації

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

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

Почнемо з «родової» (видової, гендерної, вікової, соціальної), *неіндивідуалізованої тілесності*.

Перше, що привертає увагу, – це суперечливість ставлення людини до власного тіла, а значить, і до власного буття. О. Кирилюк пояснює таке поєднання любові та ненависті запереченням людиною власного тваринного начала [9, с. 70]. На практиці в одних культурах переважало прийняття та схвалення тілесності та її основних проявів, в інших – підозрілість, навіть ворожість до них.

З часом у кожній цивілізації складалося своє уявлення про нормативність людського тіла. Форми, які не відповідали прийнятому канону, розумілися як потворні. Це ставлення відбилося в документах часів Великих географічних відкриттів, коли європейці та мешканці відкритих ними країн нерідко дивилися одні на одних з однаковою відразою.

Однак, не можна сказати, що расизм і ксенофобія були властиві всім до-модерним суспільствам. Наприклад, на одній із неолітичних фресок Тассілі-Анжер ми бачимо розмову двох молодих жінок, які належать до різних антропологічних типів (негроїдного та європеїдного, або навіть монголоїдного), проте обидві зображені красивими – тобто, давній художник вважав *нормою* обидва расових типи.

Охарактеризувати розмаїття варіантів «норми» неможливо, але доцільно слідом за І. Єфремовим виділити два базових підходи: «гімнофобський», який уникає демонстрації оголеного тіла як в житті, так і в мистецтві, та «гімнофільський», прихильний до соматичної естетики.

Перший підхід визначає культурне обличчя семітських народів, частково – народів Далекого Сходу та середньовічних європейців, другий – культури давніх єгиптян, греків, індійців, у Новий час – численних полінезійських, африканських і мезоамериканських етносів. Ставлення до оголеного людського тіла тут безпосередньо впливає із загальних філософсько-антропологічних уявлень.

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

Виходячи з принципів толерантності, можна визнати правомірними різні етнонаціональні підходи до зображення тілесності, але не дарма як канон закріпився еллінський ідеал: реалістичне, анатомічно правильне зображення здорової гармонійно розвиненої людини. Крім того, саме в античній культурі завдяки концепції калокагатії, було найчіткіше теоретично осмислено та художньо втілено поєднання естетичного з етичним, тілесного з душевним (хоча ще не з духовним), індивідуального з соціальним.

У середньовічній Європі сформувалося надзвичайно складне ставлення до людської тілесності, оскільки християнська віра поставила цілком нові філософські питання, які стосувалися соматичного буття. Ці питання не отримали остаточної однозначної відповіді. Тому, зокрема, в символіці західного мистецтва співіснували діаметрально протилежні – позитивні та негативні – значення нагоди.

Коли діячі Відродження спробували повернутися до класичного ідеалу гармонійної людини, досягти однозначності не вдалося через малосумісність язичницької калокагатії з християнською антропологією. Розкол між ідеалом прекрасної боголюдини та підкресленим фізіологізмом контркультури з її увагою до «тілесного низу» (від Ф. Рабле до Дж. Керуака) згодом став, можливо, ще більшим, ніж у середні віки.

В літературі Нового часу ми можемо знайти оригінальні авторські інтерпретації різних аспектів людського буття. Адекватно представлена навіть та проблематика, яка здебільшого асоціюється з культурою ХХ ст. (гендер, раса, вік, психофізіологія тощо). У деяких випадках мистецтво може далеко випереджувати науку свого часу. Значення людської тілесності новаторським чином осмислюється в п'єсах В. Шекспіра. Його персонажі мають вік, стать, зовнішні дані, стан здоров'я тощо, причому всі ці властивості безпосередньо впливають на їхні дії.

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

Отже, якщо й можна погодитися з поширеним твердженням, що до ХХ ст. науки (крім власне анатомії та фізіології) ігнорували людське тіло, то це не стосується художньої культури, яка нерідко виступала альтернативним інструментом пізнання.

ХХ ст. ознаменувалося виникненням філософії нової тілесності, причому у французькій традиції (Ф. Гваттарі, Ж. Делез, Ж. Дерріда, Ж.-

Л. Нансі, М. Фуко та ін.) з її вже згаданою «настановою на недовіру», соматичність пов'язується, перш за все, з негативними афектами. В німецькій філософії акценти ставляться інакше, зокрема, йдеться про тілесну укоріненість людської духовності.

В сучасній літературі склався ряд форм інтерпретації соматичності. Наприклад, тіло може бути *показано ззовні* за допомогою чи то авторського опису, чи то реакції інших персонажів, або ж *презентовано «зсередини»*, через відчуття героя. Це тіло може втілювати: 1) загальнолюдські властивості, через які реципієнту передається емоційне відчуття людської екзистенції, 2) характеристики певної «нормативної» спільноти (етносу, віку тощо), 3) риси девіантності, 4) суто індивідуальні характеристики персонажу тощо.

Маргінальні арт-практики, сполучені з успіхами пластичної хірургії, ведуть до виникнення феномену живого тіла, яке стає інтерпретацією ідей свого власника.

В наш час можливості таких перетворень суттєво розширилися, але саме явище не є новим. Наприклад, у цивілізації класичних майя тіло представників еліти ставало витвором мистецтва завдяки деформації голови, штучній косоокості, інкрустації зубів тощо. У Полінезії людина ідентифікувалася з власним татуюванням; згодом ця практика усталилася в деяких європейських субкультурах. Отже, людське тіло може розумітися як «напівфабрикат», який потребує доробки чи навіть переробки.



Іл. 3. Портрет представника цивілізації класичних майя.

Відмінність «внутрішнього» та «зовнішнього» (чужого) тіла, в наш час іде все далі, оскільки це Чуже вже необов'язково є людським. Однією з форм альтернативи людській тілесності стає тілесність гаданих видів розумних істот, на чийй специфіці будується практично весь жанр фентезі. Другою – осмислення тілесності тварини, передусім, в анімалістиці. На перехресті цих жанрів виникла нова форма – *xenofiction*; цей термін поки що не має точного українського аналогу і перекладається описовим зворотом «література про Інших».

Наступним аспектом художнього тлумачення людського буття є спроба зрозуміти та виразити, отже – інтерпретувати *неповторну індивідуальність*. Ця герменевтика душі та долі знаходить свій найвищий вираз у таких жанрах як портрет та біографія. Ці жанри існують не в усіх культурах. Формування художніх форм, спрямованих на фіксацію неповторності зовнішності, характеру і долі було добре простежено культурологами на прикладі Давньої Греції.

Портрет є інтерпретацією характеру, статусу, долі конкретної особи. Нерідко тут відбувається вихід на більш високий рівень символічного

узагальнення, коли окрема людина стає уособленням історичного або вічного типу.

Одним із таких випадків є портрет відомого діяча за роботою, коли він, не втрачаючи своєї унікальності, постає представником інтелектуальної еліти та її інтересів (наприклад, «Урок анатомії доктора Тульпа» Рембрандта є набагато більшим, ніж груповим портретом). Тут відбувається зняття протилежностей «загального» та «конкретного» в «колективному».

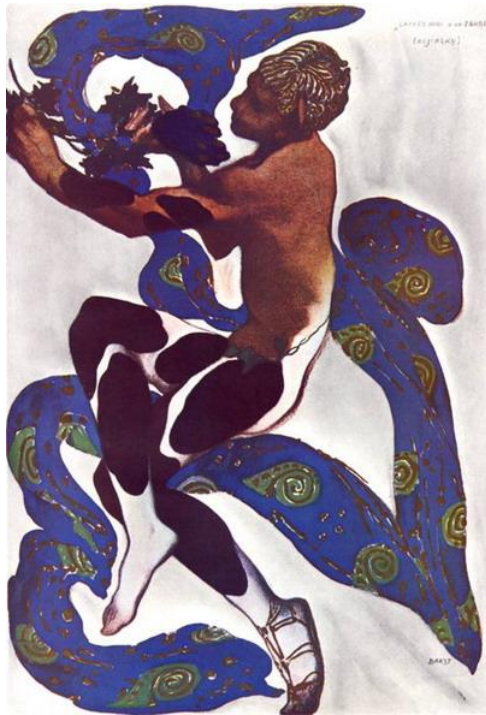
Портрет чи автопортрет митця майже завжди передбачає осмислення не тільки його власного характеру, але й характеру його творчості; при цьому акценти можуть бути досить відмінними, свідченням чому є хоча б образи І. Франка пензля Ф. Красицького, Ю. Панкевича та І. Труша. Інколи суб'єктивність бачення приводить до виникнення абсолютно несхожих портретів тієї самої особи. З іншого боку, відомо, що, уникаючи відповідальності за суб'єктивність тлумачення образу Леніна, скульптор Н. Андрєєв перед тим, як стати до роботи, з'ясував у комісії Раднаркому, яку саме іпостась вождя він має зобразити.

У деяких випадках автор підкреслює своє бачення природи насиченням картини символікою (М. Жук «Біле і чорне», В. Барінова-Кулеба «Леся Українка та Ольга Кобилянська»), або ж міфологізує свою модель (С. Далі та Гала). Одним з особливо цікавих для нас варіантів є *подвійна інтерпретація*, яка виникає при зображенні актора в образі.



Іл. 4. М. Жук, «Біле і чорне» (портрет П. Тичини).

Інколи йдеться вже не про два інтерпретаційних рівні, а про цілий ланцюжок, який протягується в минуле та майбутнє. Наприклад, відомий малюнок Л. Бакста, який зображує В. Ніжинського в ролі з балету «Після-полуденний відпочинок Фавна», відсилає глядача в минуле – до поеми С. Малларме, яка надихнула К. Дебюссі на цей балет, і далі, до античної міфології, – і в майбутнє, до відеокліпу групи «Queen», де Фредді Мерк'юрі грає роль Ніжинського, який, в свою чергу, грає роль Фавна.



Іл. 5. Л. Бакст, дизайн костюму Фавна до балету К. Дебюссі.



Іл. 6. Фредді Мерк'юрі в ролі Ніжинського в ролі Фавна.

Різний ступінь наближення до оригіналу властивий і літературній *біографії*, де на одному кінці спектра знаходиться белетризований життєпис, а на другому – твір, в якому прототиби персонажів стають ледь впізнаваними. Все ж, навіть в останньому випадку, знання життєвого матеріалу, який стоїть за текстом, допомагає повніше зрозуміти напрям думки автора. Наприклад, доведено, що при роботі над «Анною Кареніною» творчий процес ішов у напрямку піднесення Анни та приниження Вронського, що дозволяє нам краще зрозуміти філософію Л. Толстого.

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

Однією з найбільш цікавих форм є *автопортрет* та *автобіографія*, які передбачають інтерпретацію автором самого себе та своєї долі та творчості, причому це явище присутнє і в не-зображувальних, і не-дискурсивних видах мистецтва, таких як музика. Добре вивченим явищем є коригування автором власного образу при біографічній саморепрезентації. Така репрезентація може бути задекларована самим автором, який створює власне життя у відповідності до принципу чи зразка. Наприклад, С. Далі власним іміджем натякав на свій статус реінкарнації Д. Веласкеса.

У наш час виникає формування жанру *колективної біографії* надіндивідуальних феноменів (нації, міста, соціального прошарку, професійної, інтелектуальної спільноти та ін.). На полицях книгарень уже з'явилися томи під характерними назвами на кшталт «Лондон: Біографія міста», «Шотландія: Автобіографія», і навіть «Життя: неавторизована біографія».

Герой будь-якої біографії чи автобіографії – і як особа, і як художній образ – не існує поза соціальним і природним контекстом. Отже, другою з транскультурних тем є міжособистісні та соціальні *людські стосунки*, як всередині одного суспільства, так і між різними соціумами.

Про те, що йдеться не лише про відображення об'єктивних фактів, а саме про творчу інтерпретацію, можна судити хоча б з принципово відмінних тлумачень тієї само проблематики, залежно від особистості автора та його етнонаціонального контексту.

Наприклад, однією з центральних тем європейської літератури є кохання, яке з особистого почуття перетворюється на релігійний та філософський принцип. Аналоги можна знайти в ісламській, індійській, далекосхідній традиціях. Однак, у деяких національних культурах не існувало навіть слова для позначення кохання. А отже, було відсутнє осмислення та художнє зображення цього явища.

Наступною, третьою, сферою художньої інтерпретації буття є *світ* – в усіх сенсах цього слова.

Найбільш безпосередньо зримим виявом універсуму є *природне середовище*, яке лише поступово стало сприйматися як таке, що має позитивну культурну цінність.

Наскільки відомо з археологічних пам'яток, одним із перших об'єктів художньо-образного зображення був звір. Дослідники міфології неодноразово писали про амбівалентне ставлення до звіра, який вважався втіленням сакрального як до-людського та поза-людського. Сучасній людині важко зрозуміти таке ставлення, оскільки при втраті безпосереднього контакту з природою забувся той містичний жах, який був значним чинником міфологізації звіра.



Іл. 7. Зразок скіфського «звіриного стилю».

Крім того, з точки зору пануючої зараз формальної логіки, тварина чітко відрізняється від людини та належить до *природи* як опозиції *культури*. Але ж у більшості традиційних суспільств деякі тварини вважалися ближчими до певної категорії людей, ніж до інших тварин, і навпаки.

В міфопоетиці частини єдиного Космосу розумілися пов'язаними таємними зв'язками, які Л. Леві-Брюль назвав «містичною співпричетністю». Але, залежно від конкретної етнокультурної традиції, уявлення про ці зв'язки суттєво відрізнялися. Наприклад, для «пластичного» мислення давніх греків людське тіло виражало космічну гармонію, і навпаки, Космос розглядався як ідеальне тіло, в той час як у далекосхідній традиції йшлося про вічний світовий рух, який визначав і явища природи, і продукти людської культури.

В європейській традиції природа тривалий час не була об'єктом художньої інтерпретації. Наприклад, Гомер дає нам натяки на середовище, в якому діють його герої, але не робить розгорнутого опису, подібного хоча б до опису такого артефакту, як щит Ахілла. Показово, що рельєф на цьому щиті є образом цілого Космосу, але ж при цьому він зображує лише *людську* діяльність.

Це не означає, що традиційні суспільства взагалі не помічали естетичних якостей об'єктів природи. Свідченням цього є хоча б відмічений О. Потебнею паралелізм психологічного та природного в українських піснях.

Виникнення жанру *пейзажу* як зображення того, що постає перед людським оком «об'єктивно» – незалежно від характеристик спостерігача – починається з часів Проторенесансу. Деяко пізніше в Європі формується садово-паркове мистецтво нового типу, метою якого є створення ілюзії

природної досконалості; така ідеальна інтерпретація ідеальної природи вже століття до цього існувала в китайській традиції.

Зміна світоглядних уявлень безпосередньо вплинула і на те, *що* бачили в природі, і *як* втілювали це бачення в мистецьких творах. Навіть у той самий історичний період класицизм підкреслював розумність світобудови, бароко – бурхливі стихійні сили.

В цілому, для Нового часу типова парадигма пізнання світу шляхом його розчленування, яка привела до подолання страху перед природою шляхом «перемоги» над конкретними природними об'єктами. Однак, наприкінці XVIII ст. романтики оцінили піднесену красу саме дикої, неприборканої природи, якої з часом ставало і стає все менше. Отже, перед митцями постав вибір – або шукати «незіпсовану» (саме так стали оцінюватися результати людської діяльності) красу, або ж зображувати стрімко зростаючу сферу «другої природи» як окультуреного світу.



Іл. 8. К. Д. Фрідріх, «Мандрівник над морем туману» (романтичний пейзаж).

Ця остання тенденція пов'язана зі створенням та осмисленням (на жаль, це відбувається саме в такій послідовності) *речового середовища*. В мистецтві це викликає до життя міський пейзаж, а також усі форми зображення та міфологізації речі.

У традиційних культурах об'єкти мають сталі символічні значення. Для некласичного мистецтва характерніше приписування предметам нових сенсів у новому контексті. Така інтерпретація соціокультурного потенціалу предметів має широкий спектр проявів: від *ready made* Дюшана до барабанів зі сталевих діжок у карибській музиці та до естетизованого використання шин і пластикових пляшок в сучасному українському побуті.

М. Богун і М. Столяр виділили три основні парадигми ставлення людини до природи: 1) принесення людини в жертву природі, 2) принесення природи в жертву людині, і 3) бажаний стан гармонійного співбуття [4]. Саме останній варіант поступово набуває привабливості для все більшої частини людства. В пошуках нових підходів беруть активну участь не лише гуманітарії, але й біологи, передусім – екологи й етологи.

3. Внутрішній досвід та його культурні контексти

Другою великою сферою позахудожньої реальності як об'єкта художньої інтерпретації є *внутрішній досвід* митця.

У далекосхідній естетиці картина традиційно розумілася як «зліпок душі» автора. Європейська художня практика, заснована на інших принципах, із часом теж стала все частіше звертати увагу не стільки на онтологему, скільки на екзистенціали.

Екстеріоризація внутрішнього світу митця відбувається в будь-якій художній творчості. У деяких напрямках, наприклад, у романтизмі та його численних похідних, цей тип творчості («візіонерський») виходить на перший план. Більше того, він перестає бути стихійним: митці парадоксальним чином намагаються свідомо відмовитися від свідомості, щоб отримати доступ до глибинних джерел натхнення.

Зв'язок глибинних рівнів людської психіки з творчістю сучасного, авторського типу, є подвійним. Позасвідоме може бути: 1) основним джерелом творчих імпульсів та 2) об'єктом зображення й інтерпретації.

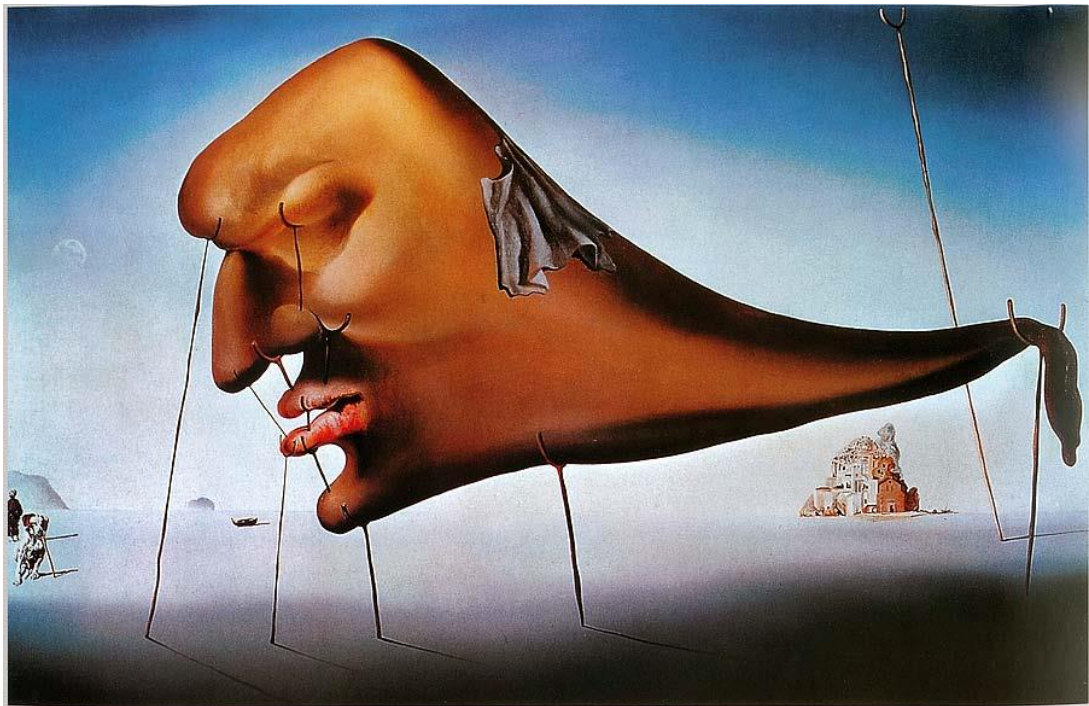
У компаративній міфології загальним місцем стала теза про зв'язок міфу та поза-свідомого стану. Твердження про повністю сноподібний характер уяви та фантазії первісної людини було б перебільшенням. Однак, безпосередня кореляція міфу та *сну* підтверджується хоча б тим, що в традиції австралійських аборигенів епоха першоптворення називається часом сновидінь. Аналоги є й у багатьох інших традиціях. Психологічний стан, який привів до надання снам такого величезного значення, схарактеризував Г. В. Ф. Гегель: «... у стані сновидінь людська душа заповнюється не лише *розрізненими* враженнями дій, але навіть більшою мірою, ніж це зазвичай має місце при розсіяності душі, що не спить, досягає глибокого, могутнього відчуття *всієї*

своєї *індивідуальної* природи, *всього обсягу й усієї сукупності* свого минулого, теперішнього та майбутнього...» [5, с. 137].

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

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

Зображення індивідуальних снів було популяризоване сюрреалістами, які спиралися на фрейдівський психоаналіз, але вийшли далеко за його межі.



Іл. 9. С. Далі, «Сон».

В цілому, у сучасній культурі сні займають величезне місце, як самі по собі (свідченням чому хоча б поява поняття *роботи зі снами*), так і як об'єкти зображення. При цьому помітні дві тенденції: чистий ескапізм та пошуки «більш справжніх» рівнів реальності. Жанрових обмежень не існує, тим більше, що успіхи сучасної техніки призвели до оновлення уявлень про сні через їхнє «злиття» з віртуальною реальністю. Одним із результатів є поява в

літературі та кінематографі жанру кіберпанку, який поєднує високі технології, сновидіння та міфи.

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

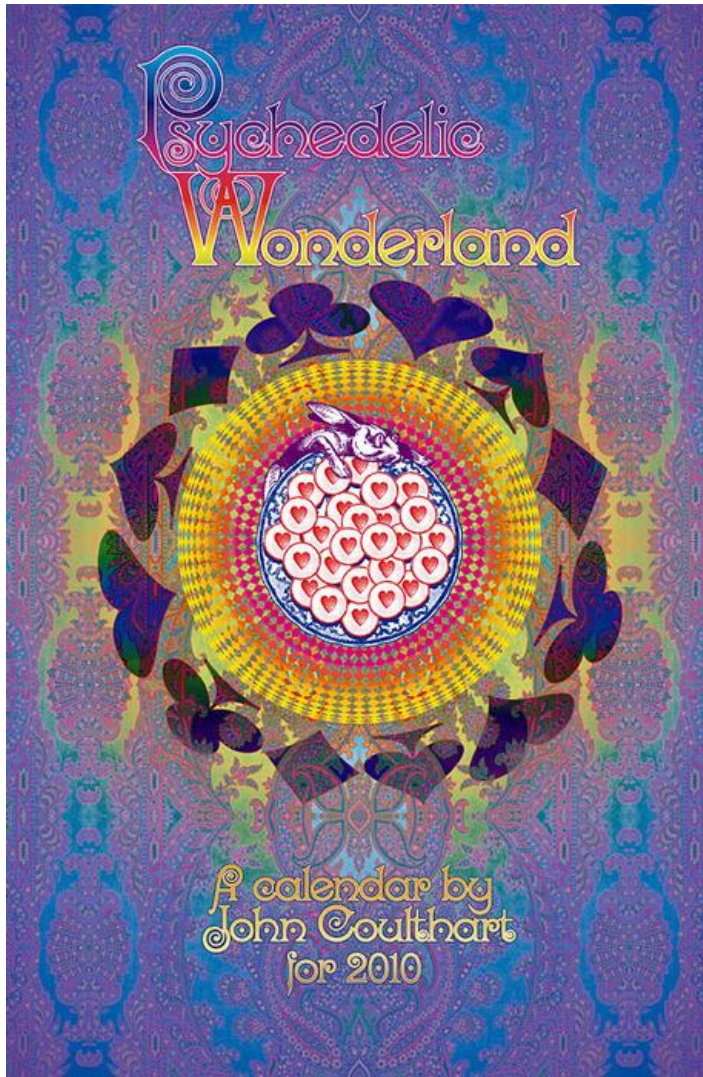
У традиційних культурах безумець нерідко розумівся як людина, яка бачить сні наяву, долучаючись до мудрості потойбічного світу. Цим він близький до шамана, хоча, на відміну від нього, не контролює свої «містичні подорожі». У міфах божевілля може бути і карою (Геракл), і божественним натхненням (що відбивається в самому українському слові *боже-вілля*).

Уявлення про натхненний, пророчий характер творчої діяльності є надзвичайно типовим для давніх європейців. Свідомості цього можна знайти в усіх етнонаціональних варіантах. У греків поезія як пророцтво часто прямо пов'язується з безумством, причому такий «діонісизм» має безпосереднє відношення до Аполлона. Близькість поета та безумця демонструє кельтський фольклор. Показовою є також етимологія слів «натхнення», «вдохновение», “*inspiratio*” – в усіх цих мовних традиціях мається на увазі щось «вдмухнуте» в людину.

Чимало подібних прикладів наводить І. Франко [17, с. 137]. При цьому, сам він вважав, що справжнім джерелом поетичного натхнення є «нижня свідомість», в «еруптивності» якої полягає головна відмінність справжнього таланту від дилетанта.

На противагу пануючій у Новий час «криміналізації безумства», романтики повертаються до теми творчості як «священного шаленства». Саме романтики привернули увагу на сутнісний (а не тільки тематичний, як раніше) зв'язок творчості з міфом.

Однак, на відміну від міфопоетичного безумця-шамана, який здійснює небезпечну подорож заради здобуття нових смислів, некласичний митець часто звертається до позасвідомого лише для демонстрації абсурдності буття. Галюцинації та марення починають вважатися бажаним станом, для їхньої стимуляції використовуються щораз потужніші психотропні засоби, вживання яких стає масовим – чого ніколи не було в традиційних культурах. Отже, не можна сліпо наслідувати елементи давньої традиції, втративши її загальні принципи, і переносити її окремі практики в принципово інший культурний контекст.



Іл. 10. Зразок психоделічного мистецтва

Міфопоетичне розуміння *боже-вілля* можна пояснити через категорію сакрального в усій її амбівалентності. Адже Потойбічний світ, до якого залучався безумець, був одночасно світом смерті та світом першооснов, де знаходилося джерело сакрального знання. В середні віки ставлення до божевільних все ще залишалося достатньо терпимим, і лише з часів Відродження починається процес їхньої маргіналізації. Особливе місце в художній культурі посідає шекспірівська інтерпретація безумства, яку можна розглядати і в середньовічному, і в ренесансному контекстах, але яка виходить за межі обох парадигм.

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

Питання для самоконтролю:

1. Що таке зовнішній досвід?
2. Які три основні рівні він має?
3. Які фактори впливають на характер образу людини в культурі?
4. Як змінюється з часом ставлення до природи в європейській культурі?
5. Що спільного мають сни та міфи?

Практичне завдання:

Проаналізуйте твори, які є зразками:

- Інтерпретації зовнішнього досвіду;
- Інтерпретації внутрішнього досвіду.

Література:

1. Баричко Я. Б. «Тело-CORPUS» и «тело-SOMA» в массмедиа образах / Я. Б. Баричко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 10. – С. 218 – 220.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.
3. Берестнев Г. И. Время в древнерусской картине мира / Г. И. Берестнев // Язык и дискурс в статике и динамике : тезисы докладов Международной научной конференции. – Минск, 2008. – С. 17 – 18.
4. Богун Н. А. Основные парадигмы отношения «Человек – природа» в истории культуры / Н. А. Богун, М. Б. Столяр // Парадигмы знания в новую эпоху: навстречу глобальным изменениям : материалы I Международной конференции. – Чернігів : Чернігівський національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка, 2012. – С. 21 – 23.
5. Гегель Г. В. Ф. Философия духа // Г. В. Ф. Гегель ; пер. з нем. Б. А. Фохта // Гегель Г. В. Ф. Сочинения : в 14 т. – Т. III. – М. : Изд-во социально-экономической литературы, 1956. – 372 с.
6. Голубович І. В. Біографія як соціокультурний феномен (філософсько-методологічний аналіз) : автореф. дис. ... докт. філос. наук : 09.00.03 / І. Голубович; Одеський національний ун-т. ім. І. І. Мечникова МОН України. – Одеса, 2009. – 28 с.
7. Гомілко О. Глобальні трансформації людської тілесності / О. Гомілко // Людина і культура в умовах глобалізації : збірник наукових статей. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 129 – 136.
8. Игнатовская Н. Б. Природа как ценность культуры / Н. Б. Игнатовская. – М. : Знание, 1987. – 64 с.

9. Кирилюк О. С. Мартін Гайдеггер та Максиміліан Волошин. Оргія та жертва (дві статті на задану тему) / О. С. Кирилюк. – Одеса : Автограф, 2005. – 72 с.
10. Кларк К. Нагота в искусстве : Исследование идеальной формы / К. Кларк ; пер. с англ. М. В. Куренной, И. В. Кытмановой, А. Т. Толстовой. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с
11. Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк ; пер. с англ. Н. Н. Тихонова. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 304 с.
12. Окорочков В. Проблема интерпретации времени (бытие и язык как предметы неклассического мышления) / В. Окорочков // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса : ОНУ. – С. 207 – 216.
13. Петрова О. Природа творчої діяльності. Чуттєве сприйняття світу художником як світоглядна подія / О. Петрова // Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Чернігів : Вид-во «Ієрогліф», 2013. – С. 11 – 13.
14. Прокоф'єва В. Ю. Категорія пространство в художественном преломленні: локусы и топосы / В. Ю. Прокоф'єва // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – С. 87 – 94.
15. Радзієвський В. О. Осмислення феномена тілесності у культурологічному вимірі / В. О. Радзієвський // Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, – 2013. – № 2. – С. 74 – 82.
16. Стасевич В. Н. Пейзаж. Картина и действительность / В. Н. Стасевич. – М. : Просвещение, 1978. – 176 с.
17. Франко И. Из секретов поэтического творчества / И. Франко. – М.: Искусство, 1967. – 168с.

ЛЕКЦІЯ 3.

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАУКОВИХ ДАНИХ

- 4. Взаємозбагачення науки та мистецтва**
- 5. Художнє пізнання суспільства та історії**
- 6. Нові жанри «наукової літератури»**

1. Взаємозбагачення науки та мистецтва

При художній інтерпретації *наукових даних* об'єктом зображення є об'єктивна реальність, зовнішня щодо людини. Однак тепер ідеться не про «складання» у зв'язну картину вражень, отриманих з особистого досвіду митця, а про осмислення ним певної теорії, що потребує спеціальних знань.

Вплив науково-технічного знання на художню культуру має тривалу історію, однак на перший план виходить у ХІХ ст. Класичним прикладом симбіозу принципово відмінних культурних форм стала творчість Жуля Верна, який поставив собі неймовірне завдання художнього опису всіх країн та всіх галузей знання – і практично завершив цей опис світу. Ця традиція була продовжена в науковій фантастиці ХХ ст. Дані наукових дисциплін стали все активніше включатися і в тексти інших жанрів, розмиваючи межі художнього та нехудожнього в культурі.

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

При загальноновизнаній відмінності між науковою та художньою літературою, межа між ними не є абсолютною. Більше того, нерідко зустрічається визнання, що художня література здатна дати повніше уявлення про предмет, ніж наукова, оскільки вона створює цілісну картину реальності, а не концентрується на одному її аспекті.

За словами Ю. Борєва, «Мистецтво повертає аналітично розщепленому наукою світу його цілісність, воно – хранитель цілісності особистості, культури, життєвого досвіду людини» [1, с. 151–152]. Одним з конкретних інструментів цієї інтеграції різних сфер культури виступає саме художня інтерпретація; в даному випадку – інтерпретація наукових даних, які перетворюються на ціннісно визначені, емоційно виразні художні образи.

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

В ХХ ст. одним із ключових понять стає *наукове мистецтво* (*наукоподібне мистецтво, наукомистецтво, мистецтво дослідження, сайєнс арт* тощо) як спроба синтезу раціонального й емоційного. Важливою є сама настанова на загальнокультурний синтез, який можна розглядати в термінах синергетики.

Синтетичне знання не є абсолютно новим явищем. Можна згадати розповсюджені в багатьох давніх культурах пісні-каталоги, на більш високому рівні теоретичного узагальнення з'являється антична наукова поезія (Тіт Лукрецій Кар).

Навіть мова науки та мова мистецтва виявляються не такими далекими одна від одної, а отже, не випадково, що сучасна поезія нерідко використовує спеціальну наукову термінологію. В. Хлебніков у своїх футуристичних віршах давав образну інтерпретацію таких наукових проблем як: загальна єдність мов, макроісторичні цикли, багатовимірність простору тощо.

Художній інтерпретації можуть підлягати дані практично всіх наук.

Так, *фізика*, крім закономірного висвітлення у «виробничій» та науково-фантастичній літературі, серйозно вплинула на живопис. Саме тут можна чітко простежити відгук митців на нові наукові відкриття та технічні винаходи.

Добре дослідженим є зв'язок з мистецтвом *математики*, який виявляється в побудові системи пропорцій у архітектурі та образотворчому мистецтві, мелодії – в музиці, однак може впливати і на режисуру театру та кіно тощо. Математична освіта в сполученні з літературним талантом продукує «межові» художні форми. Наприклад, «Аліса в Країні чудес» Льюїса Керролла (псевдонім математика Чарлза Доджсона) вважається першою книгою, повністю побудованою на порушенні норм, причому всі парадокси в ній мають «математичне», а не «підсвідоме» походження.

Астрономія безпосереднім чином вплинула на розвиток культової архітектури від Стоунхенджа до наших днів. Саме астрономія, поряд із біологією, дала поштовх до виникнення таких жанрів як науковий та науково-фантастичний живопис.



Іл. 11. А. Соколов, «Над Сахаліном» (науковий живопис).



Іл. 12. Е. Геккель, сторінка з «Атласу красот природи».

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

Чи не найширшу зону світоглядного перетину наукової та художньої культури має *біологія*. Починаючи з періоду Відродження, знання анатомії стало обов'язковим для художників, і навіть самі зображення анатомованого тіла могли створювати потужний художній образ. Медицина здатна ставати

об'єктом зображення (оповіді М. Булгакова), чи рушійною силою сюжету (детективи П. Корнвелл, де патологоанатом змушує тіла жертв «розповідати» про свою смерть).

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

Анімалістичний твір нерідко можна сприймати одночасно *на кількох рівнях* – авантюрному, біологічному, філософському. Цей феномен достатньо добре досліджений на прикладі творчості Джека Лондона та Р. Кіплінга, хоча «закон джунглів» останнього заслуговує на більш уважний культур-герменевтичний розгляд у контексті міфологем і філософем світового Ладу. Адже у самого Кіплінга, всупереч вульгаризованому прочитанню, наголошується однозначно на «законі», а не на «джунглях».

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



Іл. 13. Кадр з фільму «Прогулянки з динозаврами».

В свою чергу, ці фільми, вірогідно, завдячують своїм існуванням не лише палеонтологам-науковцям, але й З. Буріану, чеському художнику, чії зображення доісторичних тварин досі не перевершені за ефектом «машини часу».



Іл. 14. З. Буріан, «Тарбозавр».

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

Спеціалізованим жанром є наукова фантастика як проекція виробничого роману на гадане майбутнє (чи гадане минуле, якщо йдеться про ретрофутуризм). Інколи такі прогнози демонструють дуже високу точність: за деякими підрахунками, зі 180 фантастичних ідей Ж. Верна не були здійснені лише 10.

У фантастиці виразно помітний зворотний вплив мистецтва на життя. Так, одне з оповідань І. Єфремова надихнуло винахідників голографії. В деяких випадках наукове та художнє дослідження відбуваються паралельно.

Авторська інтерпретація перспектив, які наука відкриває перед людством, залежить як від індивідуальності митця, так і від колективних настроїв епохи. Ті самі наукові передбачення тлумачаться принципово відмінно як з етичної, так і з прагматичної точки зору. Наприклад, ідея перестворення організму тварини, або й людини (йдеться про хірургічний вплив, але в наш час очевидною паралеллю є генетичні модифікації) оцінюється як блюзнірська та божевільна Г. Уелсом в «Острові доктора Моро», і як цілком перспективна – О. Беляєвим в «Людині-амфібії».

Характерно, що у фантастиці середини ХХ ст. – як радянській, так і англійській – переважав оптимістичний погляд на здібності людини та її майбутнє. В наш час показовими стають технотріллери М. Крайтона («Парк Юрського періоду» та ін.), в яких головною темою є відповідальність ученого перед людством і природою.

2. Художнє пізнання суспільства та історії

Найбільш стійкою та плідною є взаємодія між мистецтвом та *суспільними*, перш за все – *історичними* науками.

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

Художній інтерпретації історії завжди передуює наукова праця, інколи вельми екстенсивна. К. Брюллов перед роботою над «Останнім днем Помпеї» прочитав весь наявний матеріал з теми.



Іл. 15. К. Брюллов, «Останній день Помпеї».

Зараз розширення ерудиції реципієнтів робить вимоги до митців ще жорсткішими. В деяких випадках автор паралельно з художнім твором публікує «супутне» теоретичне дослідження («Пришестя короля» та «Пошук Мерліна» Н. Толстого), або ж викладає власну наукову теорію в художній формі («Обряд присвячення» Л. Медіано).

Однак художній твір є чимось набагато більшим, ніж белетризоване історичне дослідження. Завданням митця є розкриття не лише минулого, але й сучасного та майбутнього. Як зазначив У. Еко в передмові до власного роману, автор має не осучаснювати історію, а виявляти «актуальне тоді й тепер» [9, с. 480].

Історичний роман може наближуватися до міфу, оскільки обидва цікавляться не просто давниною, а першопочатковими часами, коли закладалися парадигми наявного порядку на рівні етносу, нації, макроцивілізаційної спільноти, людства. Тому навіть у «класичному» історичному романі, автор якого не намагався створити міф, у центрі уваги майже завжди опиняються історичні повороти та критичні точки.

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

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

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

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

Після закінчення «епічних» часів міфологізації частіше піддається не історія, а повсякденність, а втіленням народу постає не стільки великий герой, скільки *everyman* (будь-хто). В таких випадках історичний роман тяжіє до магічного реалізму.

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

Тенденція до *ревізйонізму* як перегляду самих основ підходу до минулого почалася з наукової історії й етнографії. Відбулася зміна термінології, наприклад, слово “savage” («дикун») було замінено словом “tribesman” («представник племені»), «первісні» суспільства стали називатися «традиційними».

Конкретні прояви ревізйонізму досить відмінні. На одному кінці спектру ми бачимо реставрацію як сумлінне очищення фактів від фальсифікацій, на другому – нові фальсифікації. Одним з характерних методів фальсифікатора є прямолінійне «перекрашування» героїв історії з білих у чорних і навпаки, як то у деяких псевдоісторичних розвідках скандально відомих авторів.

Крайнім виявом ревізйонізму є *ресентимент*, негативним моментом якого є підривання моральних орієнтирів. Адже прийняті в класичній парадигмі критерії добра та зла нерідко дискредитуються без заміни іншою адекватною системою цінностей.

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

3. Нові жанри «наукової літератури»

Тенденція до реінтерпретації історико-культурних фактів викликала до життя ряд нових *історичних та квазі-історичних жанрів*. Це художня реконструкція, криптоісторія, альтернативна історія, і «цивілізаційний жанр» з його модифікаціями.

Реконструкція подій минулого є сенсом будь-якого історичного твору. Але в одному з його типів основним змістом стає сам цей процес. Автор занурює читача в атмосферу творчого пошуку, метою якого є відтворення подій, які відбувалися з реальною непересічною людиною.

«Роман-реконструкція» є не лише белетризованим життєписом, оскільки він має кілька сюжетних ліній, одна з яких – власна подорож автора «слідами» його героя. Проходячи той самий шлях, він має можливість наблизитися до давніх подій та відділити правду від нашарувань, а також оцінити характер змін, які відбулися зі світом.

Яскравим прикладом є поліфонічний роман К. Рансмайра «Жахіття криги та півми», де хронологічних рівнів навіть не два, а три. Оповідач подорожує слідами молодика, який зник під час мандрівки до Арктики. Але основне місце займає історія австрійської експедиції, яка відкрила землю Франца-Йосифа. Всі три рівні тексту переплітаються, вкриваючи ту саму географічну територію трьома окремими смисловими шарами, але й розходяться, акцентуючи принципові відмінності самих мандрівників, так і зміни, які відбулися з часом.

Досить близька за тематикою книга Дж. Кракауера «Назустріч дикій природі», яка, проте, не має постмодерністської мозаїчної структури, і знаходиться на самій межі белетристики та філософського дослідження.

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

Зазначимо, що крім жанрової криптоісторії існують також твори, які описують світ з позицій «криптосучасності», пояснюючи реальні події дією невідомих, часто – фантастичних чинників.

При цьому завдяки: 1) об'єктивному існуванню численних «темних» місць та «заборонених» тем в історичних подіях, 2) таланту й ерудиції авторів, 3) зростаючій некритичності реципієнтів – відбувається розмивання кордонів між криптоісторією як формою розумової гри та «справжньою» історією.

При цьому підхід може бути цілком серйозним, або ж іронічним. В останньому випадку автор усвідомлює сам і натякає своїм реципієнтам, що будь-яка інтерпретація є відносною, що нова інформація не надійніше старої, що будь-яке нове пояснення є лише заміною однієї фікції іншою.

У зв'язку з цією темою слід згадати відомі тріллери Дена Брауна. Вони викладають оригінальні історичні концепції, які можна приймати чи не

приймати. Однак, сучасний літературний етикет передбачає, що автор у післямові дає роз'яснення, що зі згаданих фактів є доведеним, що – гіпотетичним, а що – художнім вимислом. Адже та сама гадана інтерпретація подій у белетристичному тексті є припустимою фантазією, а в науковому – фальсифікацією. Д. Браун таких пояснень не дає, а підкреслена документальність деяких пасажів натякає на таку саму достовірність і того, що насправді є лише припущенням.

Наступним жанром, який передбачає ре-інтерпретацію відомих подій, є *альтернативна історія*, вона ж історична фантастика, антиісторія, паралельна історія, нібитологія (В. Личковах) або якбитологія (Д. Шурхало).

Основна ідея жанру полягає в тому, що історичні альтернативи є рівноцінними шансами, які з тих чи інших причин не збулися, але мають бути зважені та оцінені так само ретельно, як і «факти-переможці».

Вагомості цій думці надає вчення І. Пригожина та І. Стенгерс про непередбачуваність подій у точці біфуркації, а також математична гіпотеза паралельних світів, які «розщеплюються» в точці біфуркації значних історичних подій. В теоретичній історії концепція нелінійності історичних подій помітна в працях представників «школи Анналів». Саму настанову на непередбачуваність, хаотичність, децентрацію можна розглядати в контексті постмодерної парадигми.

«Альтернатива» – як у теоретичному, так і в художньому варіанті – має значний евристичний потенціал та сприяє глибшому розумінню сутності історичного процесу. Однак, в усіх випадках ми маємо справу лише з гіпотезою, під яку більш чи менш добросовісно підбираються факти. Складність оцінки значення того чи іншого фактора (зокрема ролі особистості та статистичних закономірностей) була афористично висловлена С. Хуком: «Скільки батальйонів є еквівалентом Наполеона? Скільки дрібних поетів дадуть нам Шекспіра?» [10, с. 28].

Розквіт «альтернативи» настав у другій половині ХХ ст., коли й історики-науковці, й письменники звернулися до переосмислення причин двох світових війн (а також інших історичних катастроф) і гіпотетичних можливостей відмінного розвитку подій. З розпадом СРСР російські письменники почали активно досліджувати альтернативу Жовтневої революції, а українські – альтернативу колоніальних реалій. Тут ми маємо справу з віртуальною інставрацією національної історії, як у В. Кожелянка («Ефіопська Січ», «Дефіляда в Москві»). Можливо, найбільш глибоким художнім дослідженням історії та її альтернатив є цикл «Ріка Хронос» К. Буличева (псевдонім професійного історика І. Можейко).

Принциповою відмінністю «альтернативи» від криптоісторії є вимога повної відповідності історії альтернативного світу до точки біфуркації відомих історичним фактам (без фантастичних припущень та малоймовірних гіпотез).

Нові суспільні процеси та нові підходи в історичній науці призвели до формування типів романів, які можна позначити як *трансісторичний*,

цивілізаційний та трансцивілізаційний. Усі вони близькі до історичного жанру, але не збігаються з ним повністю.

Як відомо, історичний жанр визначається тим, що події в ньому відбуваються в час, який передує життю автора. Це вірно і для трансісторичного роману, хоча його дія може доходити безпосередньо до моменту написання. Цивілізаційний та трансцивілізаційний романи найчастіше відносяться до минулого, але можуть описувати і сучасний автору світ, тому виходять за межі власне історичного жанру, накладаючись на нього лише частково.

Трансісторичним є твір, основним завданням якого є художнє відтворення багатовікової історії певної країни/території чи етнічної групи, яка розкривається через долю представників кількох сімейств, належних до різних соціальних верств. Від роману-епопеї трансісторичний роман відрізняється часовими масштабами: від кількох сот до мільйонів років. Саме до трансісторії можна віднести значну частину Старого Завіту в його літературній іпостасі.

Одним із небагатьох його майстрів є американський письменник Дж. А. Міченер, автор понад десяти бестселерів (обсягом від 700 до 1400 сторінок), присвячених історії різних частин США, а також Мексики, Польщі, країн Карибського моря. Зазвичай, романи Міченера починаються з опису геології, інколи – і палеонтології регіону, а потім переходять до його заселення різними групами людей, складні контакти яких призводять до формування нової спільноти. В українській літературі до трансісторичного жанру наближується роман П. Загребельного «Диво».

Крім літератури, трансісторія присутня в живописі (деякі картини І. Глазунова) та кінематографі («Десять човнів» Р. де Геєра та П. Джигіра, фільм знятий австралійськими аборигенами про власну історію в трьох часових шарах).

Цивілізаційний роман, характерною рисою якого є охоплення оповіддю всіх сфер життя суспільства, є старшим за трансісторичний, та має дещо розмиті межі. Об'єктом зображення тут є ціла *цивілізація* (всі сфери буття) певної *цивілізаційної* (макрокультурної) спільноти.

Цивілізаційний роман рідко має чітку фабулу, оскільки основним змістом книги є фізичне та духовне життя людини, чи навіть декількох поколінь, часто – протягом переломного історичного моменту. Написання подібного роману вимагає не тільки таланту, а й величезної дослідницької роботи. Однак, кількість цивілізаційних творів збільшується завдяки більшій доступності наукової інформації та полегшенню подорожей автора до описуваних місць.

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

1. Енциклопедичний опис свого, сучасного автору суспільства: «Дон Кіхот», романи Ч. Діккенса, певною мірою – релігійно-філософські

тексти у фантастичній формі («Божественна комедія» Данте, «Подорож на Захід» У Чен-еня); в живописі їм відповідають картини реалістів XIX ст. – Г. Курбе («Похорони в Орнані»), У. П. Фріта («Вокзал у Паддінгтоні») та ін.;

2. Відтворення буття власного народу в особливо важливий момент минулого. Стандартом є «Собор Паризької Богоматері», «Війна і мир», «Звіяні вітром», «Чорна рада»;
3. Реконструкція колишнього буття чужої, нині не існуючої цивілізації (цикл «Діти Землі» Дж. Аулі); цей підвид представлений у живописі, а також у кінематографі («Апокаліпсис» М. Гібсона та ін.);
4. Презентація чужої для автора сучасної йому культури. Цей тип сам по собі трапляється нечасто. Зазвичай, чужа культура дається в порівнянні зі своєю, що, за нашою класифікацією, відноситься вже до *трансцивілізаційного* жанру, про який ітиметься нижче.



Іл. 16. У. П. Фріт, «Вокзал у Паддінгтоні».

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

які не мають англійських аналогів, були залишені без перекладу та пояснені в коментарях.

Цивілізаційний жанр не обов'язково є неприступним для «середнього» читача, свідченням чому – цикл «Діти Землі» Дж. М. Аула, який отримав статус бестселеру. На прикладі цих романів можна наочно побачити зміни, які відбулися в теоретичній та художній інтерпретації найдавнішої історії людства. В XIX ст. пануюча ідея прогресу вимагала зображувати давніх людей в усіх відношеннях примітивнішими та грубішими, ніж сучасні. В кінці XX ст. більша повага до різних соціальних моделей сучасного людства привела до переоцінки способу життя пращурів. Домінуючим підходом стало визнання того, що люди завжди були розумні та винахідливі, завжди намагалися раціонально організувати своє життя, і в чомусь (зокрема, в «екологічній чистоті») можливо, були вище представників цивілізації.

Дія перших трьох з її шістьох романів повністю відбувається на території України. Всі описані реалії є археологічно вірними, тексту передують карта та зображення історичних артефактів, які фігурують в тексті.

Цивілізаційний роман не чітко відділяється від власне історичного, особливо такого, що поєднує досконале знання фактажу з високим рівнем емоційної зацікавленості автора. Одним із перших романів такого типу (опоненти називали його «археологічним», критикуючи саме за ту властивість, яка цінується зараз) є «Саламбо» Г. Флобера. Таке саме захоплення неповторністю давньої культури демонструють Т. Манн («Йосиф та його брати»), І. Єфремов («На краю Ойкумени», «Таїс Афінська»), Г. Відал («Створення світу»). Кожен із цих романів є результатом герменевтичного вчування, аж до ідентифікації автора зі своїм об'єктом.

Завданням цивілізаційного роману може бути мікроісторичне відновлення унікального локального укладу з одночасним виділенням неперехідного в людській душі та вчинках. Прикладом можуть бути твори відомого британського політика та письменника Дж. Бакена, які описують приховані шари минулого.

Подібні тексти, які презентують «своє як чуже», можуть розмивати межу реалістичної оповіді та магічного реалізму. Наприклад, «Легенда про Уленшпігеля» Ш. де Костера, «Повість про Ходжу Насреддіна» Л. Соловйова, «Козацькому роду нема переводу» О. Ільченка є літературними обробками фольклорних оповідей про трікстера / героя як втілення національного духу.

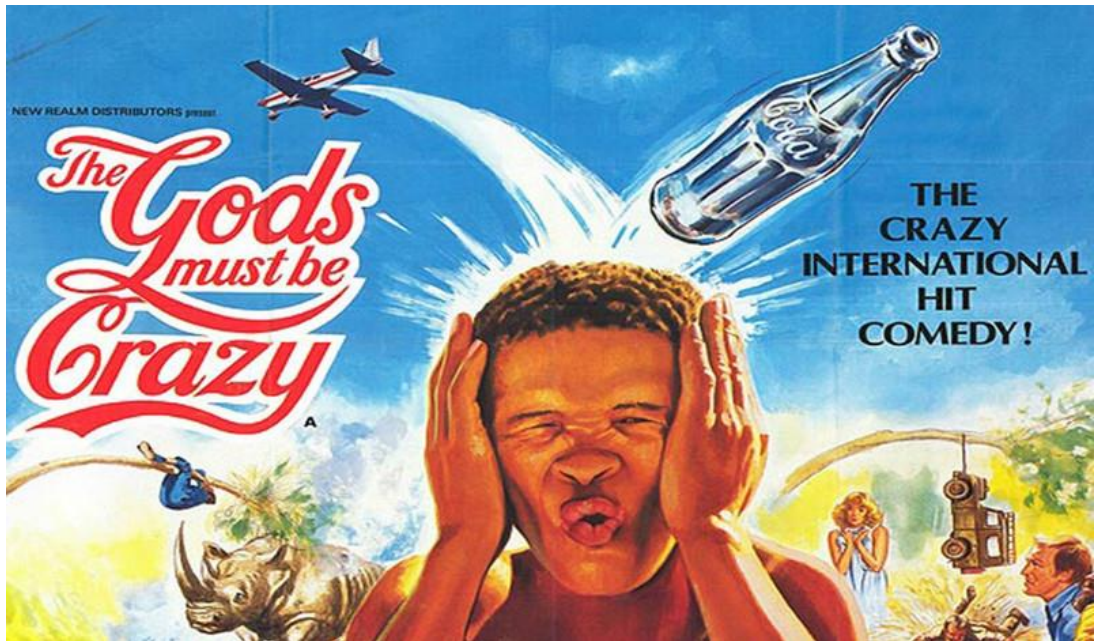
Інколи відбувається безпосередній перехід до історичного фентезі. «Пришестя короля» Н. Толстого, «Джонатан Стрейндж і містер Норрілл» С. Кларк належать саме до цього жанру, але їхня атрибуція як цивілізаційних романів теж абсолютно правомірна. Іншим полем зближення цивілізаційного роману з фантастикою є вже згаданий жанр *xenofiction*.

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

прафеномен обох описуваних культур та визначивши перспективи їхньої взаємодії.

Трансцивілізаційний роман нерідко описує епохи докорінних змін, і простежує долі різних народів під час смерті старого та народження нового ладу. Наприклад, «Вікінг» Т. Северіна та «Аттіла» В. Нап'єра, окрім іншого, досліджують формування основ європейської цивілізації після падіння Риму; «Чорне серце» Е. ван Ластбадера – відлуння в'єтнамської війни в США та Південно-східній Азії.

Коротші форми цього жанру можуть демонструвати лише зустріч представників різних цивілізацій як носіїв відмінних фундаментальних цінностей і норм. Такий контакт, здебільшого, набуває форми трагічного конфлікту («Міст через ріку Квай»), однак, дає шанс стати на місце Іншого і здійснити очуднений погляд на звичне («Боги, напевне, зійшли з глузду», «Зозуля»). Здебільшого автори постулюють можливість знаходження посправжньому загальнолюдських цінностей.



Іл. 17. «Боги, напевне, зійшли з глузду», постер.

У розгорнутому вигляді в трансцивілізаційному творі порівнюються всі грані життя двох (або більше) культур. Результати такого порівняння можуть бути різними. Найрідше трапляється повне відторгнення однієї культури іншою («Ацтек» Г. Дженінгса). Протилежним варіантом є добровільне занурення героя в чужу культуру, як в еталонному для жанру романі Дж. Клавелла «Сьогун». Це прийняття може бути настільки глибоким, що повернення до власної культури сприймається як насильницький болісний процес («Танцюючий з вовками» М. Блейка). Для британських письменників традиційною темою є «шлюб культур» і породження ними нової цивілізації.



Іл. 18. Кадр з фільму «Танцюючий з вовками».

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

Таким чином, художня інтерпретація наукових даних далеко не зводиться до популяризації науки. Це явище є способом гармонійної інтеграції двох відмінних, але не несумісних сфер культури.

Питання для самоперевірки:

1. Що можна віднести до основних характеристик «наукового мистецтва»?
2. Наскільки адекватним може бути художнє пізнання світу?
3. Чому в ХХ ст. відбувся активний розвиток жанру альтернативної історії?
4. Що таке ревізіонізм та ресентимент?
5. В чому відмінність трансісторичного та трансцивілізаційного жанрів?

Практичне завдання:

Проаналізуйте твори, які є зразками:

- Інтерпретації даних конкретної науки;
- Загальної (опитмістичної, печимістичної, суперечливої) оцінки тенденцій розвитку науки та техніки.

Література:

1. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
2. Даренський В. Ю. Художнє освоєння історії як функція мистецтва / В. Ю. Даренський // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 174–181.
3. Иванов В. В. Хлебников и наука / В. В. Иванов // Пути в незна-емое: Писатели рассказывают о науке : сборник XX. – М. : Советский писатель, 1986. – С. 382–440.
4. Колесник О. С. Про міжкультурну сутність трансісторичного, цивілізаційного та трансцивілізаційного романів / О. С. Колесник // Трансформація освіти і культура : матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, Київ, 2-3 травня 2012. – К. : НАКККіМ, 2012. – С. 221–223.
5. Кузнецова Э. В. Исторический и батальный жанр : Беседы о рус. и сов. живописи. Кн. для учителя / Э. В. Кузнецова. – М. : Просвещение, 1982. – 192 с.
6. Лутаєнко В. С. Естетика мислення. Естетичні аспекти наукового і художнього пізнання / В. С. Лутаєнко. – К. : Мистецтво, 1974. – 248 с.
7. Медникова Г. С. Синтез научной и художественной рефлексии как основа формирования новой парадигмы миропонимания [Электронный ресурс] / Г. С. Медникова // Научное искусство. Первая международная научно-практическая конференция, Москва, 4-5 апреля 2012 : сборник тезисов. – М. : МГУ имени М. В. Ломоносова, 2012. – 306 с. – Режим доступа: <http://www.science-art.ru/rpublications/fil2.pdf>. – Заглавие с экрана.
8. Шурхало Д. І. Українська «якбитологія»: Нариси альтерна-тивної історії / Д. І. Шурхало. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 318 с.
9. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» / У. Эко ; пер. с ит. Е. Костюкович // Имя розы. – М. : Книжная палата, 1989. – С. 427–467.
10. Hook S. The Hero in History: A Study in Limitation and Possibility / S. Hook. – Boston : Beacon Press, 1962. – 274 p.

ЛЕКЦІЯ 4.**ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СВІТОГЛЯДНИХ КОНЦЕПЦІЙ****3. Релігія та релігійне мистецтво**

4. Взаємозбагачення мистецтва та філософії

1. Релігія та релігійне мистецтво

Наступним позахудожнім об'єктом художньої інтерпретації є *релігійні та філософські/культурологічні вчення*. Ці форми духовної культури єднає між собою та відрізняє від розглянутих вище явищ (факти досвіду, дані конкретних наук) особлива системність і світоглядне значення.

Якщо в попередніх випадках перед митцем стояло завдання створення єдиної картини світу з окремих елементів, то тут картина світу вже існує, причому інколи має характер догми, з якою неможливо сперечатися. Завданням митця є індивідуалізація загальної релігійної чи філософської концепції, наповнення її живою, конкретною образністю.

Наскільки відомо, *релігійне мистецтво* існувало в усіх народів протягом усієї історії людства. Гіпотетичним вихідним станом людської культури був міфо-релігійно-мистецький синкретизм.

Загальне співвідношення *сакрального* та *профанного* в культурі є дискусійним питанням. Е. Бенвеніст підкреслює, що в латинській мові слово *sanctus* – «священний», «обдарований ласкою богів», має винятково позитивні конотації, водночас значення слова *sacer* є складнішими: «величне, надлюдське, магічне, закляте, небезпечне, заборонене» [3, с. 347–348]. Отже, *священне* – це те, що несе безумовну позитивну цінність, у той час як *сакральне* – амбівалентна сила, протилежна *профанному* (позбавленому будь-якого метафізичного виміру).

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

Добре відомо, що релігія може сприяти чи гальмувати розвиток тих чи тих художніх форм, але жодна віра не може обійтися без них. Як показує досвід буддизму, мистецтво виникає навіть там, де воно мало б бути неможливим.

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

При втраті такого культурного контексту інтерпретація окремого елемента міфо-ритуального комплексу є проблематичною, що й доводять

численні альтернативні спроби тлумачень як загальних принципів, так і конкретних творів наскального живопису. Наприклад, численні африканські та австралійські зображення істот із круглими головами можуть інтерпретуватися як: 1) стилізовані людські постаті, 2) боги, 3) космонавти в шоломах.

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

Історію теоретичного поняття *архетип* прийнято починати з праць Платона, але вчення грецького філософа можна розглядати як філософську концептуалізацію давнього світоглядного уявлення. Саме цей первообраз відображується в протомистецтві, в т. ч. в таких специфічних формах як «рентгенівські» малюнки, за допомогою яких художник намагається дати найповніше уявлення про сутність зображуваної істоти.



Іл. 19. «Рентгенівський» малюнок австралійських аборигенів.

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

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

Природне відтворення пов'язане з розумінням людини як живого образу божества, або всього Космосу. Наприклад, в художній філософії Г. Сковороди, вигляд речей дає знати про приховані під ним форми або вічні образи, причому це стосується і самої людини, яка є образом Бога.

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

Відтворення архетипу ставало самоціллю в *ритуалі*, в якому людина або кликала на допомогу космічні сили, або намагалася уподібнитися до них. Безпосереднє відношення до відтворення первообразу мають усі ритуали священного шлюбу, які встановлюють зв'язок між земними подіями та вічними принципами буття. Проте чи не найбільше значення таке символічне повторення космогонії має в святковому, особливо, новорічному ритуалі. Свято розумілося як «розрив» профанного хронотопу, через який учасники долучалися до сакрального світу.

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

У ранньохристиянській філософії світ розглядається як система образів та символів, вихідним пунктом якої є Бог – первообраз (архетип) для наступних віддзеркалень. Православна естетика, в основному, бачить цінність витворів мистецтва у тому, що вони здатні зберігати та передавати *мисленні образи*. Глядач не повинен зупинятися на спогляданні кольорів зображення чи

«словесних барв» тексту, але має прагнути побачити ейдос, який митець передав за допомогою цих барв.

За Псевдо-Діонісієм Ареопагітом, система символів, що охоплює всю сферу мистецтва, є однією з форм передачі людині «духовного світла». Він розділяє два класи символів: «подібні» до архетипу, основані на катафатичному способі означення, та «неподібні подібності», що повинні самою своєю невідповідністю спрямувати сприйняття суб'єкта на протилежне зображеному – абсолютну духовність.

П. Флоренський, виходячи з уявлення про багатомірність, ієрархічність почуттєво-матеріального світу, побудував «символічно-магічну» теорію культури, де ікона є подобою храму та моделлю Космосу. При цьому ікона, на думку П. Флоренського, може існувати тільки в контексті храмового дійства.

При злитті знаку з первообразом, внутрішній ейдос у зображенні виявляється для глядачів краще, ніж у самому первообразі. Тому ікона – не бліда тінь оригіналу, а форма його вираження, спеціально орієнтована на виявлення його видимого образу. Зображення, хоча наслідує лише зовнішній вигляд архетипу, передає глядачеві інформацію про весь Первообраз, не виключаючи і його неуявлену природу. Ікона не зображує, а репрезентує, беручи на себе роль «свідка» (П. Флоренський) або *документальної фотографії* (В. Бичков). А якщо ікони – це відображення того самого незмінного ейдосу, то зображення на них повинні бути канонічними. Художній інтерпретації тепер підлягають не тільки власне вірування, але й більш чи менш жорстка система приписів щодо тем і форми творів релігійного мистецтва – **канон**. Канон має чітко виражені індивідуально-культурні особливості, на відміну від первісного мистецтва, яке характеризувалося відносно стихійним виникненням архетипових форм, часто надзвичайно схожих у різних культурах.

З кінця середньовіччя почався процес *секуляризації* сакрального мистецтва, який продовжується досі. Однією з її прикмет є *осучаснення* твору, його наближення до глядача, а також відхід від статичності, перехід від *образу до сюжету*, від позачасового до темпорального. Така тенденція до драматизації дії особливо помітна у мистецтві бароко. Чергова актуалізація пошуків власної віри відбулася на рубежі ХІХ – ХХ ст. У мистецтві це призвело до виникнення низки нових форм і прийомів.

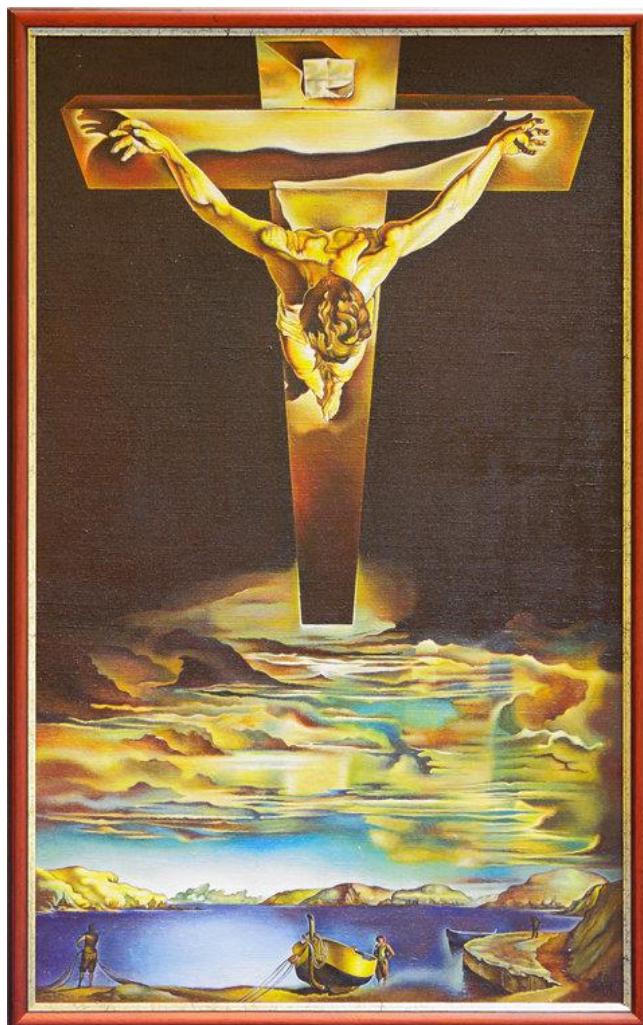
Одним із понять, які дозволяють осмислити цей комплекс проблем, є **трансгресія**, порушення традиційних норм, яке, на думку Ж. Батая, відкриває людині вийти за межі кордонів, але залишає самі кордони, зберігаючи поділ профанного та сакрального.

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

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

На противагу «величання людини абсурду» (Г. Марсель), культурологи нерідко писали про необхідність ресакралізації світу. М. Еліаде відмітив «крипторелігійну» поведінку мирської людини. При цьому ієрофанія сакрального може відбуватися навіть в атеїстичному суспільстві. Ця тема (комуністичний варіант хіліазму, структура псевдо-священного простору та часу тощо) була докладно досліджена М. Столяр [15].

В цьому плані вельми характерною є еволюція творчості С. Далі, який від епатажних ранніх картин перейшов до філософського осмислення світу, а згодом – до створення цілком серйозних полотен на релігійні теми («Христос Сан Хуана де ла Крус», «Таємна вечеря» та ін.).



Іл. 20. С. Далі, «Христос Сан Хуана де ла Крус».

Наш час є часом нової хвилі неорелігійності, як ще одного прояву культурного ревізйонізму, навіть ресентименту. При цьому, на думку В. Головей, мають місце дві паралельні тенденції – до секуляризації сакрального та до сакралізації секулярного. Релігійними мотивами просякнута вся сучасна популярна культура, однак тлумачення цих мотивів нерідко є далеким від традиції. Щоб протистояти довільній деформації смислів, християнське мистецтво прагне стати «конкурентоздатним», у т. ч. за рахунок використання нових видів мистецтва, передусім – кінематографу. Однак, сучасний художній пошук є далеким від завершення. Поки що відносно більш вдалою з точки зору пропаганди релігійних цінностей є дитяча література, в той час як «дорослі» твори часто коливаються між неортодоксальністю та нецікавістю.

2. Взаємозбагачення мистецтва та філософії

Порівняно з релігійною сферою, взаємини мистецтва та *філософії* відрізнялися більшою гнучкістю. Їх можна розглядати в двох основних варіантах: виклад митцем *власних* світоглядних ідей у художній формі та естетичне тлумачення *вже існуючої* філософської системи.

Перший варіант є більш давнім. Філософія як окремий вид духовно-культурної діяльності деякий час існувала невідривно від літератури: вона мала скоріше зацікавити слухача, ніж переконати його логічними аргументами. Саме такий характер мають синкретичні тексти Давнього Світу та деякі сучасні релігійно-філософсько-художні форми, зокрема в індійській та далекосхідній традиціях. Добре відомим фактом є художнє чи напівхудожнє філософування в античності (досократики, Платон, Марк Аврелій та ін.).

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

Від тих часів, коли відбулося розділення філософії та художньої культури, помітна і зворотна тенденція до їхнього зближення. В Новоевропейській традиції відбувається постійний зустрічний рух – одночасна *філософізація літератури* та *белетризація філософії*.

Із філософів до художньої форми зверталися французькі Просвітники (Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро), які «винайшли» філософський роман. Згодом – С. Кіркегор, А. Шопенгауєр, Ф. Ніцше, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Т. Адорно, Г. Маркузе та інші.

Одночасно філософську проблематику порушують романісти – Стендаль, О. де Бальзак, Е. Золя, М. Гоголь, Ф. Достоевський, Л. Толстой. В СРСР традицію «великих романів» ХІХ ст. продовжили М. Горький,

Л. Леонов, О. Толстой, М. Шолохов та ін. Інтелектуалізм був помітний і в поезії: на думку В. Брюсова, все, що хвилює сучасну людину, має право бути відображеним у віршах.

Необхідно згадати також спектаклі К. Станіславського, В. Мейерхольда та фільми О. Довженка, Г. Козинцева, С. Ейзенштейна. На думку останнього, «інтелектуальне кіно» має не лише реконструювати події, але й виявляти їхній смисл. Хоча, з відомих причин, філософська думка в Радянському Союзі була нерозривно пов'язана з політикою та ідеологією, що значно звузило спектр світоглядних пошуків митців.

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

Одним зі «спеціалізованих» інтелектуальних жанрів є філософський роман. Цей термін має два значення: 1) виклад філософії в художній формі, та 2) найбільш глибокі та ємні романи. Саме друге значення є для нас провідним. Такі романи можуть бути екзистенціалістськими (Ф. Кафка), інтелектуальними (А. Мердок, В. Голдінг), «романами культури» (Г. Гессе, Т. Манн, Р. Музіль). В останньому випадку відбувається вихід на рівень *мета-мистецтва*. Найбільш яскравим прикладом є «Доктор Фаустус» Т. Манна, який водночас є дослідженням психології митця та сутності творчості, аналізом глибин германського духу і діагнозом культурних викликів епохи. Крім того, в ньому наявні пасажі власне метафізичного характеру, зокрема, присвячені співвідношенню музики та світобудови.

Саморефлексія мистецтва може виявлятися і в невербальній формі, достатньо згадати «Меніни» Д. Веласкеса і «Майстерню художника» Я. Вермеєра. В обох картинах присутня своєрідна філософія мистецтва, виражена за допомогою зорових образів. Ці дві візуальні інтерпретації теми *митець* та *мистецтво*, створені представниками націй, які в той час воювали між собою, можна розглядати як такі, що знаходяться в стані постійного діалогу одна з одною. Звісно, цей віртуальний культурний діалог вимагає посередництва реципієнта.



Іл. 21. Д. Веласкес, «Меніни».



Іл. 22. Я. Вермеєр, «Майстерня художника».

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

Літературна *утопія* – це модель ідеальної соціальної системи, яка відповідає уявленням автора про гармонію людини та суспільства. Витоки жанру сягають міфологем Золотого віку та Островів блаженних. Як такий, він формується в Давній Греції («Держава» Платона) і переживає піднесення в часи Ренесансу (Т. Мор, Т. Кампанелла, Ф. Бекон та ін.). У XVII – XVIII ст. відбулося поширення утопічних трактатів та проектів реформ, зокрема, в межах французького Просвітництва. Можна припустити, що все ще недостатньо вивчений вплив цих праць на політичну практику є значно більшим, ніж прийнято вважати. Однак з XIX ст. утопія стає менш «соціально активним» жанром, поступово перетворюючись на засіб ескапізму.

У XX ст. з низки культурно-історичних причин на перший план виходить *антиутопія* (негативна утопія, контрутопія, квазіутопія, дистопія). Біля витоків жанру стояли Дж. Свіфт і Вольтер; зріла антиутопія представлена

працями В. Аксьонова, Г. Веллса, В. Винниченка, Є. Замятіна, Дж. Орвелла, А. Платонова, О. Хакслі та ін. Автори антиутопій намагаються діагностувати небезпечні тенденції сучасного суспільства та унаочнити їхні потенційні результати, щоб привернути суспільну увагу до проблеми. Однак, поширення антиутопій призвело до звикання, і зображення дистопічного майбутнього стало нормою, а інколи – й реальністю.

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

Окрім творів, які містять філософські ідеї в експліцитній формі, слід звернути увагу на ті, що мають *імпліцитну (приховану) філософську основу*.

Тема філософсько-художнього синкретизму має особливе значення для України, оскільки вітчизняні мислителі нерідко викладали свої погляди на людину, суспільство та світ у формі притч, віршів, проповідей тощо. Із виникненням академічної філософії, такі митці, як В. Винниченко, О. Гончар, О. Довженко, О. Кобилянська, Л. Костенко, М. Коцюбинський, О. Олесь, В. Стефаник, П. Тичина, І. Франко, М. Хвильовий, не відмовилися від створення оригінальних філософських концепцій. Ймовірно, найбільш багатоплановою є імпліцитна філософська основа творів Лесі Українки, яка дозволяє принципово різні, але часто взаємодоповнювані тлумачення.

Результати теоретичної реконструкції цілісної філософської системи певного митця суттєво залежать від настанови дослідника, про що свідчить хоча б складна історія осмислення спадку Г. Сковороди або Т. Шевченка.

Інколи філософські підтексти є настільки прихованими, що дослідник має досконально знати культурний контекст епохи, щоб оцінити позицію автора. Так, неможливо зрозуміти всі смислові рівні трагедій Шекспіра, не маючи уяви про тогочасні дискусії відносно злої чи доброї сутності «природи», в тому числі – людської. Вірші В. Блейка важко зрозуміти без знання філософії гностиків, а «Гру в бісер» Г. Гессе – без гегелівської «Феноменології духу». Визнаним є вплив А. Бергсона на М. Пруста, О. Шпенглера та М. Бубера – на Р. Музіля, англійського сенсуалізму, німецького романтизму, психоаналізу – на Дж. Джойса тощо.

Проте, не можна ігнорувати самотійність митця навіть у випадку задокументованих зв'язків його твору з певним філософським ученням. Відомо, що Т. Адорно консультував Т. Манна під час написання «Доктора Фаустуса», однак філософська основа роману далеко не зводиться до вчення Адорно.

Інколи йдеться не стільки про прямий вплив, скільки про складний культурний діалог. У деяких випадках точно відомо, що письменники погоджувалися прийняти «винайдену» критиками філософську інтерпретацію – як то Джек Лондон погодився з критиками, що його «Поклик предків» має алегоричні сенси.

У *не-вербальних* видах мистецтва проводити пошуки філософської основи складніше, але наявна методологія дозволяє і таке дослідження. Обмежимося лише такими відомими прикладами візуальних творів, за якими стоїть цілісна світоглядна концепція, як «Меланхолія» А. Дюрера, «Сон розуму...» Ф. Гойї, пейзажі К. Фрідріха, «метафізичний живопис» Дж. де Кіріко.



Іл. 23. А. Дюрер, «Меланхолія».

Однією з відносно малодосліджених в Україні тем є приховані філософські підтексти творів *популярної культури*. Н. Доній визначає вплив на маскульт психоаналізу, екзистенціалізму, позитивізму, прагматизму [9]. З цим можна повністю погодитись, але ця схема потребує конкретизації, оскільки в наш час популярний кінематограф нерідко порушує достатньо серйозні теми і навіть викладає певну філософську концепцію. Наприклад, такі несхожі між

собою стрічки як «Зоряні війни» та «Титанік» поєднує типова для Романтизму ідея переваги почуттів над розумом.

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

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

Дослідження філософських підтекстів художніх творів може привести до: 1) збагачення філософської, культурологічної, релігієзнавчої думки за рахунок залучення «дифузної філософії» мистецьких творів, а також до 2) більш глибоких, а інколи й принципово нових інтерпретацій відомих текстів.

Питання для самоперевірки:

1. Що обумовлює зближення мистецтва та філософії?
2. Що таке імпліцитна філософська основа твору?
3. В чому відмінність понять «священне» та «сакральне»?
4. Якою є роль канону в релігійному мистецтві?
5. Що таке трансгресія?

Практичне завдання:

Проаналізуйте твори, які є зразками:

- Художньої інтерпретації філософії;
- Релігійного мистецтва та / або мистецтва на релігійну тематику.

Література:

1. Адмони В. Стихия философской мысли в драматургии Шекспира / В. Адмони ; ред. А. А. Аникст // Шекспировские чтения 1976. – М. : Наука, 1977. – С. 7 – 12.
2. Андрійчук Т. В. Література як спосіб філософування в контексті традицій української духовності / Т. В. Андрійчук // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Випуск 26. – Чернігів : ЧДПУ, 2004. – С. 102 – 108.
3. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / Э. Бенвенист ; пер. с фр. Н. Д. Андреева. – М. : Прогресс-Универс, 1995. – 456 с.

4. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг ; пер. с нем. К. Пиганович. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 752 с.
5. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 2000. – 704 с.
6. Герасимчук В. Л. Специфіка тексту філософського роману ХХ століття / В. Л. Герасимчук. – К. : ПАРАПАН, 2007. – 398 с.
7. Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми образо-творчої репрезентації : монографія / В. Ю. Головей. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 420 с.
8. Диденко В. Д. Искусство и философия / В. Д. Диденко. – М. : Знание, 1986. – 64 с.
9. Доній Н. Є. Ціннісна динаміка масової культури : дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. / Н. Є. Доній ; Чернігівський державний педагогічний університет ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2006. – 195 с.
10. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
11. Калугин В. И. Мир былинного эпоса / В. И. Калугин ; сост., вступ. ст. и вводные тексты В.И. Калугина // Былины. – М. : Правда, 1987. – С. 5–16.
12. Каранда М. В. Естетичні модифікації біблійної образності в модерній художній культурі / М. В. Каранда // Людинознавчі студії : збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Дрогобич : Науково-видавничий центр ДДПУ імені Івана Франка, 2008. – Випуск 18. Філософія. – С. 135 – 149.
13. Новикова М. М. Теургическое искусство в философии Серебряного века / М. М. Новикова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 100 с.
14. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе / А. Е. Нямцу // Мова та культура : матеріали 6-ої міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 354 – 361.
15. Столяр М. Б. Религия советской цивилизации / М. Б. Столяр. – К. : Стилос, 2010. – 178 с.
16. Токман В. В. Священне і профанне в мистецтві / В. В. Токман // Вісн. Київ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Сер. : Філософія. Політо-логія. – 2000. – Вип. 32. – С. 40 – 43.
17. Флоренский П. А. Храмовое действие как синтез искусств / П. А. Флоренский // Избранные труды по искусству. – М. : Изобраз. искусство, 1996. – С. 209 – 210.
18. Черепанін В. М. Еволюція і трансформація іконографічного канону в українському авангарді / В. М. Черепанін // Гуманітарні науки. – 2002. – №1. – К. : Педагогічна преса, 2002. – С. 37 – 42.
19. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.

20. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии (система искусств в структуре мировых религий) / Е. Г. Яковлев. – М. : Высшая школа, 1977. – 224 с.

ЛЕКЦІЯ 5. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФУ

4. Підходи до пояснення міфу та міфопоетичного
5. Типи інтерпретації міфу в художній культурі
6. Українська міфопоетика

1. Підходи до пояснення міфу та міфопоетичного

Теоретичні інтерпретації міфу відрізняються не тільки прочитаннями, але й загальною настановою – для одних дослідників саме це слово є синонімом застарілого, фіктивного, вбивчого, для других – вічного, істинного та рятівного.

Незважаючи на тривалу історію вивчення, досі нема єдиного загальноприйнятого визначення, або переліку основних характеристик міфу як феномену культури. Але практично всі концепції міфу можуть доповнювати одна одну. Це трапляється тому, що міфи поєднують три основні рівні значення – космічно-природний, соціальний, особистісний.

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

Однією з головних функцій міфу є «впорядкування світу». З цього випливає поєднання в ньому метафізичної, етичної та естетичної складових – Істини, Добра і Краси, тлумачення яких, однак, не завжди збігаються з їхнім сучасним розумінням.

Міф нерідко протиставляється логосу, хоча їхня протилежність не є абсолютною. Концепція до-логічного (пралогічного) мислення, висунута Л. Леві-Брюлем, була піддана критиці у зв'язку з доведеним етнографами фактом здатності представників традиційних суспільств до цілком раціонального міркування. Однак, не тільки фольклор, але й авторська література досить часто відбивають специфічну «логіку дивовижного» (Я. Голосовкер), або ж «міфо-логіку».

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

Від міфу буває важко відокремити інші фольклорні жанри – казки, легенди, перекази, бувальщини тощо. Як відомо, будь-яка традиційна культура є полістадіальною. Як доводить Б. Рибаків, деякі фольклорні мотиви можуть передаватися тисячоліттями; наприклад, у східнослов'янських казках збереглася пам'ять про полювання на мамонта [14, с. 134–135]. Фольклорні тексти здатні до самоорганізації: різноманітні елементи згруповуються навколо єдиної основи, створюючи сюжетну та ідейну цілісність.

З точки зору інтерпретології найбільший інтерес представляють такі фольклорні жанри, як власне міф, епос, бувальщина та казка.

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

Бувальщина – це розповідь про надприродні події, які трапляються зі звичайною людиною. Якщо міф презентує цілісний сакральний світ, єдиний для героя та слухача, а казка – два невзаємодіючі світи, реальний та ірреальний, то бувальщина зображує стан на межі двох світів, профанного та сакрального. Тому емоційний фон оповіді балансує на межі жаху та захоплення. Слухачам пропонують доторкнутися до таємниці буття, до схованої за видимою невидимої реальності. До бувальщини близькі твори в жанрі романтичної авторської казки, магічного реалізму та деяких різновидів фентезі; можна згадати і «Лісову пісню» Лесі Українки.



Іл. 24. О. Шупляк, «Лісова пісня».

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

В останні два століття відбувається поступове відчуження традиційної казки, реалії якої більше не мають нічого спільного з повсякденним життям перцепієнта. Тому закономірним є прагнення до оновлення, яке може набувати форму або перенесення традиційного сюжету в сучасний світ, або ж навпаки – привнесення сучасних характеристик, цінностей, світогляду, конфліктів у світ фантастичний. В сучасній літературі можна помітити такі основні форми інтерпретації традиційних казок: редагування (приспосовування до сучасних

смаків, як то у Ш. Перро, або ж навпаки, реставрація архаїчних шарів, як у О. Толстого); психологізація (О. Забужко); інтерполяція сюжетів та жанрів (Т. Пратчетт, Л. Александер); переосмислення, в т. ч. в дусі ресентименту (Ф. Пулмен).



Іл. 25. Сучасна інтерпретація народної казки.

Інтерпретаційний зв'язок художніх творів з міфологією та фольклорними жанрами є проблемним, оскільки далеко не завжди можна визначити його *генетичний* чи *гомологічний* характер. Художня інтерпретація міфу має справу як зі зверненням до класичних оповідей, так і з перестворенням універсальних структур. Архетипові образи та символи можуть запозичуватися з фольклорних текстів, або ж мати джерелом позасвідоме самого митця, якщо воно має достатню «еруптивність» (термін І. Франка).

Тому слово *міф* у власному сенсі в контексті мистецтва може вживатися лише стосовно творчості деяких видатних митців. В українській культурі це, передусім, Тарас Шевченко.

Набагато частіше інтерпретація міфу приймає форму використання окремих елементів для поглиблення сенсів нового витвору мистецтва.

Залежно від особистісних настанов, етнокультурних та історичних традицій, автори зверталися до міфологічних сюжетів з різним ставленням та з різними *цілями*. Митці могли бути самі напівзанурені в міфічне середовище, або ж протистояти йому, могли категорично відкидати міф, іронізувати над ним, або й намагатися повернути його. В деяких випадках митці свідомо ставлять собі завдання реконструкції або пере-створення міфу, в інших ідеться про успадкування фольклорних мотивів.

Авторські інтерпретації відомого міфологічного мотиву можуть суттєво відрізнятись одна від одної, та від гіпотетичного «оригінального» розуміння теми. Той самий сюжет у різних обробках міг набувати протилежних значень. Достатньо згадати лише образ Прометея, тлумачення якого коливається в широкому спектрі від образу трікстера-провокатора до символу жертвовної любові до людства.

Такий «авторський» підхід до античної міфології був типовим для періоду Відродження. «Реальна» антична міфологія не стільки реставрувалася, скільки ставала приводом для власних роздумів та мрій.

В період класицизму межі інтерпретації стали жорсткішими, оскільки міфологічні образи з символів перетворилися на алегорії, кожна з яких має фіксоване значення. Міфологічні образи перетворилися на прекрасну форму для передачі цілком конкретного змісту.

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

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

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

Мистецтво *авангарду* можна розглядати як намагання відтворити сутність міфу за допомогою радикальної зміни форми організації матеріалу. Сама його революційність постає спробою почати новий цикл творення: вся попередня культура має бути відкинута, перетворена на Хаос, з якого слід створити новий Космос, почавши все спочатку, як первісна людина, яка замість екстенсивного культурного досвіду мала творчий потенціал і свіжий погляд на речі.



Іл. 26. П. Пікассо, «Авіньонські дівки» (перетворення людського обличчя на африканську маску).

Недарма чимало авангардистів цікавилися архаїчними та екзотичними культурами. Творчість багатьох з них можна розглядати як спробу відтворити *сутність* міфу, відкинувши його канонізовану класицизмом оболонку. Міф, або хоча б міфоподібний конструкт тут виступає як один зі способів осмислення хаотичного, незрозумілого світу на зламі епох. Міфологізуються не лише твори, але й життєве середовище, навіть власні долі.

Однак, здебільшого, справжнього занурення в стихію міфу не вийшло, все залишилося на рівні гри професіоналів. Можливо, це пов'язано з самими їхніми світоглядними настановами, які не могли привести до формування «позитивного міфу». Адже найбільш прикметні напрями цього періоду пов'язані скоріше з міфологемами розпаду, перетворення Космосу на Хаос, – а не навпаки, як це було властиво традиційній міфології. Показовою є прагнення до абсолютної випадковості процесу та результату творчості в дадаїзмі, літературному сюрреалізмі (автоматичне письмо), пізніше – в абстрактному експресіонізмі.

Достатньо чітко міфотворча настанова помітна в радянському мистецтві перших післяреволюційних років, де прихід нової влади презентувався як «початок часу».

Іншу тенденцію ми бачимо в *неоромантизмі*. Неоромантики заклали основи міфологізації повсякденної реальності, яка має містичний «зворотний бік» – ця ідея й досі є однією з провідних як в елітарній, так і в популярній

культури. Більше того, сучасна людина великою мірою живе в міському нео-міфі.

2. Типи інтерпретації міфу в художній культурі

Художня обробка міфу як різновид інтерпретації дещо схожа з перекладом та з міжвидовою транспозицією, оскільки тут теж відбувається створення власної версії першотексту. Зміна виду мистецтва та зміна мови в даному випадку необов'язкові, але принциповим моментом є зміна типу авторства. Результатом є не стихійно виниклий, а інтелектуально сконструйований текст, який може або близько слідувати за оригіналом, або ж повністю заперечувати традицію.

В своїй класифікації видів авторства, М. Стеблін-Каменський позначає його сучасний тип як *літературний* [16, с. 81], маючи на увазі протиставлення не стільки літератури іншим видам мистецтва, скільки авторства сучасного типу архаїчним (міфічній, епічній тощо) формам.

Першою формою художньої інтерпретації міфу є *міфологізація*, яка передбачає перетворення на міф реальної особи, події, місця – саме в такому сенсі можна казати про «міф України» (О. Забужко), або «міф Петербурга» (В. Топоров). Міфологізуватися може будь-який профанний предмет, який наділяється символічним значенням – як Г. Мелвілл свого часу міфологізував кита та китобійний промисел. Дуже легко піддаються міфологізації історичні особи, причому інколи відбувається само-міфологізація; так творили власні міфи Александр Македонський та Наполеон.



Іл. 27. П. Деларош. Наполеон на перевалі Сен-Бернар (реалістичне зображення).



Іл. 28. Ж. Давід. Наполеон на перевалі Сен-Бернар (міфологізоване зображення).

Міфологізуватися можуть не тільки політичні лідери, але й «культурні герої», або й просто непересічні особистості, незалежно від їхнього внеску в історію. Цей процес знайшов художню інтерпретацію в романі Р. Ная «Покійний пан Шекспір», де автор у відступі протиставляє два типи історії – задокументовану «міську» та міфологізовану «сільську» [12, с. 99–100]. Міфологізація об'єктів повсякденного досвіду має місце в житті кожної людини, хоча може не усвідомлюватися.

Оскільки міф здатний самовідновлюватися, зі зникненням його класичних форм починається міфологізація історії, мистецтва, масової культури. Однією з найбільш спірних тем є статус *політичного міфу*, який то визнається принципово відмінним від попередніх, то зближується з ним. Можна припустити, що політичний міф є штучним конструктом, який прагне перерости у «справжній міф», і може це зробити при відповідному настрої громадськості, яка готова вбачати в лідері «батька народу», в історичному періоді – «золотий вік» тощо. Міфологічне протистояння ідеального героя та його демонічного супротивника підсвідомо переноситься на реальних політичних діячів, та багато в чому визначає відношення до них.

З психологічної точки зору, така проекція задовольняє потребу людини у переживанні сакрального, особливо коли ця людина позбавлена релігії у традиційному смислі слова. До того ж, цей процес спрощує класифікацію певних явищ, та визначення відношення суб'єкта до них. Нерідко, чим менше людина знає про щось, тим більш категоричним є її судження, бо об'єкт підсвідомо і досить довільно відноситься до певної категорії, та оцінюється не як конкретна, складна особистість, явище, ситуація, а як черговий вияв «добра», чи «зла», «корисного» чи «небезпечного».

Міфологізація ставлення до влади має місце і в наші часи. При цьому найбільш популярними можна назвати наступні проекції: 1) розбудова держави розглядається як процес космогонії; 2) певний період минулого – як Золотий вік; 3) столиця держави – як центр Ойкумени; 4) носій влади – як містичне втілення свого народу.

В контексті сучасних соціальних та політичних процесів значний інтерес викликають різні традиції розуміння таких визначальних міфологем, як Космос та Хаос, що маніфестуються як суперечливі тенденції прагнення до «Порядку», або «Волі».

Протилежним процесом є *деміфологізація* як «очищення» образу від нашарувань. Деміфологізація може набувати форму скинення кумирів та профанізації сакрального. В інших випадках ми маємо справу з *історизацією* як спробою побачити реальних людей за постатями напівбогів. Якщо міфологізація *підносить індивідуальне* до архетипового рівня, до деміфологізація *зводить міфологічне* до одиничної конкретики. Тексти такого типу (як то діалогія М. Рено про «історичного» Тесея) поєднують виграш у психологізмі з програшем у всезагальності.

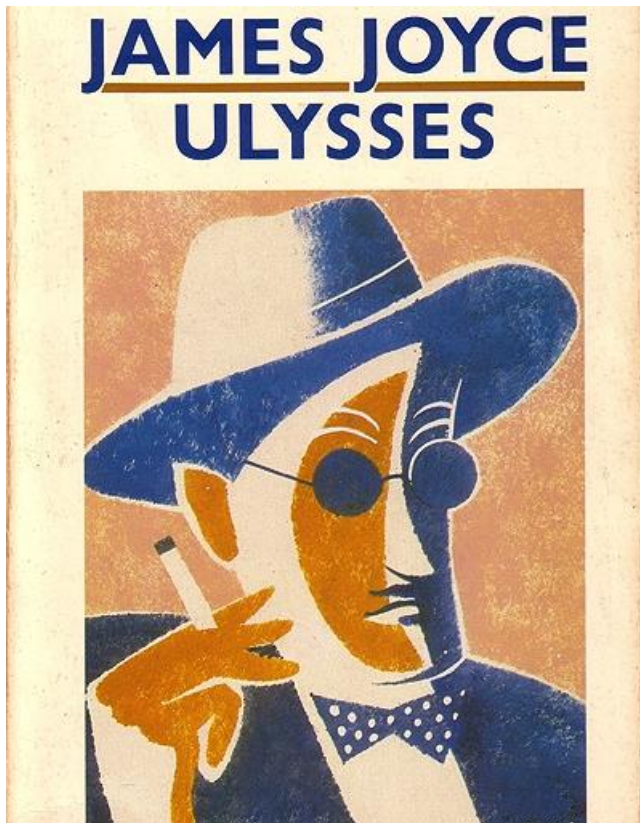
В деяких випадках помітний прояв ревізіонізму та ресентименту: традиційна історія оголошується фальсифікованою (за аналогією з політикою), а отже, автор ставить перед собою завдання відновлення історичної істини. Щоправда, така псевдо-реконструкція найчастіше є лише створенням ще однієї фікції.

На відміну від історизації – намагання побачити історичну правду «крізь» міф, – *реконструкція* є спробою відтворення найбільш архаїчних культурних форм. Це завдання є надзвичайно складним, і не тільки через нестачу джерел. Міф не зводиться до вербальної оповіді, і виглядає по-різному «зсередини» та «ззовні», що призводить до його незрозумілості для непосвяченого. Тому результати різних реконструкцій того самого міфу можуть суттєво відрізнятись. Серед найбільш вдалих художніх відтворень слов'янських міфологій можна назвати книги О. Ремізова, О. Толстого, В. Хлебнікова.

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

текст як «оповіді в оповіді» або додаються до нього («Мешканці пагорбів» Р. Едамса).

Деконструкція міфу передбачає не лише вільне перекомбінування окремих традиційних елементів, але й розкладання на складові частини цілісних, вже знайомих реципієнту сюжетів, та створення з них нового тексту, який нерідко заперечує сенс та цінності оригіналу. Така переробка міфу та епосу має місце як в масовій (на зразок серіалу «Геркулес», де від античного міфу залишається лише назва), так і в елітарній культурі («Уліс» Дж. Джойса, якій, крім іншого, деконструє текст гомерівської «Одіссеї»).



Іл. 29. Дж. Джойс, «Уліс», обкладинка роману.

Сутністю **реміфологізації** є створення власного нео-міфу за наявними зразками та у відповідності до загальних принципів міфопоетики. При цьому метою є не імітація архаїчних наративів, а спроба прориву до трансісторичного.

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

Окремі паралелі: використання фольклорних образів та сюжетів чи типологічні сходження. При цьому схожість художнього образу з фольклорними уявленнями може бути результатом не запозичення, а паралельного розвитку загальнолюдських уявлень. Наприклад, мотив амнезії сполучає ефектний сюжетний хід з величезним архетиповим навантаженням (ритуали ініціації, анамнезис).

Використання фольклорних образів та сюжетів. Тут автори «успадковують» цілі міфи, залишаючи за собою право вільної інтерпретації теми. В особливому стані опиняються митці, які використали ключовий образ даної традиції. Цим досягається актуалізація всього наявного корпусу міфів, що збагачує текст, проте підвищує вимоги до автора, який має витримати порівняння зі своїми попередниками. Прикладом можуть бути кількасот романів, присвячених королю Артуру як одному з центральних образів західноєвропейської культури. Сукупність інтерпретацій дозволяє побачити еволюцію авторського ставлення до теми: від іронічного заперечення середньовічної «темноти» (Марк Твен) до пошуків у минулому витоків справжньої духовності (більшість авторів ХХ ст.).

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

Створення нео-міфології з перекомбінованих традиційних елементів. Тут надзвичайне значення має рівень міфологем, які повинні не просто «бути присутніми», а становити кістяк сюжету. Класичним випадком цього типу є творчість Дж. Р. Р. Толкіна, одним з наслідків якої стало виникнення своєрідного віртуального світу.

Звернення до міфу може мати місце в різних *жанрах* та *видах* мистецтва.

Чи не найбільший потенціал для створення нео-міфу має *фантастика*, причому не тільки фентезі, але й наукова фантастика, оскільки ті самі сюжетні структури можуть інтерпретуватися в різному антуражі. *Магічний реалізм* зазвичай розглядається окремо від «традиційної» фантастики, хоча на практиці цей жанр важко чітко розмежувати від міського фентезі з одного боку та філософського роману – з іншого. Його характерними рисами вважаються іманентна присутність чудесного, не пояснюваного; нелінійний час; інверсія причин і наслідків; однакова можливість альтернативних фантастичних чи реалістичних пояснень подій. Магічний реалізм широко використовує міф – там, де він зберігся як жива традиція, – або ж повір'я та нижчу міфологію. З літературно обробленою «вторинною» міфологією представники цього напрямку практично не працюють, намагаючись відтворити автентичний етнокультурний життєвий світ.

Інтерпретація реліктового міфо-магічного світовідношення сучасних народів, які не відірвалися від родоплеменних коренів, помітна у творчості африканських, афро-американських, азійських письменників. Але, передусім, вона асоціюється з культурою Латинської Америки, адже саме в цьому регіоні відбувся синтез стійких індіанських вірувань з іспанським бароко. При всій відмінності цих двох традицій, для обох характерні такі теми, як: загадковість життя та смерті, чудесність, непередбачуваність, двоїстість світу.

Однак, магічний реалізм – у т. ч. латиноамериканський – не є «первинним» народним жанром. Це література освіченої міської людини, яка відкидає новоєвропейську раціональність, декларує свою «іншість» і шукає власні корені у товщі народних вірувань. Тому не дивно, що, як було доведено С. Стоян, архетиповий склад автентичних індіанських міфів і латиноамериканських «магічно-реалістичних» творів є відмінним [17].

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

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

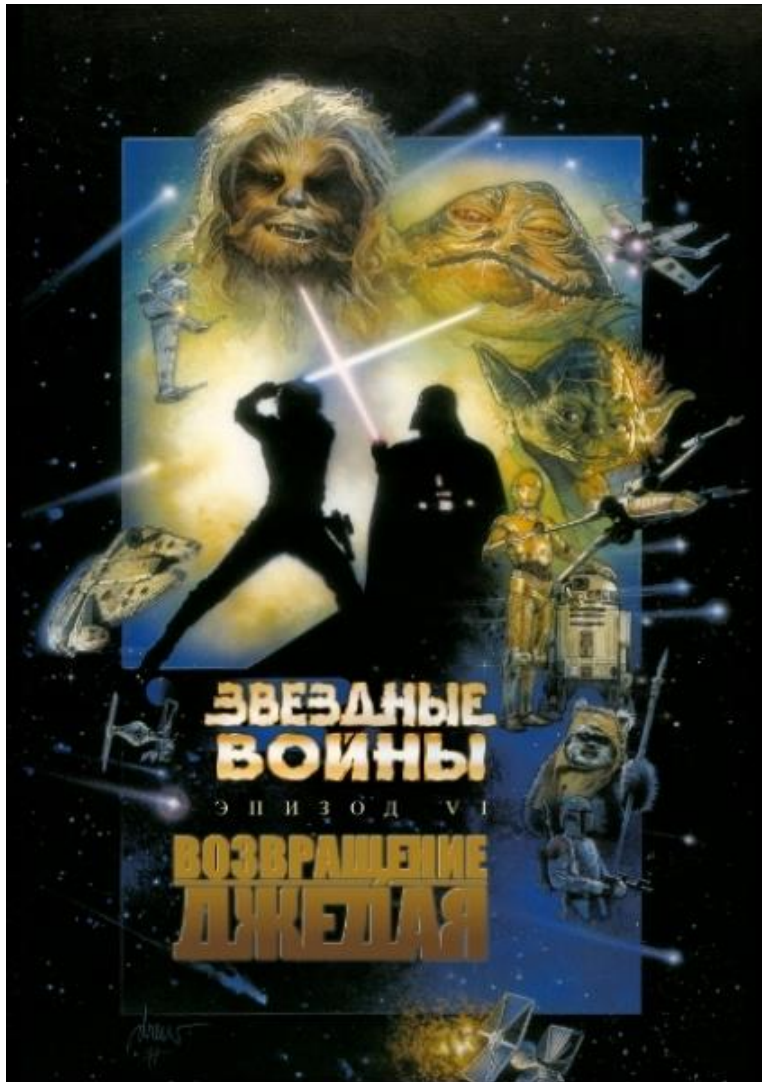
Є. Мелетинський виділив два полярних підходи, один з яких уособлений Дж. Джойсом в «Улісі», другий – Т. Манном в «Йосифі та його братах», причому перший варіант трапляється частіше, проте другий є більш плідним. У першому випадку відбувається міфологізація банальності, яка тлумачиться в дусі вічного повторення тих самих образів та сюжетів, але саме це повторення не має ніякого смислу. В другому випадку, міф приводить до прориву в трансцендентне. Тому, при всій їхній позірній схожості, конкретні романи-міфи мають оцінюватися за різними критеріями, залежно від того, заради чого відбувається інтерпретаційне звернення до міфу. Отже, в межах того самого жанру, в одних випадках відбувається відтворення креативного потенціалу міфу, а в інших – його знецінювання.

Масштабна міфологізація відбувається в *популярній культурі*. М. Еліаде відмітив, що міфологічну функцію виконує навіть сам процес читання: не тільки тому, що воно замінює переказування міфів, але передусім тому, що, подібно до міфу, дозволяє людині «вийти з часу» [18]. Добре досліджена міфологічність таких видів та жанрів літератури, як лицарський і дурисвітський роман тощо. Подібність детективу до структури традиційного міфу помітив ще Г. К. Честертон. А у випадку архетипового детектива – Шерлока Холмса – можна казати про існування живого сучасного міфу.

Надзвичайно високою є міфогенічність *кінематографу*, який характеризується синкретизмом художньої мови, що споріднює його з архаїчною міфо-ритуальною цілісністю. Цікавим аспектом є мимовільна

циклізація фільмів, поєднаних одним актором, ролі якого сприймаються глядачем як варіації інваріантної моделі характеру.

Міфологізація кінематографу виявляється практично в усіх жанрах. Особливо багато міфологемних елементів у детективі, вестерні, фантастиці. «Зоряні війни» Дж. Лукаса часто наводять як приклад американського міфу, і це не випадково, адже сам автор зізнавався, що надихався теоретичними працями Дж. Кемпбелла.



Іл. 30. «Зоряні війни», постер.

Зазвичай в кінематографі йдеться про свідоме створення вторинної міфопоетики шляхом більш чи менш успішної інтерполяції різномірних образів та сюжетів. В якості прикладу можна навести «Піратів Карибського моря», автори яких поєднали історичні реалії (піратство, золото Нового світу), морські повір'я різних народів (край світу, кракен, Каліпсо, Деві Джонс), тропічну екзотику (ром, канібали, вуду) та елементи історіософії (держава та бізнес, які йдуть на зміну вольниці).

В цілому ж, міфологізм популярної культури є величезною темою, дослідження якої складає значний напрям у гуманітаристиці ХХ – початку ХХІ ст. Популярна культура репрезентує сутність предметів у оприявленному, навіть концентрованому вигляді. Такий схематизм важко назвати художнім досягненням, однак *маска* може розглядатися як очищена від випадкового структура. Така можливість дивитися «крізь» форму відрізняє твори популярної культури від більшості витворів елітарного мистецтва, визначальним принципом якого, на думку Х. Ортеги-і-Гассета, є самоцінність форми, яка не приховує ніякої сутності.

Однак, не варто ідеалізувати популярну культуру, оскільки саме в ній найчастіше трапляється фальсифікація фактів та сенсів. Ще одним її негативним моментом є девальвація сакральної символіки, яка використовується в невідповідному контексті – це гостре питання поставлено Т. Божко [2].

Отже, ставитися до міфу, в т. ч., неоміфу, виявленого в популярній культурі, слід із певною обережністю, згадавши попередження М. Ліфшица про неприпустимість змішування під однією назвою завоювань людяності та історичного божевілля. Скоріше можна погодитися з Т. Манном, що міф – це зброя, яку можна використати в різних цілях. Сам він намагався «відібрати» цю зброю у ворога і використати заради гуманізму, що й було ним успішно зроблено.

3. Українська міфопоетика

Оскільки міф сьогодні постає одним зі способів осягнення етнонаціональної ідентичності, українські митці нерідко ставлять собі завдання реконструкції універсальної міфологічної картини, або ж перестворення міфу.

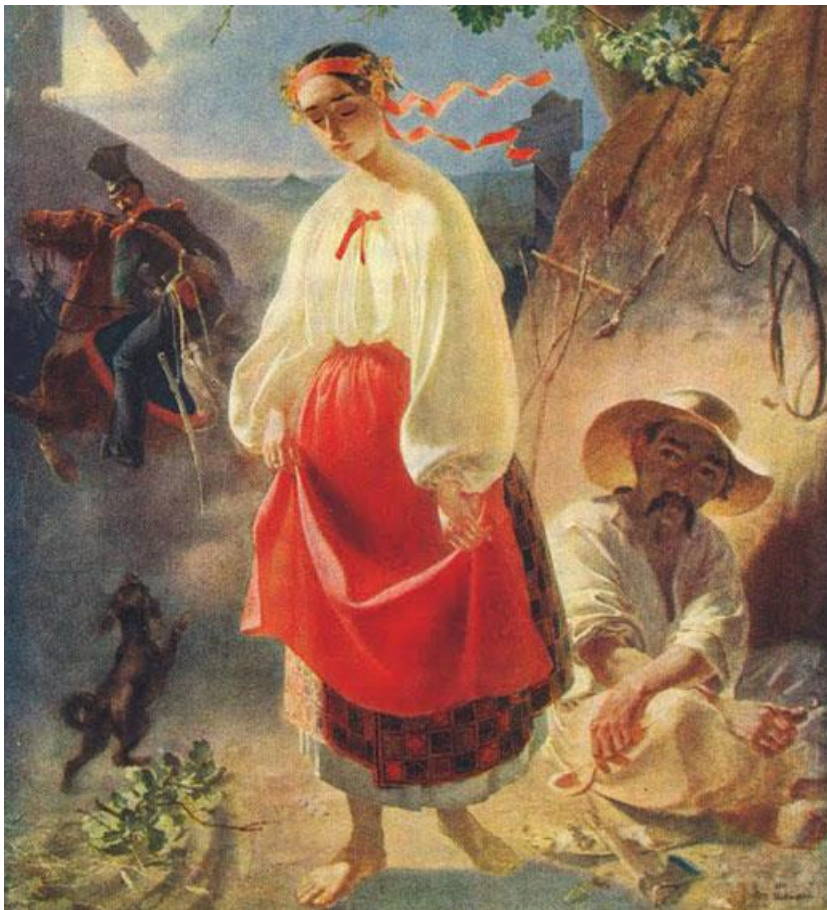
Хоча на теренах України важко знайти цілісні міфи, зате міфопоетичними елементами буквально просякнуте все її історико-культурне буття. До комплексу джерел відносяться археологічні знахідки, згадки в місцевих літописах та книгах чужоземних мандрівників, фольклорні оповіді та обряди, і ті архетипові структури, які стабільно повторюються в мистецтві, а тому можуть використовуватися для вивчення етноментальності як культурної підсвідомості народу.

В українській *музиці* релікти архаїчного світобачення зберігаються в народних піснях та їхніх численних неофольклорних аранжуваннях, часто в манері, розрахованій на привернення уваги сучасного городянина, причому не обов'язково українця. Однак, прагнення до автентичної етнічної характерності сучасної музики є помітною глобальною тенденцією, що й забезпечило міжнародний успіх таких проектів як «Дикі танці» Руслани. Це явище не є абсолютно безпрецедентним, оскільки задовго до Євробачення український народний «Щедрик» в обробці Леонтовича став популярною різдвяною піснею в англomовних країнах.

Найбільш безпосереднім чином міфологічні елементи збереглися в *декоративно-прикладному мистецтві*. Є дані, що культурна традиція оздоблення речей на теренах України не переривалася протягом тисячоліть, від часів мисливців на мамонтів до сьогодення.

В образотворчому мистецтві інтерпретація етнічних інваріантів помітна в загальній манері зображення, в традиційності архетипових образів, у використанні символічно навантажених мотивів у реалістичних композиціях, у поєднанні сучасної манери з міфічною чи напівміфічною тематикою тощо.

Деякі твори не просто використовують міфологічну символіку, а створюють *візуальний образ українського Космосу*. Саме такою картиною є загальновідома «Катерина» Т. Шевченка, яка поєднує академічні прийоми з мисленням, притаманним українському народному живопису. Це полотно не є додатком до однойменної поеми, оскільки відрізняється відсутністю всієї профанної конкретики та введенням сакральних елементів.



Іл. 32. Т. Шевченко. «Катерина».

В українській літературі міфопоетика довго існувала у формі «успадкованої» від фольклору символіки. Це виявляється у «Слові о полку Ігоревім», де образ Бояна постає центром зв'язного уявлення про рівні світу, Світове дерево та поета-шамана.

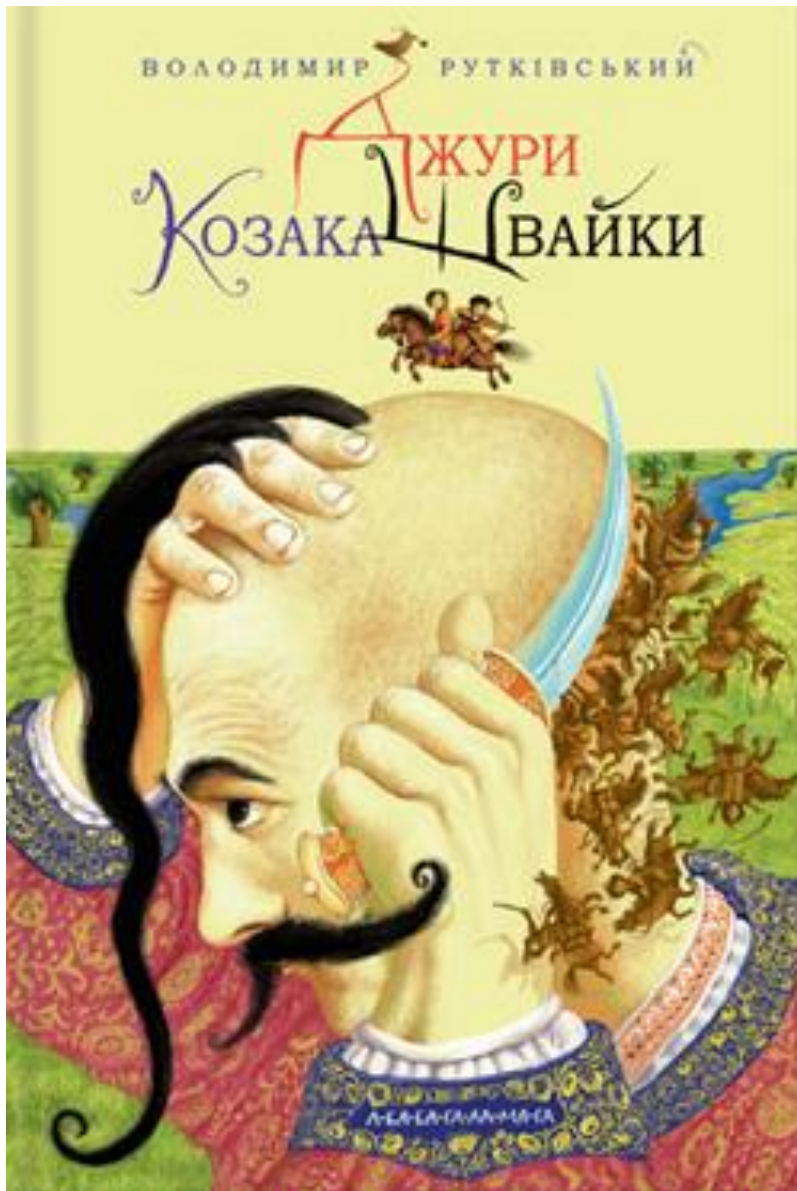
Одним із перших письменників, який свідомо використовував традиційну образність для виразу принципово нового змісту, був Г. Сковорода. Його твори є глибоко закоріненими в українській ментальності, однак, справжня інтерпретація традиції передбачає не копіювання, а перестворення, яке помітно в його авторському підході до відомих образів та сюжетів. Та сама тенденція ще більш помітна на прикладі «Енеїди» І. Котляревського, де запозичена форма слугує передачі власного етнонаціонального змісту.

Якщо найбільшим українським міфотворцем ХІХ ст. є Тарас Шевченко, то вихід української літературної міфопоетики на міжнародний рівень пов'язаний передусім з Миколою Гоголем, який презентував особливості національної ментальності всій освіченій публіці Росії та Європи.

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

В українській традиції виразно помітна тенденція до створення метаісторичного образу батьківщини, в т. ч. за рахунок розкриття потаємних аспектів культурної душі. Зокрема, цікавою темою, яка набула популярності наприкінці ХХ ст., є *характерництво*. Принципово відмінні авторські інтерпретації цього феномену можна простежити протягом усього існування української історичної прози. Схожість та відмінність в осмисленні цієї теми різними письменниками в різні часи можна прослідкувати на прикладі трьох романів.

Перший з них – це чи не найвідоміший історичний роман України: «Чорна Рада» Пантелеймона Куліша, написаний в 1857 р., про події 1663 р. Другий – «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» Олександра Ільченка, написаний майже точно через сто років (1958) і присвячений теж 1660-тим. Третій, а точніше, треті – цикл «Джури» Володимира Рутківського (2007-2010 рр. видання), присвячені подіям 1487-1492 рр.



Іл. 33. В. Рутківський, «Джури козака Швайки», оформлення М. Паленка.

В XIX ст., зокрема, у П. Куліша характерництво зображується в реалістичному творі як дещо невловиме, яке може існувати або в реальності, або ж тільки в народній фантазії. В культурі XX – початку XXI століть цей феномен стає надбанням фантастичних та напів-фантастичних жанрів, зберігаючи ту саму амбівалентність: реципієнт має сам вирішити, у що він здатний повірити.

Ще однією тенденцією є деяке зміщення геополітичного контексту. Якщо у П. Куліша та О. Ільченка в центрі уваги – стосунки українського народу з Росією та Польщею, то для творів кінця XX – початку XXI ст. важливішими стають відносини українців з татарами («Мамай» О. Саніна, «Джури» В. Рутківського) та з турками («Дагопак»).

Це змушує замислитися не тільки про художнє осмислення минулого, але й про відлуння в мистецтві сьогоденного цивілізаційного вибору України, який може розглядатися не тільки в контексті «Росія – Європа», але й в контексті «християнський світ – ісламський світ». Причому тут можливе не тільки жорстке протиставлення, але й взаємозбагачення культур, дотичних до Причорномор'я і ширше – до так званого «Великого Середземномор'я».

Підводячи підсумки щодо міфологізації української культури, можна зазначити, що для неї типовим є намагання створити образ Космосу як омріяної гармонії людського буття. Недарма у вітчизняній культурі практично не прижився натуралізм, а різні форми модернізму прагнули не нігілістичного відкидання традиції (як бувало на Заході), а стильового оновлення за рахунок трансісторичного та транскультурного синтезу. Навіть авангард в його українській іпостасі тяжів не до заперечення традиції, а до відтворення фольклорно-міфологічних та релігійних мотивів заради космізації символічного світу.

Саме тому знаковим для України стилем стало бароко з його поєднанням складності та багатозначності з чітким уявленням про сенс життя й осельність світу. Антропокосмічний масштаб може бути різним: від життя окремого села до всієї України, навіть усієї Землі. Проте основні прикмети єдності космізму й антропологізму – цілісність, упорядкованість – залишаються незмінними. На жаль, реалії життя ведуть до того, що темою творів українських авторів нерідко стає трагічне порушення цієї «антропокосмічності».

В цілому, національний міф – в тому числі український – є складним феноменом, який поєднує риси «природного» міфу та штучної ідеологеми. Відповідно, його розуміння та оцінка може бути доволі відмінною.

Наявність «позитивного» українського національного міфу не є очевидною. Скоріше, він знаходиться у стадії формування з досить різнорідних міфологем та ідеологем, що й дає привід казати про «хаос міфів» в українській свідомості.

Така аморфність, крім іншого, пов'язана з тим, що українці довго були переважно землеробською нацією, що й відбилося в самій суті фольклору. Тепер більшість українців є міськими жителями, які щодалі більше втрачають зв'язки з сільським господарством та природними циклами. Відповідно, часопросторова структура символічного Космосу, цінності та рольові орієнтири повинні суттєво змінитися, щоб відповідати космополітичним реаліям життя сучасної людини. Однак, для збереження самоідентичності, ці зміни не повинні деформувати «жорстке ядро» етнокультури.

Вже є перші спроби по-справжньому модерної інтерпретації міфопоетики, зокрема, у формі міфологізації сучасного міста, як у циклі «Київські відьми» Л. Лузіної – творі непересічному, хоча з різних причин (російськомовність, неорелігійність тощо) достатньо спірному.

В цілому, міф постійно ставить людину в ситуацію вибору між небуттям та буттям, і постійно підводить її до обрання та ствердження буття. Це саме робить справжнє мистецтво, чиїм завданням є відхід від механічного

повторення беззмістовних дій, осягнення космічного аспекту людського існування. Однак, не можна заплющувати очі й на його жахливий зворотний бік, на те, що О. Забужко назвала «національним інфернальним».

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

Можна погодитися, що нова культура має спиратися на етнонаціональну традицію, але ж при цьому це має бути дійсно *нова* культура. А відтак, міфологізація повинна бути тим «поверненням уперед», як про то писали романтики. З цієї точки зору етнокультурні досягнення класиків безперечні, але сучасна національна ідея повинна рухатися далі: від «гайдамаків» до більш позитивних парадигмальних моделей, – моделей майбутнього етнонаціонального розвитку в контексті спільноєвропейської та світової цивілізацій.

Питання для самоперевірки:

1. Які значення може мати слово «міф»?
2. Чим відрізняються основні фольклорні жанри?
3. Що таке міфологізація, деміфологізація, реміфологізація?
4. Які види та жанри мистецтва концентрують міфологічні елементи?
5. В чому виявляється міфологізація в сучасній українській культурі?

Практичне завдання:

Проаналізуйте твори, які є зразками:

- Художньої інтерпретації фольклорних сюжетів;
- Створення новітньої міфології.

Література:

1. Білокобильський О. В. Міф як онтологічна упорядковуюча система / О. В. Білокобильський // Мультиверсум. – К. : Стилос, 1998. – Вип. 2. – С. 24 – 37.
2. Божко Т. О. Етнічна символіка у масовій культурі: проблеми та наслідки застосування / Т. О. Божко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць. Вип. XXXI. – К. : Міленіум, – 2013. – С. 104–111.
3. Вячеславова О. А. Естетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / О. А. Вячеславова; Східноукраїнський національний ун-т ім. Володимира Даля. – Луганськ, 2007. – 16 с.
4. Голосовкер Я. Э. Имагинативный абсолют / Я. Э. Голосовкер // Логика мифа. – М., 1987. – С. 114 – 165.

5. Голосовкер Я. Э. Сказания о титанах / Я. Э. Голосовкер. – М. : Детская литература, 1994. – 334 с.
6. Калугин В. И. Мир былинного эпоса / В. И. Калугин ; сост., вступ. ст. и вводные тексты В.И. Калугина // Былины. – М. : Правда, 1987. – С. 5 – 16.
7. Колесник Е. С. «Конек-горбунок» Ершова как литературная интерпретация мифоса / Е. С. Колесник ; отв. ред. Л.В. Ведерникова // XXIII Ершовские чтения : межвузовский сб. научных ст. – Ишим : Изд-во ИГПИ имени П.П. Ершова, 2013. – Ч. 2. – С. 126 – 129.
8. Колесник О. С. Українська міфопоетика та її художні втілення / О. С. Колесник // Вісник Черкаського університету. Серія філософія. Вип. № 11 (264). – Черкаси : Черкаський національний університет ім. Б.Хмельницького, 2013. – С. 80 – 86.
9. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Вост. лит. РАН, 1995. – 407 с.
10. Михайлюта А. В. Миф и музыка в философской культуре позднего немецкого романтизма: на примере творчества Р. Вагнера : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / А. В. Михайлюта. – Белгород, 2007. – 165 с.
11. Моклиця М. Міф як альтернативна реальність в літературі ХХ століття / М. Моклиця // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 1. – С. 55 – 59.
12. Най Р. Покойный г-н Шекспир ; пер. с англ. А. Сафонов. – М. : Эксмо, 2007. – 512 с.
13. Неелов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики / Е. М. Неелов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 198 с.
14. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : Академический проект, 2014. – 640 с.
15. Савельева М. Ю. Лекции по мифологии культуры / М. Ю. Савельева. – К. : Изд. ПАРАПАН, 2003. – 272 с.
16. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги / М. И. Стеблин-Каменский // Мир саги. Становление литературы. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1984. – 246 с.
17. Стоян С. П. Міфологічна традиція в літературному творі ХХ століття : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / С. П. Стоян ; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2002 – 170 с.
18. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде ; пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.

ЛЕКЦІЯ 6.

АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНВАРІАНТНИХ ЕЛЕМЕНТІВ ХУДОЖНЬОЇ ТРАДИЦІЇ ЯК «ПАМ'ЯТІ КУЛЬТУРИ»

4. Проблема сутності культурних інваріантів
5. Поняття «парадигмального твору»
6. Магістральний сюжет автора та жанру

1. Проблема сутності культурних інваріантів

Тема інтерпретацій та ре-інтерпретацій культурних інваріантів є неосяжною, оскільки всю світову культуру можна уявити як складну астратемну сітку взаємодії різних рівнів, як на особистісному, так і на стильовому, жанровому та етнонаціональному рівнях.

Художній інтерпретації цього типу – перекомбінуванню та переосмисленню інваріантних елементів – можуть підлягати: 1) тексти фольклорного походження, передусім, казки та міфи, 2) «вічні» теми, сюжети, образи даної культури, 3) «особистісні» інваріанти, властиві творчості конкретного митця.

Ключове значення для тут має поняття *традиції* як стабільного повторення стійких елементів при одночасному постійному оновленні культури в цілому. У будь-якій традиційній культурі відступ від канону сприймався б реципієнтом як невігластво, або й кощунство з боку автора. Практично всі дослідники відмічають також стереотипність і європейської, й азійської середньовічної літератури.

Одним з ключових понять дослідження культури подібного типу виступає *мотив*. Визнано, що оригінальних мотивів небагато (хоча їхні підрахунки сильно варіюють). Однак талановитий автор, використовуючи стереотипні елементи, вміло досягає новизни.

Тільки в період Відродження з'являється теоретичне обґрунтування новаторства в культуротворчості. Лише поступово право митця на вільний пошук починає сприйматися як дещо апріорне, і тільки наприкінці XVIII – на початку XIX ст. романтики остаточно стверджують оригінальність і неповторність в якості мети автора.

Однак, прагнення до інновацій не скасовує культурну традицію як таку, лише змінює її форми. Замість єдиного «стовбура» з'являється «кущ» стильових і тематичних варіантів. Об'єкт історико-культурологічного дослідження стає більш розчленованим як через прискорення перебігу культурних процесів, так і через їхню диференціацію. Тому продуктивною темою є виділення парадигмальних форм, які започатковують нові лінії розвитку для кожного виду, жанру, стилю мистецтва.

У культурологічних і філософських дисциплінах *культурні інваріанти* набирають суттєво відмінних відтінків значень. Наприклад, якщо у фольклористиці найчастіше йдеться про незмінний сюжет, який набуває конкретної форми, залежно від індивідуальності виконавця, то літературознавство цікавиться і набагато меншими структурними одиницями – аж до окремого слова.

Як основні духовні засади культури розглядалися цінності, сталі структури мови, символічні форми, первісні ідеї. Близькими поняттями є *універсальні культурні паттерни* (Р. Бенедікт, К. Вислер, А. Крьобер), *символи свідомості* (М. Мамардашвілі), *культурні виміри* (Г. Хофстеде), *прецедентні феномени* (Ю. Караулов), *культурні синдроми* (Г. Трінідас), *скрепи* (Л. Кришаєва), *ментально-культурні цінності* (Е. Шилс, Т. Стефаненко), *ядра та суб'єктивні аспекти культури* (Д. Моцумото), *культурні стандарти* (А. Томас), *культурні константи* (Ф. Клакхон, Ф. Стродбек), *патерни, культурні дилеми* (Ф. Тромпенаарс) тощо.

С. Кримський доповнив архетиповий тезаурус категорією *сигнатури* як провідного архетипу даної етнокультури.

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

Набір універсалій є відносно константним, але *актуалізація* певної вибірки, а також форми їхнього конкретного вияву, визначають характер пануючої в тому чи тому суспільстві культурної парадигми.

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

У ХХ ст. найбільш вагомим із термінів, які позначають культурні інваріанти, стає *архетип*. В різні часи в це слово вкладалися відмінні сенси. К. Г. Юнг, популяризатор терміна, вважав його синонімами такі поняття фольклористики та етнографії як *мотиви*, *колективні уявлення*, *категорії уяви*. За визначенням Т. Манна, це «первісний зразок, вихідна форма буття, позачасова схема, прадавня формула, в яку вкладається життя, що усвідомлює себе, намагаючись знову набути колись запрограмовані риси» [13, с. 901].

Архетип, ірраціональний за своєю природою, не може бути безпосередньо присутнім у свідомості, а значить, і у витворах людської культури. Тому розрізняють *архетип* та *архетиповий образ* як репрезентація архетипу в міфології, релігії та художній творчості. Архетипові образи у своїй сукупності «розкодовують» певний архетип, роблячи його зміст приналежністю свідомості. На відміну від тотожного самому собі архетипу, архетипові образи, крім незмінних прикмет, мають етнокультурні, історичні й індивідуальні естетичні характеристики, оскільки митці свідомо чи несвідомо вносять у них своє неповторне бачення життя.

Крім «одиничних» архетипових образів, у міфах та художній творчості часто повторюються архетипові ситуації, які прийнято називати

міфологемами. Тоді «герой» – це архетиповий образ, а «битва героя з драконом» – міфологема, як максимально згорнута сюжетна схема міфу. При цьому в сучасній культурі «дракон» може легко замінитися, припустимо, ворожим прибульцем – заміна конкретного образу його функціональним аналогом не впливає на культур-герменевтичну сутність міфологеми.



Іл. 34. В. Васнецов, «Бій Добрині Никітича з семіголовим Змієм».

Головним корелятом архетипового образу у міфологічних дослідженнях є *мотив*, найпростіша розповідна одиниця, комбінація яких створює сюжет. Якщо філософи виходили на проблему універсалій, рухаючись від загального до одиничного, то фольклористи відштовхувалися від емпіричного матеріалу, вражаючи подібність якого зробила необхідними узагальнення та систематизацію. В цьому особливо великі досягнення фінської історико-географічної школи, яка описала тисячі варіантів сюжетів, виділивши праформи (архетипи) та їхні національні версії (екотипи).

Численні подібності в образі світу, і в окремих мотивах різних народів пояснювали і спільним походженням, і незалежним самопородженням структурних інваріантів оповіді, і виникненням однакових сюжетів на тому

самому рівні соціального розвитку різних суспільств, і різночасовими запозиченнями («бродячі сюжети»). Всі ці явища дійсно мають місце, але остаточної відповіді щодо їхнього співвідношення нема й досі. В будь-якому разі, йдеться про тривалий та багатосторонній процес культурної взаємодії, в якому народи, що жили на території України, виступали в якості не лише реципієнтів, але й донорів ідей. Наприклад, кельтологи розглядають можливість впливу сарматів на формування ключового для британської (та усієї західноєвропейської) культури артурівського міфу.

Близькими до мотивів є *топоси* як апріорні положення, «загальні місця», хоча до топосів належать також стандартні формули, позбавлені архетипового значення (зачини, кінцівки оповідей тощо). Але в цілому, поняття архетипового образу, мотиву та топосу дуже близькі.

Мотив, поєднуючи пізнаване з новим, є одним із засобів забезпечення існування культурної традиції. Ще О. Пушкін писав, що добре відомі мотиви «пам'ятають» своє минуле, викликаючи у реципієнта певні асоціації. Це й є одним з базових способів трансляції традиції. Тому історія культури може вивчатися як історія мотивів, які виявляють власний ритм «пульсації», виникаючи, розповсюджуючись, занепадаючи та знову відроджуючись.

При цьому слід врахувати, що в більшості неєвропейських традицій, та і в Європі до Нового часу творча оригінальність розумілася як уміння по-новому подати відомий сюжет. У своєму дослідженні середньовічної картини світу К. С. Льюїс визначив пануючу в той час логіку так: «навіщо вигадувати, якщо є стільки гарних історій, яким слід віддати належне?» [18, с. 211].

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

Мотив, який виступає в модерній формі, може бути позначений як *кенотип* (М. Епштейн). На перший погляд, кенотип не має безпосереднього відношення до традиційних міфопоетичних чи літературних інваріантів. Однак часто навіть він має архетипове підґрунтя. Інколи можна простежити трансісторичний зв'язок: наприклад, типовий для Голлівудського кіно кенотип «пекельної фабрики» по суті є близьким до традиційного образу «пекельної кухні». В сучасних дослідженнях архетипи та кенотипи нерідко корелюють між собою.

У популярній культурі замість кенотипу як інноваційного образу, нерідко відбувається тиражування *стереотипу* як характерної для певного культурно-історичного періоду форми кліше. Наприклад, добре відомим фактом сучасної популярної культури є поява відразу декількох фільмів на ту саму тему. При цьому нерідко один з них є масштабним, широко розрекламованим проектом, а інші – більш дешевими продуктами, автори яких намагаються використати зацікавлення публіки певною темою (“backriding”). Хоча при цьому цілком можлива ситуація, коли менш престижний твір

виявляється більш вдалим (як то анімаційний фільм «Змивайся» студії «Дрімворкс» у порівнянні з «Рататуй» Диснея).



Іл. 35. «Рататуй», постер.



Іл. 36. «Змивайся», постер.

До культурних інваріантів відносяться також так звані вічні образи. Деякі з таких образів давали свою інтерпретацію психологічного типу, інші – ментальності своєї (чи навіть прийдешньої) епохи. Окремі з них стали образами цілої культури; наприклад, «представниками» Заходу О. Шпенглер назвав образи Парцифаля, Гамлета, Фауста [16, с. 308]. Загальнолюдськими типами називали Прометея, Дон Кіхота, Дон Жуана, Отелло, Ліра, Фальстафа та ін. Всі ці образи мають десятки, а інколи й сотні, тлумачень – як теоретичних, так і художніх.

Вічні образи спочатку створюються індивідуально конкретним автором. Але вони звільняються від тексту та починають власне культурне життя. Один із результатів такої незалежності – те, що вони часто інтерпретуються в різному ключі. Є десятки суттєво відмінних тлумачень образу Гамлета; Дон Кіхот може розглядатися як трагічна, комічна, або трагікомічна постать; Прометей тлумачиться як носій прогресу, або ж втілення руйнівної сили.

2. Поняття «парадигмального твору»

Мистецькі твори, які вводять в обіг художньої творчості нові теми, або ж вічні образи, а отже, створюють нову культурну парадигму, можуть бути названі *парадигмальними творами*. Тут ми маємо справу зі складними наративними інваріантами, як сталими системами взаємозв'язаних архетипових образів та ситуацій.

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

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

Текстів такого рівня в кожній культурі може бути лише кілька. Проте, коли йдеться про новоевропейську традицію з її стрімкими змінами, доцільно говорити про *парадигмальні твори «другого порядку»*.

У парадигмального твору є спільні з міфом риси. Передусім, це його етіологічні та пояснювальні властивості. При цьому надане ним пояснення може бути історично неправильним, але переконливим, і тому здатним заміщувати факти. Наприклад, твори А. Дюма-старшого є прикладом «неісторичного» роману (він сам називав історію лише цвяхом, на який вішає свою картину). Однак, якщо наші сучасники мають уявлення про часи Людовика XIII, то це великою мірою завдяки «Трьом мушкетерам», причому не тільки роману, а й численним екранізаціям, де про історичність уже не може бути й мови. Проте, характерні риси етосу епохи зберігаються навіть при низці різноманітних транскультурних переінтерпретацій.



Іл. 37. П. Андерсон, «Три мушкетери», постер.

Парадигмальні твори тяжіють до серйозних філософських тем, етичної та естетичної визначеності. Отже, деякою мірою вони виконують одне з головних завдань міфу – формування цілісної картини світу. Хоча акценти можуть зміщуватися: наприклад, замість міфопоетичного макрокосму автор може презентувати нам психологічний мікрокосм, або ж описувати Космос через один його аспект. Якщо усна та писемна література традиційного суспільства розповідала безпосередньо про людське та божественне, то десакралізована література Нового часу здебільшого лише натякає на приховані за повсякденною реальністю абсолюти.

Визначальною характеристикою парадигмальних творів є їхня *зразковість* як здатність породжувати нові форми художньої культури: напрям, стиль, жанр, тенденцію, тематику та проблематику.

Питання прецедентності є надзвичайно складним, і при прискіпливому дослідженні майже завжди виявляється, що «перший представник» мав попередників. Тому в багатьох випадках ідеться не стільки про абсолютну новизну, скільки про популяризацію чи ревіталізацію певної теми в термінах своєї епохи (наприклад, С. Майер у «Присмерках» реактуалізувала тему вампірів, започатковану 200 років тому романтиками).

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

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

Не всі парадигмальні твори є шедеврами. І все ж таки, традиційний список «великих книг», наприклад, такий, який склав Г. Блум у «Західному каноні», може слугувати орієнтиром. Хоча, у того самого Блума все виявляється не так просто: головним у домодерній історії всієї західної літератури вважається не один із найбільших поетів – Гомер, Данте, Чосер або Шекспір, – а Вергілій, що став ланкою між елінізмом та європейською епічною традицією [2, с. 600]. Причому сама вторинність «Енеїди» по

відношенню до гомерівських поем забезпечила легкість її імітації. Отже, основним критерієм парадигмальності виступає *місце в культурному процесі*, а не естетичний рівень творів.

Одним із методів культур-герменевтичного визначення парадигмальності може бути запропоноване М. Адлером заглиблення до витоків сучасної літератури. На його думку, теперішні романісти відсилають читача до Д. Лоуренса, Т. Манна, Ф. С. Фіцджеральда та Е. Хемінгвея, які, у свою чергу, використовують досвід французьких і російських реалістів ХІХ ст. – і так далі, до «Дон Кіхота» та «Гаргантюа і Пантагрюеля» [1, с. 280 – 307]. Тобто, ці два твори є парадигмальними стосовно жанру європейського роману.

Корені європейського театру, на думку М. Адлера (і не тільки його), сягають античної традиції. Це важливий момент, який засвідчує існування *транскультурних* парадигмальних творів – адже антична культура є окремим «організмом». Однак, і Гомер, і великі грецькі драматурги зберігають своє парадигмальне значення донині.

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

Ще один аспект – існування *прихованих парадигмальних творів*, «знятих» (у гегелівському сенсі слова) наступними текстами. Інколи йдеться про не зовсім очевидну спадкоємність – наприклад, гомерівських поем від шумерської історії Гільгамеша. В інших випадках ми бачимо тексти, які справили величезний вплив на розвиток культурного процесу, але з часом «розчинилися» в наступних творах. Наприклад, одним із важливих, але маловідомих джерел британської та європейської культури, є поема «Здобич Аннуна» (IV ст.). Цей текст знаходиться біля самих початків визначальної для всієї Європи артурівської традиції. Темою «Здобичі Аннуна» є подорож короля Артура та його війська до Потойбічного світу заради здобуття чарівних об'єктів, які є символами Верховної влади. В пізнішій середньовічній традиції відомі скарби Граалю: сам Грааль (чаша), меч, спис та камінь (або блюдо). Сучасними королівськими регаліями Британії є скіпетр, меч, ампула зі святим миром та корона, які зберігаються в Тауері, місці, що й досі пов'язане з міфом про Верховну владу. «Здобич Аннуна» безпосереднім чином пов'язана з живою культурною традицією, причому не лише в художньому, але й в іделогічно-політичному аспектах.

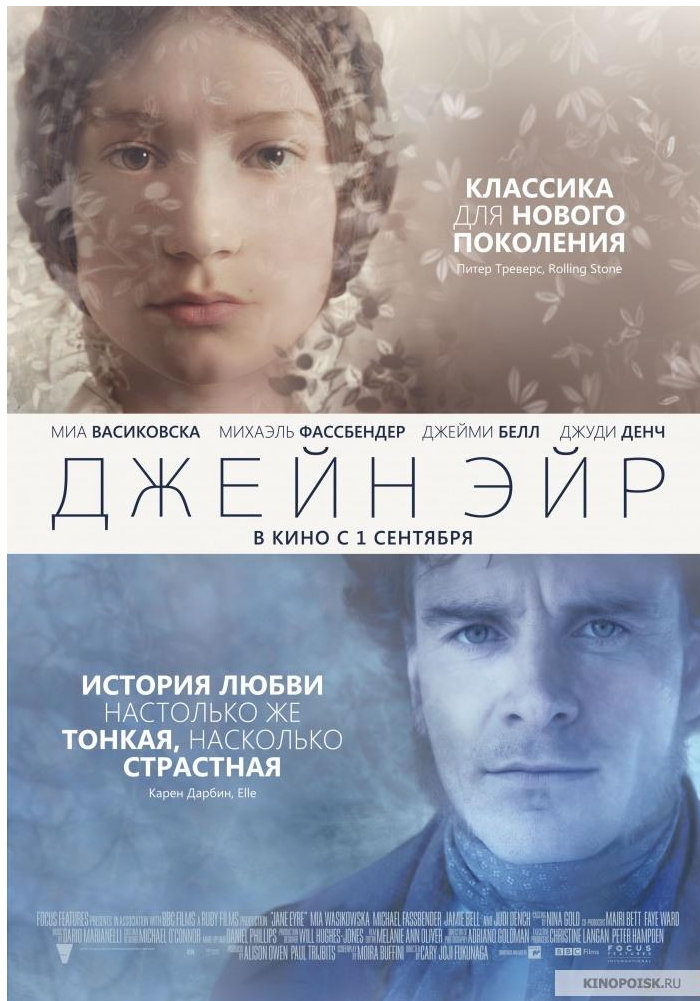
Одним зі способів культур-герменевтичного виявлення парадигмальних творів є дослідження історії жанрів. Вибухоподібне виникнення нових форм відбувається в ХІХ ст., коли зароджуються, або щонайменше оформлюються філософська проза, історичний роман, сукупність пригодницьких жанрів

(авантюрний, детективний, фантастичний і т. ін.), фентезі та літературна казка тощо. Деякі з творів того часу залишаються бестселерами та класичними зразками до сьогодні («Острів Скарбів», «Аліса в Країні чудес» тощо).

Оскільки до ХХ ст. не існувало чіткого поділу між «високою» та «низькою», елітарною та масовою культурою, нерідко виникали ефекти паралельного породження різних форм. Відтак, цілком нормальним явищем є те, що той сам твір може породжувати водночас кілька нових тенденцій у художній культурі. Наприклад, «Джейн Ейр» Ш. Бронте вплинула на формування таких ідейно відмінних форм як: 1) роман про емансипацію соціально неповноправної особи і 2) «жіночий» любовний роман; крім того відбулася ревіталізація «готичного» сюжету про пригоди дівчини в таємничій садибі. Майже через сто років «Звіяні вітром» М. Мітчелл ознаменували: 1) виникнення американської епопеї типу «Війни і миру», 2) переосмислення Громадянської війни і 3) черговий виток розвитку жіночого роману.



Іл. 38. «Джейн Ейр», екранізація



Лл. 39. «Джейн Ейр», екранізація

Проблематика, піднята в парадигмальному творі, може з часом суттєво переосмислюватися. Відмінність між новими та попередніми інтерпретаціями тієї самої теми можна прослідкувати на прикладі піджанру робінзонади.

В «Пригодах Робінзона Крузо» Д. Дефо та інших пригодницьких книгах «першого покоління» герой є діячем-практиком, він займається конкретними справами, які інколи приводять його до несподіваних результатів, змушуючи по-новому осмислювати світ, і ділитися надбаною мудрістю з читачем. Він активно перетворює світ «під себе».

Високий романтизм пов'язує тему відлюдництва з добровільним вигнанням героя. Герой-надлюдина, шукаючи свободи, добровільно кидає людське суспільство і йде до неприборканої, небезпечної природи – саме такі настрої привели к виникненню туризму, з альпінізмом включно. Ані побутова чи економічна діяльність, ані якесь інше перетворення світу тут не мають ніякого сенсу, оскільки суспільство є безнадійно зіпсованим, і лише дика (а отже, якраз не-перетворена людиною) природа може дати хоч непевну надію на духовний спокій та свободу. Отже, пафос тут прямо протилежний.

Пригодницькі романи середини XIX ст. розвивають тему робінзонади в дусі, який поєднує прагнення до просвітництва (зокрема, популяризацію

географії) з захоплюючим авантюрним сюжетом, реалізуючи принцип єдності розваги та повчання.

Нарешті, неоромантичний робінзон опиняється в екстремальній ситуації не зі своєї ініціативи, але в результаті реалізує власну свободу та волю, і на своєму прикладі демонструє межу – або безмежність – людських сил. Здебільшого, автори оптимістично стверджують, що герой здатний піднятися на ту висоту, яку вимагають обставини – але це ніколи не дається безкоштовно.

Якщо для XIX ст. є типовим оформлення «чистих» жанрів, то одна з рис культури XX ст. – подолання жанрових меж при посиленні орієнтації на конкретну цільову аудиторію. Наприклад, в історичному жанрі виділяються такі форми, як: історичний детектив, жіночий історичний роман, жіночий історичний детектив, дитячий історичний детектив тощо. Кожна з таких форм має свій прототип, міні-парадигмальний текст.

Іншою тенденцією XX – поч. XXI ст. є активна участь у світовому художньому процесі митців з країн Азії, Африки, Латинської Америки. Для сучасної культурної людини не є зайвим ознайомлення з «чужими» парадигмальними творами, які створюють трансцивілізаційний простір сучасного людського буття.

Наступна риса парадигмального твору – постійне звернення до нього перекладачів. Ідеться і про переклади іншими мовами – повноцінний парадигмальний твір не замикається в одній країні, а стає явищем світової культури – і про міжвидові переклади, які можуть актуалізувати щоразу інші потенційно закладені в першоджерелі смисли.

Інколи має місце «планове» створення нових екранізацій (інсценізацій, ілюстрацій тощо) для кожного наступного покоління, а інколи – вибух інтересу до твору, який приводить до одночасного виникнення відразу кількох варіантів адаптації. Наприклад, в 2010-х п'ять окремих зйомочних груп з трьох країн майже одночасно – але з принципово відмінними результатами – звернулися до оповідей А. Конан Дойла про Шерлока Холмса.

Окремою темою є продовження твору іншими авторами. Найголовніша причина цього явища – життєва сила образу, якому стає тісно в рамках одного твору, і який починає сприйматися як незалежний від автора, і отримує повноцінне культурне життя.

Таким чином, історію художньої культури можна розглядати в якості перебігу постійної зміни парадигмальних зразків. В традиційній культурі така зміна є повільною, та відносно повною (один великий стиль змінюється іншим). Натомість, в культурі Нового часу подібні процеси значно прискорюються. Крім того, замість однієї магістральної лінії розвитку виникає складна полілінійність, де кожен стиль або жанр має власні прикмети, і при цьому одночасно належить до парадигми більш високого рівню. Визначення та вивчення парадигмальних творів як «генераторів» подальших трансформацій, дозволяє побачити не завжди очевидні зв'язки між конкретними творами, та глибше осягнути загальні тенденції розвитку художньої культури.

3. Магістральний сюжет автора та жанру

Із поняттям парадигми в культурології безпосереднім чином перекликається поняття *магістрального сюжету*, введене Л. Пінським.

До цієї теми дослідники підходили з різних боків. У фольклористиці та компаративній міфології було відмічено існування найзагальніших сюжетних схем. Дж. Кемпбелл назвав такий фабульний інваріант міфу та епосу «мономіфом», причому виділені ним стадії героїчної біографії відбилися в найрізноманітніших текстах – від «Махабхарати» до «Гаррі Поттера».

Незалежно від культурологів-міфологів, літературознавці відмітили існування індивідуальних, авторських інваріантів, які забезпечують внутрішню єдність творчості. Для М. Ліфшица це *патос*. Для Ю. Борєва схожим за змістом терміном є *креатив* як інваріантне ядро всіх творів митця. М. Гершензон використовував у даному контексті термін *канон*.

Поняття магістрального сюжету може відноситися до творчості окремого автора, або ж цілого жанру. «*Магістральним сюжетом* жанру слід називати те єдине і характерне в дії і персонажах усіх зразків жанру, те внутрішньо споріднене в цих зразках, у чому виявляється концепція жанру в їхнього творця, у митця. Інакше кажучи, те, що дає нам право казати про *комедію* Шекспіра, Лопе де Веги чи Мольєра, про *трагедію* Шекспіра, Кальдерона і Расіна, про *роман* Бальзака, Діккенса, Кафки і, відповідно, про традицію, вплив кожного, а не тільки про *різні* комедії, трагедії, романи цих письменників» [14, с. 50].

Використовуючи поняття магістрального сюжету для характеристики типологічно схожих творів різних авторів, ми конструємо ідеальну схему жанру. Тоді всі конкретні його зразки стають приблизно тим, що і фольклорні варіанти єдиного сюжету – різноманітними інтерпретаціями заданої теми. Такий підхід дозволяє оцінити ступінь індивідуального «відхилення» кожного автора і кожного його тексту. Сам Л. Пінський щодо цього писав про магістральний сюжет у таких жанрах як пікареска, пастораль, «байронічна» поема.

Якщо йдеться про творчість одного автора, слід згадати два уточнення, зроблені самим Л. Пінським.

По-перше, поняття магістрального сюжету «... не може застосовуватися щодо митців, які пережили у своєму духовному та естетичному розвитку корінні, переламні зміни. Нема, наприклад, єдиного жанрового сюжету в драмах Гете..., ані в його романах...» [14, с. 51].

По-друге, коли письменник працював у різних жанрах, у нього може бути кілька магістральних сюжетів.

Окрім випадків яскравого прояву магістрального сюжету, він може виявлятися і у *слабкій формі*. Йдеться про групу творів того самого автора,

фабула яких більш чи менш відмінна, однак рівень схожості виходить за межі звичайних стилістичних чи тематичних збігів.

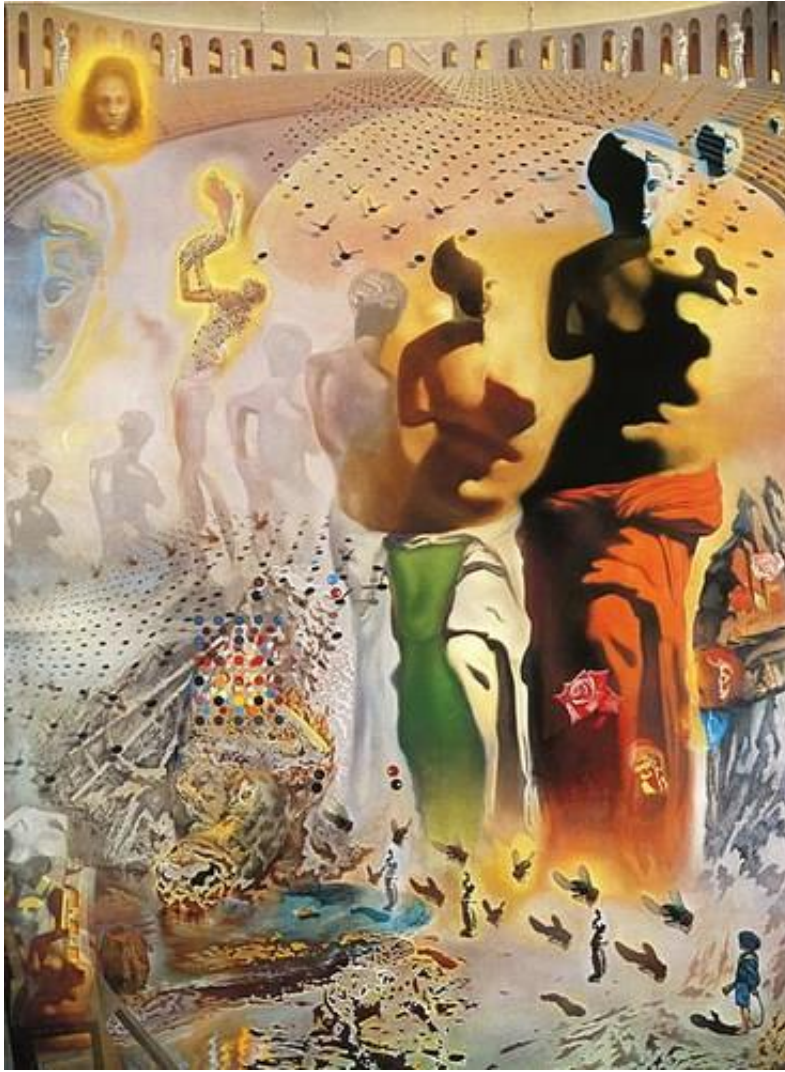
У більшості авторів є своя характерна тематика та сукупність прийомів, які й роблять їхню творчість впізнаваною. Але інколи йдеться про стабільне повторення мотивів, які щоразу відтворюються в різних текстах, інколи з суттєвою зміною семантики. Зокрема, це дуже характерно для творчості Шекспіра, що дало деяким критикам привід розглядати його тексти як свого роду дзеркальний лабіринт, де всі твори пов'язані між собою темами та образами, які, однак, розробляються абсолютно по-різному.

Ще одна прикметна культур-герменевтична риса п'єс Шекспіра – «дублюючі» сюжетні лінії, як повторення того самого магістрального сюжету в одному творі. У подальшому цей принцип був доведений до свого крайнього виразу в «Рукопису, знайденому в Сарагосі» Я. Потоцького, де ми бачимо десятки варіантів обробки тієї самої теми. У деяких сучасних письменників такі «самопосилання» стають настільки важливим елементом поезики, що весь комплекс творів може розглядатися як єдиний текст, де значення окремих елементів стає зрозумілим лише в контексті цілісної культур-герменевтичної інтерпретації.

У творчості всіх авторів, які мають свій магістральний сюжет, виникає ефект «мерехтіння смислів», коли за кожним образом встають усі його ізоморфи. У деяких сучасних письменників такі «самопосилання» стають настільки важливим елементом поезики, що весь комплекс творів може розглядатися як єдиний текст, де лише виходячи з усієї сукупності, можна зрозуміти значення, здавалося б, випадкових елементів. Незнання авторської міфології суттєво збіднює образи.

З'ясування сутності такої специфічно авторської образності є одним із суттєвих завдань мистецтвознавчих дисциплін. В якості прикладу такої реконструкції можна навести роботу Р. Якобсона, де з'ясовується складна семантика образу статуї (зокрема, «живої статуї», як то в «Мідному вершнику») в індивідуальній «поетичній міфології» О. Пушкіна [17].

О. Забужко назвала цей феномен *розробкою теми гронами* [4, с. 259]. Значний евристичний потенціал має її висновок про наявність у творчості деяких авторів «підсумкового» твору, який поєднує всі теми, як це відбулося в «Кам'яному господарі» Лесі Українки. Такий ефект можливий і у візуальних мистецтвах. Наприклад, С. Далі в «Ловлі тунця» та «Галюциногенному тореадорі» синтезував усі свої характерні теми та стилістичні прийоми.



Іл. 40. С. Далі, «Галюциногенний теоредор».

Як один з проявів «самоінтерпретації» – постійного звернення до образів, які мають для автора особливе приватне значення, – може розглядатися створення самостійних, художньо значущих редакцій того самого тексту. Основних причин створення авторських редакцій дві.

До першої групи відноситься сукупність зовнішніх факторів, найчастіше пов'язаних з вимогами редакторів, або зі зміною соціально-культурних обставин.

Друга група – внутрішні причини, обумовлені творчою еволюцією самого автора. Цей процес стає особливо наочним при написанні циклу, яке розтягується на роки, інколи – на десятиріччя. Жанр творів може мінятися по ходу серії, викликаючи необхідність узгодження ранніх текстів з пізніми, що досягається шляхом переробки структури й уніфікації стилю. Інколи такі правки є спірними: критики й досі не дійшли згоди щодо того, яка версія «Меча в камені» Т. С. Вайта є більш художньо цінною, а видавці перевидають обидві, залежно від типу видання та цільової аудиторії. Інколи при

редакторській недбалості виникає ефект палімпсесту, який виявляється в дрібних неузгодженостях – реліктах первісного тексту.

Чи не найбільш цікавими випадками співіснування редакцій тексту є дві версії шекспірівського «Гамлета», і дві – «Короля Ліра». Так, версії «Ліра» відрізняються 400 рядками. Вважається, що всі ревізії були зроблені самим Шекспіром заради зручності постановки. Дійсно, друга (виправлена) версія легше сприймається на сцені, в той час як перша цікавіше для читання.

Видавці все ще продовжують презентувати публіці «звідний» текст «Гамлета», але версії «Ліра» мають тенденцію до відділення одна від одної. В багатьох сучасних виданнях випадки різночитань відмічені шрифтом; в «Оксфордському Шекспірі» вони надруковані окремо, як самостійні варіанти, які мають свою логіку та свою художню цінність. Однак більшість видавців об'єднує обидва варіанти, для того, щоб дати читачеві максимально повне уявлення про сюжет.

Проміжне положення між зовнішніми та внутрішніми факторами правок тексту займає прагнення автора адаптувати текст для нової аудиторії. Це може бути переробка для дітей – так Льюїс Керрол 1890 р. написав «Алісу для малюків».

Нерідко трапляється модернізація тексту для нового покоління читачів, яка у того самого автора може бути більш чи менш вдалою. Так, класик української дитячої літератури В. Нестайко в одному випадку змірився з тим, що його книга стала історичною («Гореадори з Васюківки»), і вніс в текст правки, не змінюючи часу дії та загальної тональності. В іншому випадку (цикл «Неймовірні детективи») цей самий письменник переніс дію з 1990-х в 2010-ті, ліквідувавши характерні прикмети перехідного історичного періоду, але не замінивши їх сучасним антуражем, що створило незапланований автором «позачасовий» ефект.

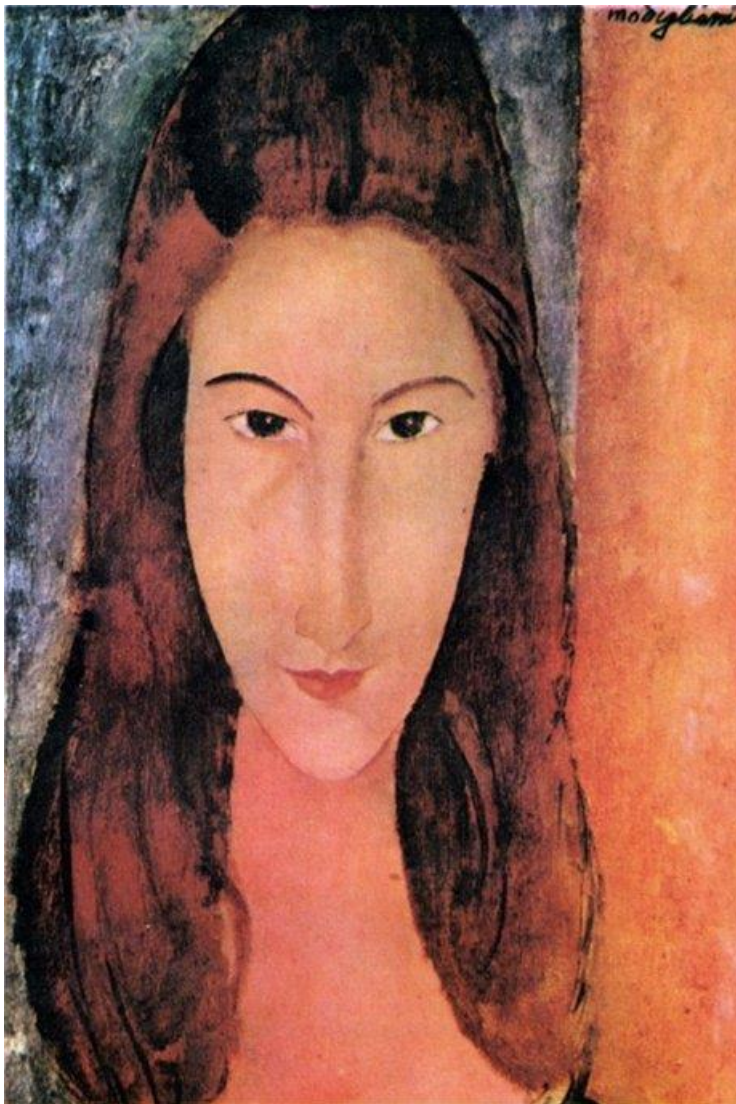
Великий вплив спричиняють *етнокультурні особливості* національної аудиторії. Навіть у випадку таких близьких культур як британська й американська, інколи вимагається створення окремих редакцій. Так, в британських версіях романів «Ніде і ніколи» та «Американські боги» Н. Геймен значно сміливіше використовує «чорну комедію» та підсилює контрасти низького та піднесеного. Американські варіанти виглядають значно «згладженими».

У кінематографі трапляються випадки альтернативної ідеї чи фіналу. Наприклад, «Хороший, поганий, дивний» (сучасна південнокорейська версія славетного фільму С. Леоне) має оптимістичний фінал, розрахований на далекосхідну аудиторію, та песимістичний – на західну.

Тут ми торкаємося такої теми як режисерська версія фільму, яка може включати значно більше матеріалу (повна версія «Повернення короля» П. Джексона триває близько чотирьох годин – на годину більше, ніж у кінотеатрі), а в результаті відрізнятися і за фабулою, і за тональністю. Навіть у випадках, коли розбіжності між «стандартною» та режисерською версіями

обчислюються хвилинами, загальне враження від характерів, ситуацій, тем може суттєво відрізнятись.

У живописі авторські копії чи самоповторення частіше пов'язані з комерційним розрахунком. А от виникнення суттєво відмінних варіантів картини, в основному, обумовлено творчими пошуками автора в розробці улюбленої теми («Мадонна в скелях» Леонардо да Вінчі). *особистісно-архетипові* значення мали «Руанський собор» для К. Моне, «Літаючі наречені» – для М. Шагала. В певному сенсі персональним інваріантом є улюблений типаж художника (припустимо, жінки Рокотова, або жінки Ренуара), який інколи доходить до гостро характерної стилізації (А. Модільяні).



Іл. 41. А. Модільяні, типова стилізація обличчя.

Нарешті, до теми самоінтерпретації автора має відношення створення творів на ту саму тему в різних, більш чи менш споріднених видах мистецтва. Наприклад, уже згадана картина Т. Шевченка «Катерина» не є додатком до

однойменної поеми, хоча, безумовно, вони пов'язані загальною темою та пояснюють одна іншу. Взаємодоповнюючі твори в різних видах мистецтва знаходимо також у О. Довженка, В. Кандинського та ін.

Магістральний сюжет цілої культури можна позначити як *міфос* культури.

Для Фаустівської культури однією з визначальних стала міфологема Спустошеної землі. Вона є одним із найважливіших інваріантів західноєвропейської культури, який відтворюється в різних видах та жанрах мистецтва протягом багатьох століть. Ця міфологема була розповсюджена і на території України – достатньо згадати казки про «низькородного» героя, який стає царем завдяки шлюбу з царівною. Наявні й історичні паралелі: вірогідно, що метою шлюбу Володимира та Рогніди була саме легітимізація влади князя над завойованими землями.

В історії культури численні правила, яких мав дотримуватися правитель, варіювали від суспільно важливих норм (підтримання правосуддя, захист нужденних) до безглузвих та обтяжливих церемоній. Проте всі ці приписи розумілися як прояв космічних принципів, таких як давньоіндійська *p(i)ta*, єгипетська *маат*, грецька *феміда* тощо.

У популярній культурі ХХ ст. міфос Спустошеної землі інтерпретується в трьох основних варіантах: 1) реставрації; 2) революції; 3) антиутопії.

Перший тип можна назвати «Поверненням короля» за однойменним романом Дж. Р. Р. Толкіна. Тут ідеться про реставрацію законної династії, що має привести до відродження країни, яка потерпає під владою позбавленого харизми правителя. В сучасній фентезі цей мотив стає жанровим шаблоном, який використовується і в обробці сюжетів, не пов'язаних з міфологемою Спустошеної землі. В якості героя все частіше виступає дівчина («Аліса в Країні чудес» Т. Бертона тощо), що відбиває сучасні зміни гендерних стереотипів. Варіації на цю тему зустрічаються і за межами Західної культури. Так, японською обробкою даної міфологеми можна вважати аніме Х. Міядзакі «Навсікая з Долини Вітрів» та «Принцеса Мононоке», де герой/героїня мають примирити непримиренні сили, щоб врятувати і людей і природу.

Другий варіант має місце, коли законний правитель не хоче бути праведним. Тоді єдиним виходом постає скинення гріховної влади. Це дуже глибоко закорінене архетипове уявлення підтримує популярність революційної тематики, яка не користувалася б таким успіхом у культурах різних за соціальним ладом країн, якби була пов'язана винятково з ідеологією. Ця тема користувалася популярністю в фантастиці радянського зразку, починаючи з «Аеліти» О. Толстого. Однак тема, з якою успішно справився великий письменник, під пером епігонів поступово вироджувалася. З іншого боку, талановиті митці почали непомітно наповнювати революційну форму новим змістом.

Третій варіант інтерпретації теми Спустошеної землі відбиває поширений у ХХ ст. настрій екзистенційного відчаю. На початку ХХ ст. Т. С. Еліот дав назву «Спустошена земля» поемі, яка описує стан подій *тут і*

тепер. Не передбачається ніякого бою, ніякого звільнення – є лише констатація внутрішнього розпаду та смерті культури. При всьому розмаїтті жанрів, для третього типу є характерним розуміння Спустошеної землі як квазі-нормального стану світу. Але акценти можуть бути відмінні, причому «елітарна» культура тяжіє до песимістичної констатації безнадійності людського буття, а «популярна» – до ствердження шансу на виживання в неможливих умовах.

Таким чином, комплекс понять, пов'язаний із культурологічним розумінням парадигми (парадигмальний твір, магістральний сюжет, міфос), дозволяє розглядати всесвітній культурний процес як складну динамічну систему взаємодії, яка має свої астратемні центри. Кожен такий смисловий «вузол» визначає подальший розвиток певного напрямку, або, в сучасній культурі – одночасно кількох напрямів чи тенденцій. При цьому визначальним фактором парадигмальності певного твору є не тільки його естетичний рівень, але й архетипове наповнення. Воно, при суголосності позасвідомим очікуванням реципієнтів, може викликати могутню резонансну загальнокультурну та естетичну реакцію, започатковуючи новий стиль мислення, який відображається як у мистецтві, так і за його межами, - у способі і стилі самого життя.

Питання для самоперевірки:

1. В чому відмінність архетипу та міфологеми?
2. Що таке кенотип? Наведіть його зразок.
3. Якими є прикмети парадигмального твору?
4. Які твори української літератури можна вважати парадигмальними?
5. Що таке магістральний сюжет?

Практичне завдання:

Проаналізуйте твори, які є зразками:

- Парадигмального твору;
- Варіанту магістрального сюжету певного автора чи жанру.

Література:

1. Адлер М. Как читать книги : руководство по чтению великих произведений / М. Адлер ; пер. с англ. Л. Плостак. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2011. – 340 с.
2. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Г. Блум ; пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
3. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Га-чев. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 480 с.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.

5. Иванов В. В. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Типологические исследования по фольклору : сборник статей памяти В. Я. Проппа. – М., 1975. – С. 44 – 76.
6. Кирилук О. С. Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд : монографія / О. С. Кирилук. – Одеса : Автограф, 2003. – 370 с.
7. Колесник О. С. Художня інтерпретація інваріантних образів / О. С. Колесник // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. – К. : Міленіум, 2013. – № 1. – С. 41 – 46.
8. Кримський С. Б. Архетипи української ментальності / С. Б. Кримський ; відпов. ред. М. В. Попович // Проблеми теорії ментальності. – К. : Наукова думка, 2006. – С. 273 – 301.
9. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.
10. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячами лицами: Миф. Архетип. Бессознательное / Дж. Кэмпбелл ; пер. с англ. А. П. Хомик. – К. : София Ltd, 1997. – 336 с.
11. Кэмпбелл Дж. Мифический образ / Дж. Кэмпбелл ; пер. с англ. К. Е. Семенова. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. – 683 с.
12. Кэрлот Х. Э. Словарь символов / Кэрлот Х. Э. ; пер. с англ. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.
13. Манн Т. Иосиф и его братья : доклад // Томас Манн. Иосиф и его братья : в. 2-х т. – Т. 2. – М. : Худ. литература, 1968. – С. 899–914.
14. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет / Л. Е. Пинский. – М. : Советский писатель, 1989. – 412 с.
15. Северинова М. Ю. Архетип: ейдос чи ідея. Від платонівської ідеї до ентелехії Аристотеля / М. Ю. Северинова // Культура і Сучасність : альманах. – 2013. – № 1. – С. 131 – 138.
16. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: гештальт и действительность / О. Шпенглер ; пер. с нем. К. А. Свасьян. – М. : Эксмо, 2007. – 800 с.
17. Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. О. Якобсон // Работы по поэтике : Переводы. – М. : Прогресс, 1987. – С. 145–180.
18. Lewis C. S. The Discarded Image / C. S. Lewis. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – 232 p.

ЛЕКЦІЯ 7.

МІСЦЕ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ВИКОНАВСЬКИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВА

- 4. Специфіка виконавської діяльності**
- 5. Виконавство у музиці та хореографії**
- 6. Режисерське та акторське прочитання**

- 1. Специфіка виконавської діяльності**

Інтерпретація вже наявного мистецького твору може мати вигляд: 1) виконавської діяльності у видах мистецтва, онтологія яких вимагає посередника між твором і реципієнтом, 2) іншомовного перекладу, 3) міжвидових транспозицій, 4) інтрасеміотичних трансформацій. Ці відмінні культурні явища об'єднує те, що вони: 1) мають справу з художньою реальністю, яка постає у вигляді мистецького твору (а не фактів досвіду чи теоретичних положень, які були розглянуті вище), 2) «доносять» твір до реципієнтів, яким він інакше не був би приступним, або ж доповнюють його.

У перших трьох випадках інтерпретатор виступає в ролі того, хто надає твору нове буття, реалізуючи закладений у ньому потенціал. Його прочитання може бути близьким до оригіналу чи вільним. Але в будь-якому разі, він стає спів-творцем, і може оцінюватися реципієнтами як такий: любитель музики йде на концерт, приймаючи до уваги не тільки *чиї* опуси звучатимуть, але й *хто* їх виконуватиме, бібліофіл може колекціонувати книги не лише за авторами, а й за ілюстраторами.

Однак, інтерпретатор не претендує на «повне» авторство. При всій можливій вільності прочитань, конкретний твір залишається впізнаваним, «константним», що й дає можливість говорити про його традиційне чи новаторське, більш чи менш вдале, тлумачення.

Якщо ж творча особистість «перекладача» затьмарює собою творчу особистість автора оригіналу, – відбувається перехід до *пере-створення* прототексту, або ж *використання* його окремих *мотивів* у новому контексті. Цей тип художньої інтерпретації має найвищий ступінь свободи в межах даної категорії, оскільки його метою є створення оригінального художнього твору з більшим чи меншим використанням досягнень попередніх митців.

У широкому сенсі слова **виконавцями** можна вважати і художника-копіюста, і будівельника в архітектурі. Однак, про інтерпретацію як феномен культури в подібних випадках не йдеться, оскільки ані механічне дублювання, ані сумлінна матеріалізація задуму архітектора не передбачають тлумачення, побудови власної оригінальної концепції.

Специфіка власне виконавських видів мистецтв полягає в тому, що вони *передбачають* наявність інтерпретатора – обов'язкову (хореографія, музика), чи можливу (театральне мистецтво, навіть кіно). Процес художньої інтерпретації у виконавських видах мистецтва передбачає таку комунікативну модель: автор – інтерпретатор – аудиторія; твір – відтворення – сприйняття.

2. Виконавство у музиці та хореографії

Музика (як і хореографія) – вид мистецтва, найбільш залежний від виконавця. Певна кількість спеціалістів здатна читати ноти з аркуша або візуалізувати танець в уяві, але для більшості реципієнтів подібні твори існують лише в опосередкованому вигляді.

Музика завжди мала для людини особливе «синтетично-культурне» значення, постаючи образним виявом гармонії особистості, соціуму та універсуму. Традиційні культури добре знали психологічну дію музики, яка вважалася спроможною втихомирювати гнів, прояснювати розум тощо.

В багатьох сучасних етнічних традиціях музика залишає за собою обрядову та церемоніальну роль, а інструменти в ансамблі підбираються не за звучанням, а за магічними властивостями. Саме музика є основою художнього синтезу в автентичних театральних формах усіх країн Сходу.

Особливий статус цього мистецтва добре помітний у германській і російській філософській та культурологічній традиціях. Ф. В. Й. Шеллінг писав, що в результаті сприйняття музики відбувається подолання фізичного часу, який зводиться відразу і до миті, і до вічності. Музика поставала виразом духу культури для А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Р. Вагнера, мислителів російського Срібного віку.

Культурна сутність та естетична специфіка музики як виду мистецтва розкривається в тому, що в ній поєднуються два різновиди творчості: первинний – композиторський, та вторинний – виконавський, які можуть бути або нероздільно злиті, або ж відділені один від одного в просторі та часі. За В. Москаленком, існує чотири базові різновиди музичної інтерпретації: редакторська, виконавська, композиторська та музикознавча [10, с. 14–18].

При цьому суттєво відмінними є ситуації виконання музичного твору самим автором – чи людьми, відділеними від нього значним часовим проміжком, виконання однією людиною – чи цілим творчим колективом. Колективна творчість суттєво збільшує кількість чинників, які впливають на кінцевий результат, і потребує узгодження індивідуальних тлумачень.

Відомо, що Ігор Стравінський применшував значення творчості виконавця, вважаючи, що наявність звукозапису дозволяє створити єдиний, схвалений композитором, еталон. По суті, це означало заперечення самого явища художньої інтерпретації в музиці та зведення виконання до відтворення раз і назавжди заданої форми.

Однак, більшість музикантів-практиків і теоретиків музики не погоджуються з таким композиторським «авторитаризмом», визнаючи музичного виконавця співавтором твору, який розкриває його суть.

Давні поети та композитори, здебільшого, самі були виконавцями, тому музика мала значну імпровізаційну варіантність. Культурологічні студії засвідчують, що в багатьох народів Півночі, Далекого Сходу, Африки існували «особисті пісні» як індивідуальні мотиви, під які, залежно від ситуації, підбиралися нові слова. Така мелодія була своєрідною візитною карткою свого автора-виконавця, але її значення було набагато глибшим – вона виражала саму сутність цієї людини, була, в повному сенсі слова, музикою її душі. Базовий мотив міг доповнюватися варіаціями, які виражали конкретний стан цієї душі в даний момент.

Отже, художній інтерпретації піддавалися глибинні основи людської екзистенції, причому це не потребувало особливих професійних навичок, хоча

в музично обдарованих членів спільноти набувало більш виразної художньої форми. Будь-яким репрезентантом колективу могли створюватися також імпровізовані пісні-діалоги, в т. ч. у вигляді антифонного співу – багату колекцію прикладів такого «художнього агону» зібрав Й. Гейзінга у своєму дослідженні ігрової сутності людської культури [2].

Одна з ліній розвитку цієї давньої традиції привела до імпровізаційних варіацій у джазі. Деяко схожі форми існують в інших культурах.

Навіть коли виконавці перестали вдаватися до імпровізацій під час концертів, у них залишився великий набір виражальних засобів: інтонація, артикуляція, нюансування тощо. Величезне значення має темп виконання. Проте, що це далеко не так, можна судити хоча б з такого прикладу: «Скарбо» М. Равеля, залежно від виконання, може звучати від 8. 30 до 9. 30 хвилин – тобто, відмінність становить дев'яту частину довжини всього твору.

Разом усі виражальні засоби створюють неповторне *прочитання*. Серед факторів, які впливають на музичне прочитання, називають історично-соціальні умови, ментальність, особистий досвід виконавця та ін. Виконавська творчість, стає творчим «домислюванням» закладеного автором, «передчуттям художньої цілісності твору», яке передбачає необхідність нагромадження тезаурусу музиканта-виконавця [11, с. 101–102]. Адже художній інтерпретації музичного твору передують значна теоретико-дослідницька робота, яка дозволяє зрозуміти характер мистецького артефакту та його автора. У формуванні такого підходу, який сполучає індивідуальний творчий підхід з культурологічною та естетичною ерудицією виконавця, велику роль відіграє музична освіта.

Одну з тенденцій сучасного виконавського мистецтва можна оцінити як прояв уже згаданого культурного ревізійнізму. Йдеться про намагання подолати вплив популярних інтерпретаційних версій ХХ ст. і повернутися до автентичного (чи «історично інформованого») виконання творів епох Ренесансу та Бароко.

З іншого боку, виконавське мистецтво має розглядатися в діалогічному контексті: автор – твір – виконавець – реципієнт. Уявлення про характер аудиторії та її очікування суттєво впливає на виконавську інтерпретацію.

Тому, не знаючи точно, як виконувалися, припустимо, твори Моцарта за життя автора, ми можемо обирати одну з двох полярних інтерпретаторських стратегій, перша є яких тяжіє до «об'єктивної» історичної реконструкції, друга – до «суб'єктивного» розкриття сучасних сенсів давнього твору.

Окремою темою є аранжування композиторами музичного фольклору. Ступінь свободи тлумачення оригіналу може бути досить відмінним. Інколи йдеться лише про обробку відомої мелодії. В інших випадках композитор виступає дослідником, який намагається осягнути і відтворити саму душу народу, прафеномен його культури (як І. Стравінський у «Весні священній» створив музичну картину язичницької Русі).



Іл. 42. Постановка «Весни священної» І. Стравінського.

У сучасній музиці добре помітно *співіснування* різних версій тієї самої музичної теми (оригінал і його акустична, симфонічна, танцювальна обробки), у вокально-інструментальному жанрі додається можливість виконання поетичного тексту різними мовами. Інтерпретатором може бути сам автор, який з різних причин повертається до свого твору, або ж інший виконавець, який створює *cover version*. У випадку неавторизованого використання слів та музики маємо справу з *плагіатом*.

Це явище було достатньо характерним для Радянського Союзу, де велика кількість успішних пісень були переписані з ідеологічно неспоріднених оригіналів. У наш час питання порушення авторського права стоїть достатньо гостро, тому неприховані плагіати стають більш рідкісними. Однак, деякі форми сучасної музичної культури повністю побудовані на запозиченнях, свідченням чого є практика роботи дискотечних діджеїв.

У ХХ ст. змінилася онтологія музики. Ретрансляція та звукозапис радикально перетворили процес художньої комунікації, розділивши виконання та сприйняття твору. Проте, звукозапис розширив використання музики як підрядного мистецтва в складному синтезі (театр, кіно, телебачення тощо). Зворотний зв'язок музики з кінематографом привів до виникнення нової стилістики, рисами якої І. Хангельдієва називає програмність, мозаїчність, поліжанровість і полістилістику [13, с. 39].

Особливе значення мають цитати та наслідування, які створюють емоційний і смисловий культурний контекст твору. Феномен цитати в музиці був осмислений Т. Жуковською, на думку якої, виконавець водночас веде діалог з автором твору та автором цитати, що й створює ефект інтертекстуальності в музиці [4].

Наступний виконавський вид мистецтва – *хореографія*. Танець відноситься до найдавніших художньо-культурних форм. У традиційному суспільстві він міг і не передбачати реципієнта, втягуючи в ритуалізовану дію всіх присутніх.

Можна висунути гіпотезу, що в давніх культурах велике значення мала імпровізація, яка збереглася в африканських музичних і танцювальних

традиціях. Наприклад, у деяких народів Південної Африки змагання барабанщиків передбачають акробатичний танець з одночасною грою на невеликому барабані. Чіткого канону нема: виконавці можуть виконувати які завгодно рухи, а публіка оцінює їхню складність, віртуозність та узгодженість із музичним ритмом.



Іл. 43. Візуальна інтерпретація африканського стилю гри на барабанах.

Уявлення про танець як *динамічне переживання священного* (В. Головей) збереглося в старовинних культурах Сходу, недарма в індійській традиції танець Шіви має космогонічне значення. Поступово відбулася «канонізація» рухів. Наприклад, в Індії склалися 108 базових фігур танцю. Хоча, як і в так само формалізованому європейському балеті, вони залишають значний простір для індивідуальної творчості.

Хореографія має виразну тенденцію повернення до своєї первісної синтетичності. Посилюється «зчеплення» номерів, які розповідають зв'язну сюжетну історію. Окрім пластики людського тіла, широко використовуються допоміжні засоби – костюми, сценографія, світло тощо. Цей складний синтез помітний і в театрах Сходу, і в численних європейських музично-танцювальних театральних та естрадних жанрах, що дозволяє говорити про *конвергентну еволюцію* форм.

Слід загадати ще одну форму виконавського мистецтва як інтерпретації. Йдеться про *усну літературу*, місце якої – між театром та музикою. Адже, хоча основним носієм значення є слово, а не музична гармонія, виконавець, особливо поетичних текстів, використовує багато з тих самих виразних засобів (темп, ритм, інтонація, навіть мелодія), що й музикант.

Як відомо, література спочатку була усним виконавським мистецтвом, де значення та звучання були нерозривно пов'язані між собою. Значною мірою вона залишається такою до нашого часу, причому не тільки в архаїчних культурах. Поширеними в сучасному суспільстві, але відносно мало вивченими, є усні імпровізаційні малі форми (анекдоти, фацеції, казки тощо),

які можуть записуватися та переходити в категорію невиконавського мистецтва.

У традиційних культурах автор і виконавець зливалися в одній постаті оповідача, який з набору типових поетичних форм складав неповторну історію.

У ХХ ст. набувають поширення *радіовистава*, згодом – *аудіокнига*. Аудіоверсії можуть відкидати частину інформації, закладеної в першоджерелі, і додавати нову: наприклад, аудіоряд може включати музику, яка суттєво впливатиме на емоційний фон сприйняття.

Навіть при читанні неадаптованого тексту одним диктором, простір для інтерпретації є достатньо великим, адже інтонація, темп, паузи мають величезне смислове навантаження. Тому не є суто схоластичною суперечка дослідників про поділ на рядки деяких шекспірівських пасажів, оскільки від цього залежить інтонаційний малюнок ролі та сцени, а значить – розуміння характерів і взаємин. Наприклад, неповний рядок може означати вельми багатозначну паузу перед словами наступного персонажу.

У випадках аудіоспектаклю ступінь складності інтерпретації, пов'язаний із вибором акторських голосів та індивідуальним прочитанням кожної ролі, збільшується, наближуючись до театральної постанови.

3. Режисерське та акторське прочитання

Наступним видом мистецтва, де культур-герменевтичний аспект виконавської інтерпретації має особливе значення, є *театр*. Цей вид мистецтва принципово відрізняється від музики та танцю тим, що більшість реципієнтів здатна сприйняти першоджерело без посередників; існує навіть окремих жанр п'єси для читання.

Відмінність між сприйняттям того самого твору як літературного тексту чи як спектаклю за його сценарієм величезна. Першою причиною цього є сама специфіка рецепції. Читач, який сприймає вербальний текст у власному перцептивному темпі, може уважніше вникнути в хід думки, в значення окремих слів і фраз, водночас глядач виявляється захопленим долями героїв, причарованим акторською харизмою, або ж відштовхнутим її відсутністю.

Друга причина – режисерське прочитання п'єси передбачає наповнення сюжетної основи живою сценічною конкретикою, розстановку смислових акцентів, а інколи – і текстуальні купюри.

Англійські критики ХІХ ст. Ч. Лем та У. Хезліт, а також поет Дж. Кітс висловлювали сумніви в тому, що деякі п'єси взагалі *можуть* бути адекватно поставлені в театрі.

Іншим цікавим питанням театральної герменевтики є акторська імпровізація. За своєю сутністю вона є художньою інтерпретацією актором (чи акторським колективом як єдиним цілим) інваріантної ролі (маски) та інваріантного сюжету. В європейській традиції імпровізація найдовше зберігалася в італійській Комедії дель арте.



Іл. 44. Листівка з персонажами Комедії дель арте.

У професійному театрі європейського зразка роль акторської імпровізації дедалі знижувалася, поступаючись місцем раз і назавжди написаному драматургом тексту та його режисерському прочитанню. У Великій Британії переламним часом стала елизаветинська епоха: якщо ранні комедії Шекспіра ще передбачали експромти актора-коміка, то в пізніх п'єсах, незалежно від жанру, місця для них не залишилося.

Це не значить, що імпровізація повністю зникла – без неї зникла б сама акторська майстерність і неповторність кожного спектаклю. При всій унікальності кожного звертання актора до тієї самої ролі, можна казати про тотожність тлумачення образу, якщо спектакль відбувається без значних змін концептуального прочитання твору. За це прочитання, в основному, відповідає режисер. Та сама п'єса може мати успіх або провалитися, залежно лише від постановки. Наприклад, М. Петіпа, змінивши хореографію та дещо переписавши сюжет без зміни музики, врятував «Лебедине озеро» після катастрофічної першої постановки.

Визнано, що настанова *режисера* принципово відрізняється від настанови *критика*. Якщо критик намагається визначити авторське розуміння

твору, то постановник може ставитися до першоджерела тільки як до вихідного пункту власної творчості.

Одним із прийомів є радикальна зміна антуражу. О. Веллс зчинив сенсацією своєю постановкою «Макбета» в Гарлемі 1936 р. вже тим, що переніс дію на Гаїті, де відьом грали автентичні жриці вуду, які прямо на сцені заколювали чорних овець.



Іл. 45. О. Велс в ролі Макбета.

В інших випадках режисер сперечається з автором тексту, намагаючись відтворити історичну правду, яка, на його думку, була викривлена драматургом. Наприклад, у постановці «Бориса Годунова» Б. Сушкевича, Шуйський виступав головою змови (що відповідає невідомій у часи Пушкіна історичній істині).

Тенденція до ревізйонізму помітна і в сучасному театрі. Те саме помітно в опері, де тільки за рахунок відеоряду можна повністю переосмислити сюжет (у фіналі «Дон Жуана» Ю. Александрова виявляється, що Командор не помер, а титульний герой став жертвою складної інтриги). Характерно, що більшість подібних переосмислень не *шукують* у класичному творі нові сенси, а скоріше *позбавляють* його вже наявних, у чому можна бачити наочний прояв аксіологічної кризи.

Герменевтичні пошуки добре помітні на прикладі художньої інтерпретації спадщини Шекспіра. В його п'єсах є багато неясних місць, що збільшує можливість різних прочитань навіть в аудіоверсії. При театральній постановці глядач, до того ж, отримує масу незакладеної в тексті інформації, в т. ч. за рахунок сценографії, освітлення, музики.

Це стосується й акторської гри: адже публіка йшла та йде в театр, щоб побачити свіже прочитання відомої ролі, причому кожне покоління акторів і глядачів відкривають нові аспекти образів. Добре відомо, як по-різному тлумачили образ Гамлета: від енергійного героя (XVII ст.), до шляхетного, але нездатного до дії меланхоліка (XIX ст.). І. Анненський писав про бачених ним у театрі абсолютно різних, але однаково успішних Гамлетів – і про власне уявлення про роль, яке не збігалось з жодним із зіграних образів [1, с. 570–573].



Іл. 46. Сара Бернар в ролі Гамлета.

Слід зазначити, що деякі режисерські тлумачення є виправданими з точки зору герменевтики тексту, але викликають відторгнення критики та публіки. Так сталося з «Гамлетом» А. Тарковського, в якому режисер піддав сумніву право принца Данського судити людей та розпоряджатися їхніми долями. Ця ре-інтерпретація як спроба очищення шекспірівського тексту від культурних «нашарувань» є можливою, адже описана в трагедії ситуація дійсно далеко не однозначна. Однак, глядачі потребували зовсім іншого Гамлета – шляхетного та героїчного, такого, як то в фільмі Г. Козинцева, де образ головного героя був зроблений значно прямолінійнішим, ніж в оригіналі.

В інших випадках, навпаки, критика та глядачі приймають театральне тлумачення, ймовірно дуже далеке від авторського задуму, але співзвучне психології та потребам сучасного реципієнта.

Деякі образи викликають серйозну критично-ідеологічну боротьбу за «правильне» прочитання. Наприклад, деякі західні дослідники пов'язували з Корделією хриstopодібну символіку, яку категорично заперечували радянські теоретики та практики.

Прочитання ролі великою мірою обирає режисер, але до публіки його доносить актор. У кожного майстра сцени складалася своя, більш чи менш артикульовано виражена система. С. Міхоелс писав: «...один із перших прийомів роботи актора – це оточення майбутнього образу цілим лісом образних асоціацій» [9, с. 475]. При цьому величезне значення має те, що знаходиться «між рядками» оригіналу – підтекст. Саме цей «другий план» ролі вважали ключовим такі режисери як В. Немирович-Данченко та К. Станіславський.

Слід звернути увагу на два важливих моменти. По-перше, це *тезаурус* актора, те особистісне, що він привносить у роль. По-друге, це *нетотожність* драматичного характеру емпіричній людській особистості, що й дозволяє різне, але рівно правомірне прочитання ролі. Однак, відсутність «остаточно правильного тлумачення» не означає повного свавілля актора та режисера.

Герменевтична актуалізація певного семантичного шару, а інколи і «вчитування» в текст нових сенсів, неминучі. В них і полягає зміст роботи режисера й акторів. Так, пострадянські постановки шекспірівських п'єс тяжіють до *актуалізації* текстів, у т. ч. до використання сучасних костюмів і до віднесення дії до сучасності. В такому випадку режисер свідомо жертвує деякими смисловими рівнями за рахунок створення нових контекстуальних паралелей. Враховуючи, що й сам Шекспір активно використовував анахронізми, щоб зробити свої історії ближчими до глядача, такий підхід може привести до вельми цікавих результатів. Однак, буває, що режисер непомітно підміняє ідеї автора власними поглядами. Тоді під відомою назвою ховається, по суті, новий твір.

Нарешті, на прикладі шекспірівських п'єс можна розглянути специфічно театральний феномен *гри у гри* як однієї з форм подвійної інтерпретації. У

численних п'єсах ми бачимо сцену на сцені, як то славетна «Мишоловка» в «Гамлеті». Одним із важливих для драматурга сюжетних ходів є подвійна чи навіть потрійна гра одного з героїв. Варіантів тут два: це *прикидання* (імітація іншого настрою, позиції, чи навіть статусу: Джульєтта вдає мертву, Гамлет – божевільного) та *перевтілення*, яке передбачає набуття нової ідентичності. Це – один із найхарактерніших шекспірівських прийомів, який нерідко стає каменем спотикання для режисерів та акторів, які мають дати художню інтерпретацію образу та поведінки героя, який і сам виконує певну роль.

В «Як вам це подобається» ми бачимо ситуацію «багатошарового» перевтілення, з приводу чого Л. Пінський пише: «Розалінда грає з Орlando дві ролі – його друга Ганімеда і уявної жорстокої Розалінди, до яких інколи додається роль уявної Розалінди люблячої. Оскільки дівчат у шекспірівському театрі грали хлопці – гра стає четверною» [12, с. 116]. Звісно, такий «дзеркальний коридор» інтерпретацій потребує особливо продуманого режисерського та виконавського тлумачення.

Таким чином, виконавські види мистецтва дають великий простір для різноманітних інтерпретаторських тлумачень. Однак при цьому завжди повинен залишатися смисловий «центр», який і забезпечує ідентичність твору як факту художньої культури.

Питання для самоперевірки:

1. Які види мистецтва обов'язково вимагають виконавця?
2. В чому полягає сутність імпровізації?
3. Що впливає на виконавську інтерпретацію в різних видах мистецтва?
4. Чим відрізняється сприйняття читача та глядача драматичного твору?
5. Що визначає адекватність виконавської інтерпретації?

Практичне завдання:

Проаналізуйте твори, які є зразками:

- Імпровізації виконавця;
- Режисерського прочитання у театрі чи кінематографі.

Література:

1. Анненский И. Проблема Гамлета / И. Анненский // Избранные произведения. – Л. : Художественная литература, 1988. – С. 570–573.
2. Гейзінга Й. Homo Ludens / Й. Гейзінга ; пер. з англ. О. Мокровольський. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
3. Жукова Н. А. Виконавське мистецтво як самостійна художня діяльність / Н. А. Жукова // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 68 – 75.
4. Жуковська Т. І. Виконавська культура в добу інформаційного суспільства: трансформаційні процеси та особливості функціонування / Т. І. Жуковська

- // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 201 – 203.
5. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціо-культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Т. В.Зінська. – К., 2012. – 174 с.
 6. Кадцин Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя / Л. М. Кадцин. – М. : Высш. шк., 1990. – 303 с.
 7. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
 8. Крижановська Н. Є. Феномен диригента як культурологічна проблема / Н. Є. Крижановська // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 209 – 212.
 9. Михоэлс С. Современное сценическое раскрытие трагических образов Шекспира / С. Михоэлс ; ред.: А. Аникст и А. Штейн // Шекспировский сборник 1958. – М. : Всероссийское театральное общество, 1958. – С. 462–479.
 10. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / В. Москаленко. – К. : Клякса, 2013. – 271 с.
 11. Олексюк О. М. Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті / О. М. Олексюк // Трансформація освіти і культура : матеріали Міжнародної науково-творчої конференції. – К. : НАКККіМ, 2012. – С. 99–103.
 12. Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии / Л. Е. Пинский. – М. : Художественная литература, 1971. – 606 с.
 13. Хангельдиева И. Г. К вопросу о влиянии кинематографа на развитие современной музыкальной культуры / И. Г. Хангельдиева // Вопросы истории и теории эстетики. Выпуск 11. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 117 с.
 14. Юдкін-Ріпун І. Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація сенсів / І. Юдкін-Ріпун // Культурологічна думка : Щорічник наукових праць. – К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2011. – № 3. – С. 8–17.
 15. Юткевич С. И. Поэтика режиссуры: Театр и кино / С. И. Юткевич. – М. : Искусство, 1986. – 467 с.

ЛЕКЦІЯ 8.

ПІДХОДИ ДО МІЖМОВНОГО ПЕРЕКЛАДУ

- 4. Переклад та його мета**
- 5. Об'єктивні та суб'єктивні інтерпретаційні проблеми перекладу**
- 6. Феномен подвійного перекладу**

1. Переклад та його мета

Поняття «переклад» знаходиться з поняттям «інтерпретації» у вельми неоднозначних стосунках. З одного боку, вони можуть виступати практично як синоніми, недарма англійською мовою одне з головних значень слова “interpreter” – «перекладач (усного мовлення)». Саме переклад часто виступає в ролі «класичної» художньої інтерпретації. З іншого боку, переклад є лише одним з багатьох форм останньої, чия специфіка не може повністю переноситися на інші герменевтичні форми.

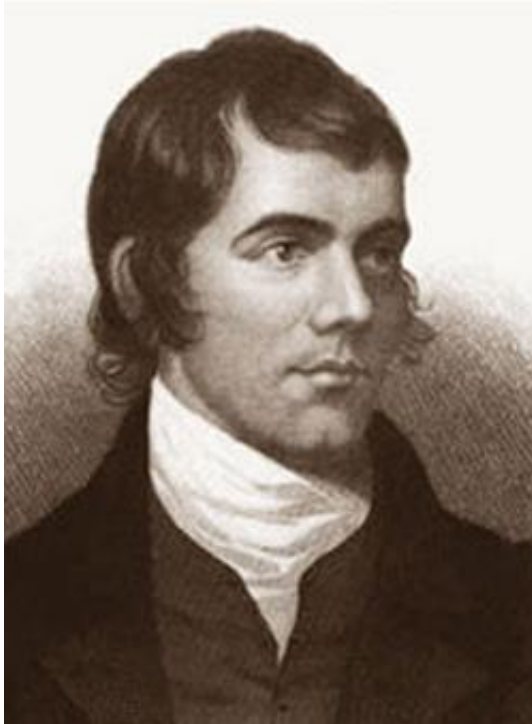
Для читача переклад є комунікативною заміною оригіналу, якщо й не повністю рівною, то порівнянною з ним за якістю. Як такий, він є основним засобом міжкультурного спілкування, що уможливорює подолання інакше неприступних кордонів.

Правильний переклад має величезне значення як для сприйняття окремого твору (який може залишитися недооціненим), так і для сприйняття цілої культури (дух якої може бути неадекватно зрозумілим).

І теоретики, і перекладачі-практики неодноразово висловлювали думку про незамінність ролі художнього перекладу в міжкультурних зв'язках. Зокрема, слід урахувувати значення літературних перекладів як фактора формування національної культури. Це добре помітно на прикладі вітчизняної історії, починаючи від часів Київської Русі – адже перші книги були або перекладними, або написаними на зразок іншомовних релігійних, наукових, філософських творів.

Визнано, що переклади дозволяють молодій нації прискорено розвиватися, «підтягуючись» до певного рівня теоретичного мислення, шукаючи виразні засоби власної мови. Необхідність знаходити або створювати еквіваленти нових понять збагачує мову, причому цей процес є перманентним. Під впливом перекладів можуть виникати нові методи, жанри, розвиватися нові художні форми. Так 1903 р. при перекладі пушкінської «Капітанської Доськи» в Китаї вперше з'явилася прозова оповідь від першої особи.

Можливий і зворотний вплив. Коли в 1940-х рр. один англійський критик виступив у «Таймс» із твердженням, що Роберт Бернс має лише регіональне значення, обурені шотландці послали на популярні в Радянському Союзі переклади С. Маршака, а 1959 р. Маршак був обраний почесним головою Федерації Бернса в Шотландії.



Лл. 47. Р. Бернс.



Лл. 48. С. Маршак

Сутність мови як маніфестації духу народу постулювали романтики, а обґрунтували, серед інших, В. фон Гумбольдт та О. Потебня. Один із піонерів структуральної лінгвістики, Е. Сепір, писав, що у кожної мови є свій тип, план, чи навіть структурний «геній», що не зводиться до комбінації окремих елементів, які можна описати та вивчити; на цьому ґрунтується «гіпотеза Сепіра-Ворфа», згідно з якою структура мови визначає структуру мислення та

спосіб пізнання світу. Через це повна стилістична та смислова тотожність перекладу з оригіналом неможлива. Відтоді думка про неминучість перекладацької трансформації висловлювалася неодноразово. При цьому дослідники виділяють різні аспекти неперекладності: неперекладність конструкції твору; мовного прийому; графічного прийому; цитати; денотації; конотації тощо.

Усвідомлення того, що переклад має прагнути до точності, але ніколи не може її досягти, привело до дискусії щодо настанов і методів, яка продовжується до нашого часу.

Сама потреба в точності художнього (на відміну від технічного) перекладу виникла далеко не відразу. Протягом століть вважалося, що перекладач вільний вносити в текст власні правки. Серйозні зміни відбулися в середині XVII ст., коли крайнощі дописування та переписування тексту стали поступово відходити в минуле. Згодом Й. В. Гете виділив дві протилежні тенденції перекладу: тієї, що вимагає «переселення» іноземного автора до читача, і тієї, що вимагає від читачів «переселитися» до автора. Сьогодні ці два підходи визначаються як *переклад, орієнтований на мету* (target oriented), та *переклад, орієнтований на джерело* (source oriented). У радянській традиції вони відомі як переклади *вільний* та *буквалістський* (терміни М. Гаспарова).

В сучасній культурології синонімами *буквалістського* виступають *буквальний, іманентний, дослівний, семіотичний* переклад, синонімами вільного – *творчий, трансцендований в Іншого, метафоричний, семантичний*. Головною рисою першого називають «очуження» - передачу оригіналу «як він є». Визначальна риса другого – акультурація як здійснення процедур розуміння та трансформації форми тексту.

Практика показала, що обидва варіанти дозволяють створення високохудожніх текстів. Сильною стороною «вільного» перекладу є природність звучання та доступність реципієнту з будь-яким рівнем підготовки. «Буквалістський» переклад складніший для сприйняття, але дає більш повне уявлення про специфіку оригіналу.

Активна дискусія про переваги і недоліки дослівного та вільного перекладів велася в Російській імперії з XIX ст. Зокрема, за вільний переклад виступав В. Жуковський, який вбачав в оригіналі лише докладний план для нового твору – що і відбилося в його перекладах-переказах західноєвропейської поезії.

Для того періоду такий підхід мав свої переваги, оскільки активізував у Росії процес самостійного творчого пошуку в літературній традиції, яка формувалася з деяким запізненням. В Україні аналогічні процеси призвели до створення «націоналізованих» перекладів; наприклад, у «Гамлеті» П. Куліша фігурували гетьман, постолі і т. ін.

Пізніше за вільний переклад виступали ті перекладознавці, які підкреслювали нездоланні відмінності між мовами, а отже, принципову неперекладність будь-яких художніх текстів, яка дозволяє лише транспозиції, але не трансляції. А отже, найголовнішим вважалося розуміння поетики

оригіналу та виділення ключового елементу (домінанти) в творі, які дозволяли перестворити художній універсум.

У цьому контексті слід згадати й *теорію скопос*, розвинуту К. Райс та Х. Фермеєром. Метою перекладача постає створення нового тексту, який виконує *ту саму функцію*, що й оригінал, хоча може суттєво відрізнятися від нього за всіма іншими параметрами. При цьому перекладач стає автором нового твору.

Безумовно, в деяких випадках, особливо при налагоджуванні контактів між далекими та малознайомими культурами, такий підхід є доцільним. Однак, коли йдеться про переклад як художню інтерпретацію самоцінного твору, використання подібної методики стає більш спірним. Тим більше, що саме встановлення факту функціональної відповідності є доволі проблематичним.

Теоретична дискусія велася десятиліттями, але на практиці в радянський період вільний переклад однозначно переважав над буквалістським. Основних причин його тривалого панування дві: суб'єктивна й об'єктивна.

Перша пов'язана зі свідомим чи несвідомим прагненням перекладача до самовираження, або хоча б найповнішого використання власних сильних сторін, що дозволяє підвищити художню якість тексту.

Другою причиною є реальна чи гадана недостатня підготовленість реципієнта, для якого необхідно підготувати пояснювальний переклад та/або систему посилань.

У радянській традиції основним критерієм вдалого перекладу була зрозумілість і висока евокативність кінцевого тексту. Саме за таким принципом відбувалося взаємне культурне ознайомлення чисельних етносів СРСР. За свідченням М. Шагінян, при ювілейному перекладі творів Шевченка мовами різних народів, практично всі перекладачі орієнтувалися на доступність для реципієнта, аж до використання традиційних етнонаціональних віршованих розмірів. Єдиним, і саме тому особливо прикметним виключенням стали білоруські переклади, автори яких дбали про точність передачі смислу [19, с. 265–267].

Той самий, вільний підхід зазвичай використовувався при перекладі зарубіжних письменників. С. Маршак, перекладаючи сонети Шекспіра, вбачав своє завдання не в дослівності, а в актуалізації сенсів, близьких сучасному читачу. Такий підхід дійсно приніс перекладачу популярність, хоча критики, такі як Н. Автономова і М. Гаспаров, визнали, що «спокійний, величний, врівноважений і мудрий поет російських сонетів відрізняється від несамовитого, невичерпного, блискучого та пристрасного поета англійських сонетів... Це переклад не тільки з мови на мову, але й зі стилю на стиль» [1, с. 111]. Тому більш підготовлені шанувальники Шекспіра нерідко віддавали і віддають перевагу точнішим перекладам А. Фінкеля.

Серед російськомовних перекладачів шекспірівських драм центральне місце займає Б. Пастернак, який багато в чому визначив усю радянську традицію розуміння Шекспіра. Як і С. Маршак (і на відміну від М. Кузміна,

М. Лозинського, Т. Щепкіної-Куперник), він був прихильником вільного перекладу, орієнтованого на слухове сприйняття. Він досяг мети – його тексти зрозумілі, емоційні та «театральні». Однак, відхилення від першоджерела в них інколи доходять до межі, за якою починається вже не переклад, а переказ.

Про ступінь відмінностей можна судити хоча б з одного факту. При підготовці фільму Г. Козинцева «Гамлет» до прокату в Великій Британії виникла необхідність не лише перезаписати звук, а заново створити англійською мовою кілька пасажів, які в перекладі Пастернака сильно відрізнялися від оригіналу, і які лягли в основу відповідних сцен у фільмі.



Іл. 49. Г. Козінцев, «Гамлет», в головній ролі – І. Смоктуновський.

Те саме можна сказати і про переклади інших п'єс, особливо «Короля Ліра», де Б. Пастернак суттєво змінює фінал трагедії, не припускаючи й думки про реставрацію монархії.

З іншого боку, дослівний переклад художнього твору може привести до суттєвих втрат в розумінні цілого.

Як відомо, формальна логіка – одна для усього людства. Але і фольклор і авторська література досить часто відбивають логіку партиципації, яка формує унікальні для певних культур асоціативні зв'язки між предметами. Отже, перед перекладачем нерідко постає дилема: чи перекладати дослівно, ризикуючи втратити глибинний зміст пасажу, чи на свій страх та ризик

спробувати підібрати еквівалент. Інтерпретатор повинен повністю розуміти всі ті значення, які має першотекст для носіїв мови, та вміти донести їх для іншомовної аудиторії. Інакше відбудеться не відтворення, а підміна сенсів.

Деякі дослідники назвали в якості виходу співіснування двох варіантів: академічного, з примітками, та спрощеного, для театру.

Давно було відмічено, що українські перекладачі більше, ніж їхні російські колеги, тяжіли до «буквалізму», приділяючи увагу етнокультурній неповторності першоджерела. Хоча й тут траплялися різні стратегії. Шекспіра перекладали, притримуючись і підходу, орієнтованого на джерело, і орієнтованого на реципієнта, і навіть пропонуючи варіанти, які відхилялися від обох принципів. Як приклад, можна розглянути переклади «Короля Ліра» М. Рильського та В. Барки.

На думку М. Рильського, переклад повинен ставати частиною літератури-реципієнта. У відповідності до такої комунікативної настанови, він дав «стандартний» переклад трагедії. Модерніст В. Барка пішов абсолютно іншим шляхом. Його переклад не «переселяє» ані українського читача в Британію, ані Шекспіра в Україну, а створює якусь «третю країну». Шекспірівський текст стає приводом для експериментів зі словом, які водночас повинні привернути увагу до стихійної сили англійського драматурга, та пере-створити українську мову, надавши їй небувалої пластичності.

Підсумовуючи результати тривалої дискусії, можна дійти висновку, що повна перекладність, особливо в поезії, дійсно неможлива. Однак, апеляція до «неперекладності» часто стає виправданням поганого перекладача, а отже – заважає вдосконаленню перекладів. Те, що ступінь неперекладності навіть найскладнішого першоджерела значно *нижча*, ніж прийнято вважати, можна підтвердити наявністю перекладів, які поєднують високу точність із живою, емоційною, зрозумілою мовою – як то «Король Лір» О. Сороки.

2. Об'єктивні та суб'єктивні інтерпретаційні проблеми перекладу

Із плином часу перед практиками та теоретиками постійно постає необхідність вирішувати все нові питання перекладу, а також переглядати старі рішення. Здається доцільним поділити проблеми перекладу на дві групи. **Об'єктивні** не піддаються повному вирішенню, а отже – навіть найбільш кваліфікований перекладач може лише мінімізувати неминучі втрати. Подолання **суб'єктивних** потребує значних зусиль, але є принципово можливим.

До *першої* групи відносяться численні феномени, пов'язані з так званим «генієм мови».

Вважається, що за ступенем зростання складності існує така градація: переклад наукових текстів – прози – віршів, де безмежна глибина сенсу вкладається в строго регламентовану форму. Музичність поетичної мови теж є способом передачі інформації, а отже – має зберігатися при перекладі.

Ступінь адекватності можна перевірити за таблицею звучності, розрахованою С. Бураго, за допомогою якої будується графік мелодії кожного вірша [3]. Порівняння графіків оригіналу та перекладу дозволяє дійти висновку щодо збереження емоційного навантаження твору. Ще одним показником є співвідношення ритмоінтонації та змісту. Дослідження І. Демурова доводять, що при перекладі російських віршів англійською й італійською мовами, рисунок ритмічних фігур змінюється через різницю в наголосі, проте динамічні центри синтагм в обох випадках практично повністю збігаються [7, с. 100]. Тобто, спроба перекладача передати не тільки лексичний зміст, але й «живе дихання» твору, не є заздалегідь приреченою на поразку.

Перекладати прозу дещо легше через відсутність «додаткових» вимог. Однак, об'єктивних проблем багато і тут. Особливо важко перекладати евокативні засоби, які існують на фонетичному (акценти, діалекти), лексичному (архаїзми, неологізми, сленг, технічні терміни, іншомовні слова) та синтаксичному (конструкції для вираження урочистості, іронії тощо) рівнях.

Велику складність викликає гумор, щільно зв'язаний із мовними структурами (каламбури, слова-портмоне, спунерізми, орфографічна рима тощо). І все ж, практика блискучої передачі гри слів («Приборкання норовистої» В. Шекспіра – М. Островського, «Аліси в Країні чудес» Льюїса Керрола – Н. Демурової), свідчить, що знаходження адекватних рішень цілком можливе.

У герменевтиці перекладу традиційно виділяють три групи слів: повністю перекладні, неперекладні та (більшість) частково перекладні. В першому випадку перекладач знаходить *формальний еквівалент*, в інших – *динамічний еквівалент*, причому при передачі безеквівалентної лексики застосовується *адаптація*, а лексики, що частково відтворюється, – *модуляція*, яка зазвичай ґрунтується на метафорі, синекдосі або метонімії. Особливу увагу безеквівалентній лексиці мають приділяти перекладачі філософських текстів, де неологізмом може бути ключове слово цілої системи (як *Dasein* у М. Гайдеггера).

Є лексика, яка в принципі не може мати аналогів. Наприклад, у слов'янських мовах відсутні артиклі, а отже, інформація, яку вони несуть у романо-германських мовах, має передаватися перекладачем-інтерпретатором за допомогою інших лексико-граматичних засобів. На практиці ж вона нерідко просто ігнорується.

Велике смислове навантаження може нести граматична категорія роду в її складних зв'язках з біологічною та соціальною категорією гендеру. Т. Гаврилів наводить як приклад «Лівий черевичок» Ф. Гоппе, де оповідь ведеться від першої особи, але стать оповідача принципово невідома. Назва твору Р. Шнайдера «Брат Сну» була перекладена українською як «Сестра Сну». Це абсолютно правильно з міфологічної точки зору – адже йдеться про Смерть як брата/сестру Сну, однак, зміна гендеру відбилася на сприйнятті другого смислового плану – стосунків героїв.

Відомо, що слова передають два типи інформації: фактуальну та концептуальну. При цьому концептуальна інформація, передана в слові, відбиває ставлення автора і безпосередньо пов'язана зі змістом твору, однак, саме вона часто втрачається в перекладі. Наприклад, слова, які використовувалися для означення поняття «музика», відрізнялися додатковим сенсом, який визначав місце цього явища в культурі: давньоєгипетське *xi* означало «задоволення», китайське *юе* – «дещо урочисте, святкове», індійське *сангіт* – «триєдність співу, музики і танцю». Конотації перекладаються тільки в тих рідкісних випадках, коли вони пов'язані з фонетичною формою слова, яка зберігається при перекладі, або якщо певне слово однозначно позначає предмет, до якого однаково ставляться представники обох культур. Тому перекладачу слід знати відношення до певного об'єкта в даній культурі. Наприклад, в Європі слон викликає асоціації з чимось великим та незграбним, в той час як в Індії це – один з зразків краси.

Значної винахідливості потребують від перекладача всі форми запланованої та незапланованої полісемії. Найскладніше, коли багатозначним є ключове слово даного тексту. В шекспірівських трагедіях до таких ключових слів належить ніщо – Nothing, яке може перетворюватися на No-thing, з набуваючи складних смислових відтінків не-речі, або наявності відсутності. Повністю передати всі ці значення неможливо, а отже, наявне в оригіналі вичерпне філософське дослідження сутності «ніщо» суттєво редукується. Перекладач-герменевт має знайти спосіб компенсувати ці втрати.

Дещо інший аспект – переклад *фразеологізмів та стійких фраз*. Зазвичай, навіть якщо не вдається знайти точний аналог ідіоми, можна тим чи іншим чином передати її загальний сенс, хоча б за допомогою описового перекладу. Але інколи виникає необхідність зберегти водночас і всі значення словосполучення, і асоціації, які воно викликає. Наприклад, роман Р. Желязни, який в оригіналі носить назву “Forever After” (приблизне значення: «Віднині навіки»), в перекладі став зватися «Після перемоги». Це відповідає змісту твору, але не передає ані високого стилю фрази, ані її зв'язку зі стандартним завершенням англійських казок: “and they lived happily ever after” («і з тих пір вони жили щасливо»), що відповідає російському «и они жили долго и счастливо», де, проте, нема цікавого посилення на вічність, вірніше, позачасовість подій.

Наступна проблема перекладу пов'язана з географічними назвами та іменами героїв. Тут можуть застосовуватися: 1) транслітерація, 2) транскрипція, 3) традиція написання, 4) переклад за усталеною практикою. Найпоширенішим зараз варіантом передачі ономастики та топоніміки є практична транскрипція. Але через наявність специфічних звуків, відсутніх в інших мовах, з'являються альтернативні транскрипції антропонімів (Уільям та Вільям). Це особливо помітно при складній фонетичній формі імені, що може викликати різночитання (Nimue: Німуе, Німью, Німейя), при наявності варіантів в межах однієї мовної традиції (Джиневра – Гвиневра – Гвиневер – Гвенхвівар) чи посередництві іншої мови (Ланселот – Ланцелот).

Невизначеним залишається написання національних форм інтернаціональних імен, таких як Alexander (Олександр? Александер? Елігзандер?). Ще одна проблема перекладу як інтерпретаційного феномену – прочитання іншомовних за походженням антропонімів, які можуть зберігати правила читання вихідної мови.

Безпосередньо пов'язана з герменевтичним тлумаченням культурного тексту передача «імен, що говорять». Їхній переклад є виправданим у творах, де на першому плані знаходиться алегоричний рівень значень. Однак, якщо вони лише натякають на певну якість персонажа, краще зупинитися на транскрипції та розшифровці значення у виносці. Будь-які виноски ускладнюють сприйняття тексту, але альтернативою може бути суттєва зміна стилістики, а інколи – і викривлення смислу (Северус, який став Злодеусом в одному з перекладів циклу про Гаррі Поттера).

Наступна група проблем перекладу торкається адекватності передачі вже не *форми*, а *змісту* твору, тому може бути умовно названа *суб'єктивною*. На жаль, у практиці перекладу нерідкими є очевидні невідповідності навіть на рівні конкретних понять, які мають максимально повні словникові еквіваленти. Складнішими є *загальнокультурний* та *лінгво-країнознавчий* рівні, подолання яких вимагає вивчення найширшого контексту, який обіймає весь стиль життя, а також світовідношення нації.

Однією з культур-герменевтичних тем є переклад міфологічних за походженням реалій, в яких безпосередньо виражені етнокультурні універсалії. Актуалізація проблематики пов'язана як з продовженням перекладів фольклорних першоджерел, так і з популяризацією здебільшого англійського жанру фентезі. Зокрема, книги Дж. Ролінг про Гаррі Поттера можуть бути прочитані як довідник із британської «нижчої міфології». Кращим виходом при перекладі такого бестіарію є транслітерація з поясненням у виносці. Складнішим шляхом є підбір аналога зі слов'янської «нижчої міфології». Це, по-перше, потребує винятково доброго знання обох традицій і загальних принципів міфопоетики, по-друге, нівелює національну неповторність і надає образам незаплановані автором характеристики, адже келпі – це не те саме, що водяник. Найгіршим варіантом здається псевдопереклад, який перетворює добре відомих у Великій Британії піксі та боггарта на нікому невідомих «ельфейок» і «врізрака» відповідно (російськомовний переклад М. Співак). Можна оцінити винахідливість перекладача, але такий підхід водночас і віддаляє читача від оригіналу, і змінює тональність тексту, і суттєво зміщує акценти.



Іл. 50. Б. Фрауд, «Піксі».



Іл. 51. Одна з версій зовнішності боггарта.

Наступна група інтерпретаційних проблемних ситуацій суб'єктивного типу пов'язана з тлумаченням загальної *імпліцитної філософської основи тексту*.

Навіть загальновизнаний високий статус твору не завжди гарантував повну світоглядну адекватність перекладу. Нерідко причиною деформацій було екстраперекладацьке надзавдання, передусім, у формах як спрощеного, приблизного чи модернізованого перекладу або переказу. Найчастішими результатами є компресія (скорочення тексту), декомпресія (розширення), і транспозиція (переклад в інший жанр чи функціональний стиль).

Текстові купюри часто мають ідеологічний характер. Наприклад, деякі казки Г.-Х. Андерсена в радянські часи не могли бути надруковані повністю через їхній християнський зміст. В інших випадках зникнення цілих текстових одиниць (особливо маргінесів – передмов, епіграфів, присвят, інкорпорованих у прозовий твір віршів) здається нічим не вмотивованим.

Деякі експериментальні переклади можуть викидати з першоджерела цілі сюжетні лінії. Наприклад, прозова інтерпретація «Гамлета» Г. Хоткевича позбавлена постаті Фортінбраса.

Зміна *стілистички* великою мірою залежить від уявлення перекладача про адресатів твору. Від стилістичної неадекватності перекладу менше потерпають книги, чиї основні достоїнства полягають у сюжетній лінії та/або змалюванні масштабної картини суспільного життя; які характеризуються експліцитністю мови та звертаються до свідомості, а не позасвідомого.

Якщо точні переклади розраховані на читача, який не знає мови, але здатен оцінити смислові та стилістичні складності оригіналу, то створення

нової редакції тексту, призначеної замінити першоджерело, неминуче принижує здатності аудиторії.

Переклади-переробки були нормою міжкультурного спілкування в XVIII і навіть XIX ст. При цьому багато залежало від рівня взаєморозуміння конкретних народів. Наприклад, у Німеччині шекспірівські п'єси намагалися перекласти якомога ближче до тексту, водночас у Франції вони підлягали значній обробці через свою суперечність не тільки правилам класицизму, але й самим основам французької ментальності. На думку лінгвістів, метафізики англійської та французької мов є протилежними: перша спирається на відчуття, друга тяжіє до абстракцій. Крім того, неодноразово відмічалось, що англійці люблять двозначність, яку не терплять французи.

У наш час практика перекладу-переспіву відходить у минуле, поступаючись місцем створенню на основі першоджерела тексту, який позиціонується як новий. «Дуже вільні» переклади здебільшого залишаються прерогативою дитячої літератури (Б. Заходер, Л. Яхнін та ін.). Книжки для підлітків нерідко стилістично підганяються під повість-казку, а їхній зміст суттєво спрощується. Це можна пояснити помітною в російськомовній традиції недовірою до здатності юних читачів самостійно розібратися зі складним текстом.

3. Феномен подвійного перекладу

До міжмовних трансляцій відноситься також феномен *подвійного та потрійного перекладу* (переклад за підстрочником, переклад, зроблений через мову-посередника, одночасний міжмовний і міжвидовий переклад твору тощо).

Є ситуації, коли він практично неминучий – адже талановитий перекладач (особливо – перекладач поезії), не може знати мови всіх народів, з культурами яких слід ознайомити читача. Однак, очевидно, що ризик стилістичної, а інколи – і лексичної невідповідності тут серйозно зростає.

Основна причина, з якої подвійний переклад залишається практично незамінним – необхідність розповсюдження текстів, написаних маловідомою мовою. Наприклад, деякі кельтські джерела, такі як валлійський «Мабиногіон», усе ще здебільшого перекладаються з англійського перекладу. В інших випадках ідеться не про цілі тексти, а про алюзії чи інкрустації, включені в іншомовний твір. Наприклад, в англійській літературі, зокрема, в жанрі фентезі, нерідко трапляються посилання чи приховані цитати з кельтських міфологічних джерел. Оскільки не всі україно- та російськомовні перекладачі впізнають ці пасажі, при перекладі можуть виникати серйозні смислові накладки. До цього додається надзвичайно складне питання вимови (і, відповідно, транскрипції) кельтських імен.

У вже згаданому «Гаррі Поттері» ім'я Seamus за англійськими правилами читання повинно читатися як Сімус, як і пише М. Співак. Однак, англієць прочитає це ірландське ім'я за ірландськими ж правилами читання:

Шеймес. Отже, перекладачу варто ознайомитися з вже наявними варіантами транскрипції або транслітерації, і пропонувати свій, тільки маючи на це поважні причини.

Другий варіант подвійного перекладу – одночасна зміна мови та виду мистецтва, що можна позначити як *транскультурну адаптацію*. В сучасній культурі транскультурна адаптація добре помітна в ілюстрації, і особливо – в екранізації. Це явище не можна назвати суто негативним, бо воно дає великий простір для культур-герменевтичного порівняння національних менталітетів, які приводять до «підгонки» оригіналу до горизонту очікувань інтерпретаторів і публіки, на яку вони орієнтувалися. Як приклад достатньо назвати фільм «Анна Кареніна» Дж. Райта, де сучасний американський режисер нетрадиційно, але достатньо успішно інтерпретує російський літературний твір XIX ст.



Іл. 52. Дж. Райт, «Анна Кареніна», в головній ролі – К. Найтлі.

Однак, у деяких випадках ідеться про суттєве викривлення першотексту, яке приводить до різкого зниження якості «кінцевого» твору, та до комунікативних збоїв у міжкультурному діалозі. Прикладом можуть бути численні радянські фільми про Америку, американські – про СРСР. У сучасному мистецтві впадає в око великий інтерес японських аніматорів до європейської культури при поганому розумінні її духовної, перш за все – релігійної – сутності. Це приводить до зворотного ефекту: західні любителі аніме починають сприймати власну спадщину в дещо профанізованій японській інтерпретації.

Нарешті, слід згадати про такий варіант подвійного перекладу, як *дубляж* фільмів. До перекладу тексту тут додається інтерпретація характерів персонажів як редактором, який підбирає акторів з відповідним тембром

голосу та темпераментом, так і самими цими акторами. В сучасному західному кінематографі переважає реалістичний стиль гри. Це помітно навіть в анімації, де художники малюють персонажів, використовуючи елементи характерної міміки та жестів актора, який озвучив роль.

Однак, на пострадянському просторі затрималася така умовність як шаржування голосів, помітна як у фільмах власного виробництва, так і в дубляжі. Очевидно, це пояснюється орієнтацією на менш підготовлену цільову аудиторію, якій слід донести інформацію в максимально доступній формі. На щастя, за останні роки в українському та російському дубляжах відбулися значні позитивні зрушення.

Таким чином, універсальних рецептів вирішення всіх герменевтичних проблем перекладу як форми транскультурного спілкування, не існує. Смісловий зсув є неминучим, питання полягає лише в тому, щоб інферентність не переходила тих меж, за якими переклад втрачає адекватність першоджерела. Одним з головних критеріїв такої адекватності, можна, слідом за Д. Псурцевим, визнати «критерій передачі в перекладі ефектів смислової багатоплановості на рівні цілісного тексту» [16, с. 25].

При цьому ідеалом нормативного перекладу є максимальна близькість до тексту оригіналу з відображенням його образно-художнього матеріалу та точне виявлення світогляду автора, а за наявності – імпліцитної філософської основи твору.

Можна погодитися з тими авторами, які вважають, що «правильний» перекладач не впадає у крайнощі буквалізму та вільності і знаходиться посередині між автором і читачем. Однак, потреба у створенні адекватного образу Іншого (автора та культури, яку він репрезентує), а також ширша (якщо не глибша) ерудиція пересічних реципієнтів, вимагають зсуву «золотої середини» в бік оригіналу. Позитивне значення можуть мати двомовні видання з паралельним текстом, а в деяких випадках – наявність альтернативних перекладів різного ступеня складності, розрахованих на цільові аудиторії з різним ступенем підготовки.

Питання для самоперевірки:

1. В чому полягає мета перекладача художнього твору?
2. Які існують підходи до перекладу?
3. З якими об'єктивними та суб'єктивними проблемами може зіткнутися перекладач?
4. Що визначає адекватність перекладу?
5. Що таке подвійний переклад?

Практичне завдання:

Проаналізуйте твори, які є зразками:

- Вдалого та невдалого перекладу того самого першоджерела;
- Транскультурної адаптації.

Література:

1. Автономова Н. Сонеты Шекспира / Н. Автономова, М. Гаспаров ; пер. С. Маршака // Вопросы литературы. – 1969. – № 2. – С. 100 – 119.
2. Беньямін В. Завдання перекладача / В. Беньямін // Вибране. – Львів : Літопис, 2002. – С. 23 – 36.
3. Бураго С. Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия) : монография / С. Б. Бураго. – К. : Collegium, 1999. – 350 с.
4. Гаврилів Т. Текст між культурами : перекладознавчі студії / Т. Гаврилів. – К. : Критика, 2005. – 200 с.
5. Гадамер Г.-Г. Читання і перекладання / Г.-Г. Гадамер ; пер. з нім. В. Бабича // Герменевтика і поетика : вибрані твори. – К. : Юніверс, 2001. – 145 – 152.
6. Гончаренко С.Ф. Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод / С. Ф. Гончаренко // Поэтика перевода. – М. : Радуга, 1988. – С. 100 – 111.
7. Демуров И. Г. Ритм и смысл поэтического текста в оригинале и художественном переводе / И. Г. Демуров // Мова та культура : матеріали 6-ої міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 100 – 106.
8. Левик В. Нужны ли новые переводы Шекспира? [Элек-тронный ресурс] / В. Левик // Мастерство перевода : сборник статей. Выпуск 5 (1966 год). – М. : Советский писатель, 1968. – Режим доступа: <mailto:bmn@lib.ru>. – Заглавие с экрана.
9. Лисевич И. О том, что остается за строкой / И. Лисевич ; ред. В. И. Семанов // Китайская пейзажная лирика. – М. : Изд-во МГУ, 1984. – С. 5 – 20.
10. Малахов В. С. О философском переводе / В. С. Малахов ; ред. Н. В. Мотрошилова // Историко-философский ежегодник, 1989. – М. : Наука, 1989. – С. 353 – 357.
11. Ортега-и-Гассет Х. Нищета и блеск перевода / Х. Ортега-и-Гассет ; пер. с исп. Н. Г. Кротовской // Что такое философия? – М. : Наука, 1991. – С. 336 – 352.
12. Основы перекладознавства : навч. посіб. / ред. А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 2008. – 312 с.
13. Паликова О. Коннотативный аспект семантики слов родного и неродного языка (можно ли перевести коннотацию?) / О. Паликова // Мова та культура : матеріали 6-ї міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 386 – 396.
14. Пастернак Б. Заметки переводчика / Б. Пастернак // Об искус-стве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М. : Искусство, 1990. – 369 с.
15. Потєбня О. Думка й мова / О. Потєбня ; ред. М. Зубрицька // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів : Літопис, 2001. – С. 34 – 55.
16. Псурцев Д. В. К проблеме перевода и интерпретации художественного текста: об одном критерии адекватности / Д. В. Псурцев // Вестник

- МГЛУ, Выпуск 463 : Перевод и дискурс. – М.: Изд-во МГЛУ, 2002. – С. 16–26.
17. Рильський М. Т. Мистецтво перекладу : статті, виступи, нотатки / М. Т. Рильський ; упор. і ком. Г. Колесника. – К. : Радянський письменник, 1975. – 344 с.
18. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П. М. Топер. – М. : Наследие, 2000. – 254 с.
19. Шагинян М. Тарас Шевченко / М. Шагинян // Собрание сочинений: в 9-ти т. – Т. 8. Монографии 1941 – 1973 гг. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 245–503.
20. Эко У. Сказать почти то же самое. Опытты о переводе / У. Эко ; пер. с ит. А. Н. Коваль. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.

ЛЕКЦІЯ 9. ІНТЕРСЕМІОТИЧНІ ТРАНСПОЗИЦІЇ У РІЗНИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВА

4. Типи транспозицій

5. Міжвидовий переклад: від літератури до інших видів мистецтва

6. Інші варіанти міжвидових перекладів

1. Типи транспозицій

Під транспозиціями (від латинського «переміщення», «перенесення») розумються всі варіанти міжвидової взаємодії, окремим випадком яких є міжвидовий (або трансвидовий переклад). При художніх інтерпретаціях, пов'язаних зі створенням *інтерсеміотичних транспозицій* (Р. Якобсон), метою інтерпретатора є заміна, а частіше – доповнення вихідного тексту його еквівалентом, який відноситься до іншого виду мистецтва.

Усі види мистецтва знаходяться в стосунках постійної *взаємної інтерпретації*, що дозволяє розглядати їхню історію як синхронний перебіг двох протилежно спрямованих рухів – доцентрового та відцентрового, які знаходяться в стані динамічної рівноваги. Перша тенденція приводить до формування все нових видів мистецтва, друга – до їхньої взаємодії, в т. ч. у вигляді синтезу та міжвидового перекладу.

У контексті нашого дослідження особливий інтерес викликають такі форми міжвидових транспозицій, як: 1) міжвидова взаємодія, в т. ч. синтез мистецтв, 2) міжвидовий переклад та 3) екфразис.

Взаємодія між усіма видами мистецтва є результатом як безпосередніх взаємовпливів, так і належності художніх форм певної країни та періоду якщо і не до одного стилю епохи, то до однієї «культурної душі». Саме тому можна проводити такі паралелі, як, наприклад, абстракціонізм у живописі – «антироман» у літературі тощо. В інших випадках можна казати про «розсіяний» вплив проблематики та методів провідного виду мистецтва на

інші. Наприклад, загальноновизнаними є зображувальні тенденції в італійській музиці XVI ст., музичні – в німецькій романтичній поезії.

Наступним варіантом міжвидової взаємодії є запозичення новим мистецтвом прийомів, розроблених в інших, зазвичай, більш традиційних художніх формах. Наприклад, фотографія може спиратися на досвід живопису та графіки, кіно – літератури, живопису, театру. Згодом кінематограф і сам став спричиняти серйозний вплив на театр, живопис, літературу, музику. Це особливо помітно в застосуванні принципу монтажності.

Найвищою формою взаємодії є *синтез мистецтв*.

Гіпотетичним первинним станом людської культури був *синкретизм*. Його існування не можна постулювати зі стовідсотковою впевненістю, адже ми знайомі тільки з уже розвинутим людством. Однак, етнографічні й археологічні дані дозволяють із високою мірою вірогідності реконструювати стан традиційної культури, для якого характерна участь усіх членів спільноти в загальному процесі художнього співтворення.

Складний синтез мистецтв є помітним у культурах Сходу; причому там в гаммі відчуттів мали місце тактильні та нюхові сприйняття. В такому контексті цілком закономірним став синтез зображувального мистецтва з літературою у формі каліграфічного напису на сувої.



Іл. 53. Єдність живопису та каліграфії в китайському пейзажному жанрі.

В європейській традиції синтетичний характер мало релігійне мистецтво. З секуляризацією культури виникло бажання компенсувати втрату цілісної картини світу створенням універсального мистецтва, яке б занурювало людину в особливий стан естетичного буття. Вірогідно, найуспішнішим результатом було виникнення опери, яка дійсно стала для італійського народу специфічним способом інтерпретації світу.

Теоретичне осмислення синтезу мистецтв між собою та з міфологією і філософією почалося у XVIII – XIX ст. (Г.-Е. Лессінг, Д. Дідро, Й. В. Гете, І. Кант, Новаліс, Ф. Шеллінг, Ф. Шиллер, Г. В. Ф. Гегель, Ф. Шлегель).

Теоретиками та практиками «всезагального мистецтва» (Gesamtkunstwerk), яке мало б теургічний характер, були Р. Вагнер, М. Врубель, В. Кандинський, С. Малларме, В. Морріс, Дж. Рескін, О. Скрябін, М. Чурльоніс. Паралельно тривали творчі шукання таких латиноамериканських митців як Д. Рівера, Д. Сікейрос, Х. К. Ороско, які намагалися спиратися на живі народні традиції.

Однією з провідних тенденцій XIX – XX ст. було прагнення до синестезії. У дещо профанізованому вигляді, феномен синестезії широко використовується в рамках дискотек, шоу, музичних фонтанів тощо, які стають помітною складовою сучасної естетосфери.

Власне *синтез мистецтв* є естетично і культурологічно складним явищем. У цілому, основними варіантами синтезу можна вважати існування:

1. видів мистецтва, синтетичних за своєю природою: театр, кіно, телебачення, естрада, хореографія, цирк, фігурне катання;
2. сурядне чи підрядне поєднання незалежних мистецтв. Навіть у такому традиційному виді мистецтва як література, до роману може додаватися музичний запис, а ілюстрації – набувати форму коміксів.

У XX – на початку XXI ст. поширення новітніх технологій активізує виникнення складних форм, проміжних між мистецтвом і наукою.

Однією з провідних тенденцій синтезу мистецтв (як і міжвидового перекладу) є *візуалізація*, зокрема, візуалізація художнього слова. Дослідники сперечаються щодо того, яке сприйняття домінувало в Давній Греції – візуальне чи тактильне. Однак практично всі сходяться в тому, що давньоєврейське, а згодом і середньовічно-християнське сприйняття було, значною мірою, слуховим. У Новоевропейській традиції поступово все більшого значення починає набувати *зір*, що помітно відбилося на структурі мистецтв.

Візуалізація сприйняття отримала різні оцінки, залежно від загальних настанов дослідника. Для більшості культурологів, вербальна культура пов'язується з ієрархією й авторитетом («голос Бога»), візуальна – з демократією та релятивізмом. Хоча, звісно, такий підхід не можна абсолютизувати, адже такі Отці церкви як Василь Великий, Афанасій Великий, Григорій Ніський писали про первинність зорового сприйняття.

Відповідно, одні дослідники вважають візуалізацію проявом профанізації культури, водночас інші утримуються від такого «вираження».

Одним з найяскравіших форм візуалізації культури є така художня форма як *комікс*. Він може розглядатися як у контексті художнього синтезу, оскільки являє собою новий вид мистецтва, так і в контексті міжвидового перекладу, оскільки нерідко має літературну основу.

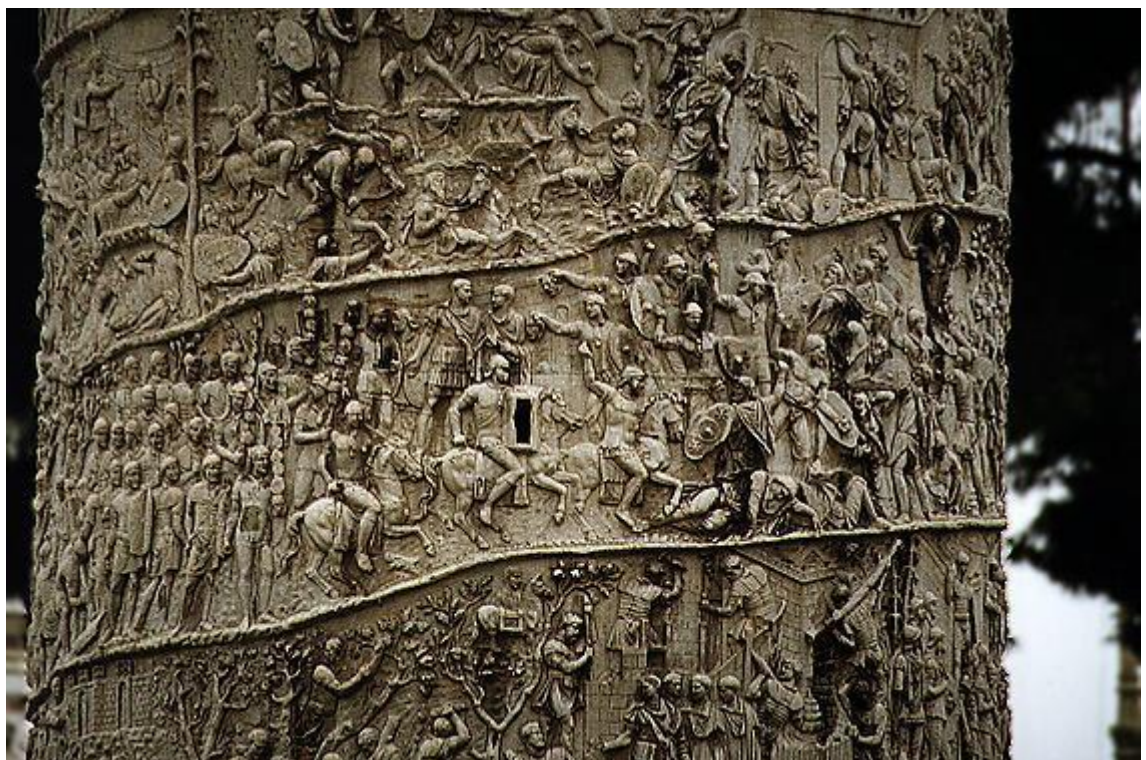
Звернення критиків до цього виду мистецтва наприкінці XX – на початку XXI ст. можна вважати прикметою досягнення ним зрілості. Іншим чинником є загальна тенденція зняття жорсткого протиставлення елітарної та масової культури. Одним із результатів цього процесу стала зміна «формату» самого коміксу, який розвивається в напрямку елітарної культури. Свідченням цього є зростання значення його високоякісних форм.

Вважається, що поділ на «високі» та «низькі» мистецтва відійшов разом з естетикою класицизму, але на практиці він усе ще має місце. Комікс довго ігнорувався, або ж згадується побіжно та майже винятково негативно. В радянські часи вважалося, що його недоліки є іманентно властивими самому жанру. Аналогічні позиції нерідко висловлюються і в сучасних українських культурологічних студіях. Таке почасти виправдане, але значно спрощене розуміння має декілька причин.

Першою з них є невдала назва, яка відразу натякає на дещо карикатурно-розважальне; термін «графічний роман» був запроваджений саме для того, щоб подолати такі асоціації. По-друге, на наших ринках довго був представлений неповний жанровий асортимент, який не дає уявлення про потенціал явища. Але, головною причиною є позиціонування коміксу як «недо-літератури», книжки з картинками для тих, хто мав би перейти до «справжнього» тексту.

Сучасні фахівці розглядають комікс як: 1) гібрид образотворчого мистецтва та літератури, або ж як 2) новий синтетичний вид мистецтва. Остання позиція особливо популярна у франко-бельгійській традиції, до якої ми й приєднуємося. Отже, комікс – це *вид мистецтва, сутність якого полягає в передачі оповідної фабули за допомогою доповнених текстом зображень*.

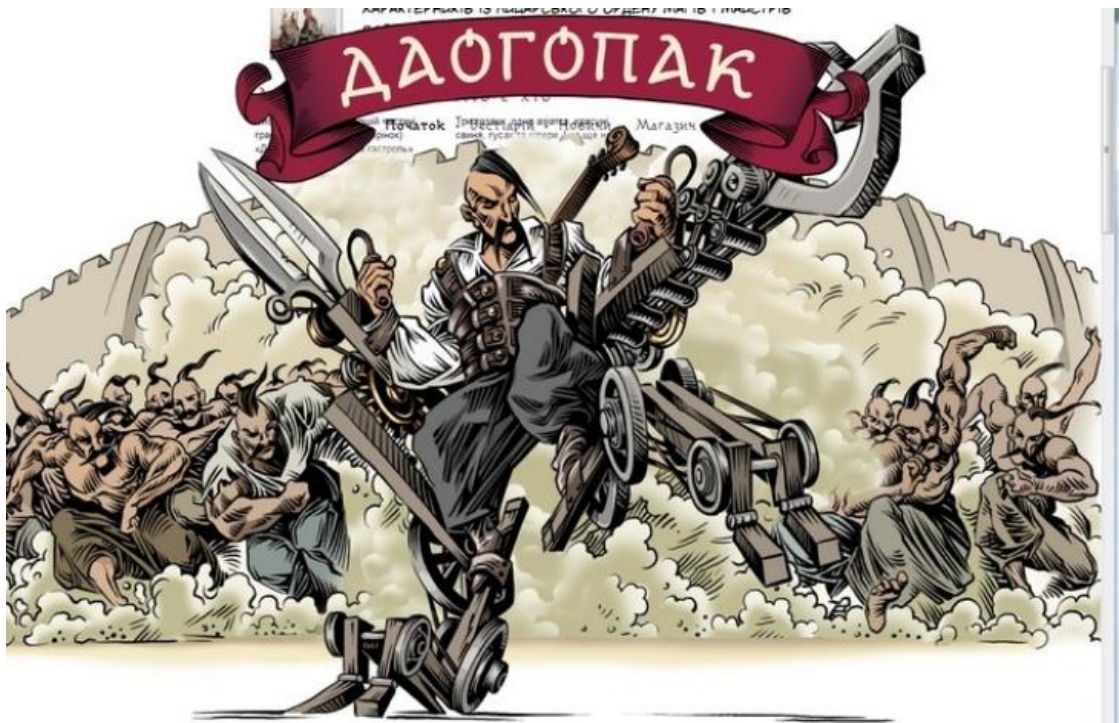
Близькі форми були відомі протягом практично усієї історії людства, тому деякі дослідники зближують з коміксом такі різні твори як малюнки печери Ласко, фрески єгипетських гробниць, грецькі фризи, колона Траяна, гобелен із Байє, середньовічні «Паперові Біблії», серії картин і гравюр В. Хогарта, карикатури XVIII ст., ілюстровані книги В. Блейка, і навіть «Страшний суд» Мікеланджело.



Іл. 54. Колона Траяна.

Крім літератури та живопису, на поетику коміксу вплинули ще щонайменше чотири види мистецтва. Це каліграфія: за майстерністю інтеграції писаного слова в малюнок без розриву його хронотопу, якісний комікс можна порівняти з далекосхідним сувоєм. Добре помітний також вплив хореографії та театру, які створили мову міміки, жестів та поз, що стала одним з найголовніших виразних засобів коміксу.

Найсуттєвішим є вплив поетики кінематографу, звідки були запозичені принципи розкадровки, планів, ракурсів тощо. Кадрик (panel), як найменша структурна одиниця коміксу, за принципом побудови ближче до кінематографічного кадру, ніж до традиційної ілюстрації. Це проявляється, зокрема, в активному використанні планів – від дальнього до деталі. Однією з підказок для реципієнта є колорит, який поєднує або протиставляє кадрики в межах аркушу та аркуші в межах розвороту. Велике значення має символіка кольорів – як загальнокультурна так і контекстуальна. Колір, а також орнамент, шрифт та інші візуальні елементи задають загальний емоційний тон твору, доповнюють психологічні характеристики та створюють культурний контекст.



Іл. 55. «Даогопак», постер на базі кадру з гарфічного роману.

Комікс може практично повністю передати фабулу, психологічні підтексти, загальну стилістику та настрій твору. Цілком перекладним є також культурний контекст – асоціації, цитати, національний колорит і дух епохи.

Діалог передається гірше: заради стрімкості дії та візуальної цілісності його доводиться скорочувати. Найменшою мірою перекладу мовою коміксу підлягають внутрішній монолог та авторські відступи. Отже, не кожна книга може бути успішно перетвореною в графічний роман, так само як не кожна книга може бути адекватно екранізованою. Зокрема, для цього просто не призначені такі орієнтовані на «розповідь» тексти як «Уліс» Дж. Джойса.

Тому намагання популяризувати *всю* класику перекладом мовою коміксу приречені на профанацію. З іншого боку, ті шедеври світової літератури, де значне місце займає дія, можуть бути успішно адаптовані. Наприклад, п'єси Шекспіра цілком можна увявити в якості графічних романів, де художник бере на себе роль режисера і створює аналог сценічної версії.

Другим видом мистецтва, пов'язаним з коміксом взаємними переходами, є кіно. Якщо у відношеннях з літературою комікси є «вторинними», то тут ситуація зворотна: комікси за фільмами є побічною комерційною продукцією, в той час як фільм за мотивами коміксу – один з успішних жанрів. В деяких випадках стиль коміксу безпосередньо переноситься в кіно; це особливо помітно в далекосхідній традиції, де естетична манера манги та аніме часто майже ідентична.

Для Сполучених Штатів характерніше екранізація коміксів в формі ігрового кіно. Інколи і тут відбувається безпосереднє перенесення: при екранізації «Міста гріхів» Р. Родрігес не писав сценарій, а використовував в якості розкадровки готові аркуші графічного роману. Але в більшості випадків, при збереженні деяких знакових прийомів, відбувається переписування сюжету та зміна стилістики. Як правило, навіть фільми про супергероїв стають більш реалістичними, психологічними та проблемними, оскільки розраховані на достатньо широку цільову аудиторію.

Отже, комікс як синтетичний вид мистецтва, естетичний потенціал якого ще не освоєний повністю, є невід'ємною частиною сучасного полі-художнього образу світу. Він може розглядатися як такий, що знаходиться в центрі астратеми сучасної системи художньої культури, як через інтеграцію принципів поетики практично всіх часопросторових мистецтв, так і через створення загального поля для їхніх взаємних інтерпретаційних зв'язків.

2. Міжвидовий переклад: від літератури до інших видів мистецтва

Найбільш повної форми художня інтерпретація першотексту набуває при *міжвидовому (трансивидовому) перекладі*. Його сутність полягає у відтворенні художньо-сміслової цілісності першоджерела за допомогою виразних засобів іншого виду мистецтва.

Власне міжвидовий переклад ми бачимо в ренесансних картинах на міфологічні теми, які ґрунтуються не на живій релігійній вірі, а саме на літературних джерелах. Розквіт транспозицій у сучасному розумінні слова починається з XIX ст., коли стабілізується традиція ілюстрації та інсценізації. В XX ст. додаються екранізація, аудіопостановка, створення коміксу тощо.

Трансвидовий переклад має спільні риси з міжмовним, оскільки в обох випадках ідеться про адекватне відтворення змісту оригіналу іншими художніми засобами. Але, на відміну від останнього, основним завданням міжвидового перекладу є не стільки *заміщення*, скільки *доповнення* оригіналу. Будь-який реципієнт без спеціальної підготовки має можливість порівнювати між собою різні трансвидові інтерпретаційні прочитання того самого сюжету. Зокрема, екранізація часто створюється саме для публіки, яка *вже прочитала* популярну книгу.

Тому, на відміну від міжмовного, у міжвидовому перекладі йдеться не стільки про абсолютну точність, скільки про змістову адекватність, яка передбачає різний ступінь близькості до оригіналу, залежно від вихідного та кінцевого видів мистецтва, статусу й особливостей оригіналу, творчої манери інтерпретатора, та очікувань цільової аудиторії.

Окремою темою є *автотранспозиції* – творчість одного митця в різних видах мистецтва, в т. ч., створення «аналогів» власних творів у випадку «синкретизму мистецького хисту геніїв» (О. Забужко). Найяскравішим прикладом є літературна й образотворча спадщина Т. Шевченка. Викликає інтерес також кінематографічна та літературна творчість О. Довженка, з її постійними «авто-транспозиціями» література – кінематограф.

Усі види мистецтва можуть вступати в складну взаємодію. Але деякі випадки є скоріше винятком, водночас інші стали традиційними. Вихідним пунктом міжвидових транспозицій найчастіше є *література як вербальна основа художньої культури* (Ю. Борєв). Це пояснюється її універсальністю.

Найбільш традиційним видом візуального перекладу літератури є *ілюстрація*. З усіх видів інтерпретації вона найбільше пов'язана з першоджерелом, оскільки, в основному, сприймається разом із ним, а отже, повинна відповідати йому за темою та стилем.

Будь-який міжвидовий переклад є художньою реінтерпретацією, як мінімум, другого порядку. Причому, нерідко автор інтерпретує водночас різні види мистецтва: текст, який піддається перекладу, та твори попередників у «власному» виді мистецтва. Скажімо, при роботі над «Алісою в Країні чудес», художник інтерпретує: 1) текст Льюїса Керрола, разом із його історичним контекстом; 2) «канонічні» ілюстрації Дж. Теннієла, які можна відкинути, але не можна ігнорувати; 3) художній досвід своїх учителів та колег.



Іл. 56. «Божевільне чаювання» - Дж. Тенніел.



Іл. 57. «Божевільне чаювання» - Є. Чистотіна (зверніть увагу на додатковий вплив екранізації Т. Бертон).

Існує кілька варіантів професійних класифікацій ілюстрацій. Одна з них приймає за основу розташування зображення на сторінці та в книзі в цілому. Друга ґрунтується на смисловому підході: ілюстрації можуть бути сюжетно-повідними та метафоричними, причому перша система більше підходить для авантюрної книги, друга – для ліричної чи філософської. Сюжетні ілюстрації можуть бути «прочитані» й без тексту; саме від них йде лінія розвитку до коміксу та розкадровки фільму. Метафоричні ілюстрації без тексту практично незрозумілі.

Важливим критерієм постає ступінь наближення інтерпретатора до першо-тексту: наявність взаємодії автора та ілюстратора; їхня часова та просторова близькість; орієнтація на певну цільову аудиторію тощо. Часо-просторова дистанція, яка відділяє ілюстратора від автора варіює від практично нульової до невизначено великої. Сказане не означає, що для адекватності ілюстрацій ця дистанція має бути мінімальною. Наприклад, у виданнях ХІХ ст. нерідко помітне смислове та стилістичне «відставання» архаїчних ілюстрацій від цілком сучасного за характером тексту. В цілому, вивчення історії ілюстрування того самого твору протягом десятиліть (а в деяких випадках – і століть) може дати багатий матеріал для вивчення не лише історії реценції певного тексту, але й загальної історії культури як процесу змін стилів та смаків.

Хоча серія ілюстрацій є повноцінним художнім твором, який може отримувати відповідне оформлення («позакнижкові ілюстрації»), все ж таки вона передбачає можливість співіснування з текстом в одному поліграфічному просторі. Отже, яким би своєрідним не було розуміння першоджерела ілюстратором, він має забезпечити рівень конгеніальності, достатній і для критиків, і для читачів – при тому, що критерії оцінки у цих двох груп реципієнтів суттєво різняться.

Максимальне зближення тексту та зображення ми спостерігаємо в *авторських ілюстраціях*. Автоілюстрації Р. Кіплінга, Е. Ліра, А. де Сент-Екзюпері, К. Чапека та інших суттєво доповнюють тексти. Вони дозволяють письменнику концентруватися на фабулі та психології, обходячись практично без описів (як у Т. Янсон). У деяких випадках візуальні образи є первинними, наприклад, К. Баркер спочатку створив кількост невеликих картин, а потім на їхній основі написав текст «Абарату».



Іл. 58. К. Баркер, авторська ілюстрація до роману «Абарат».

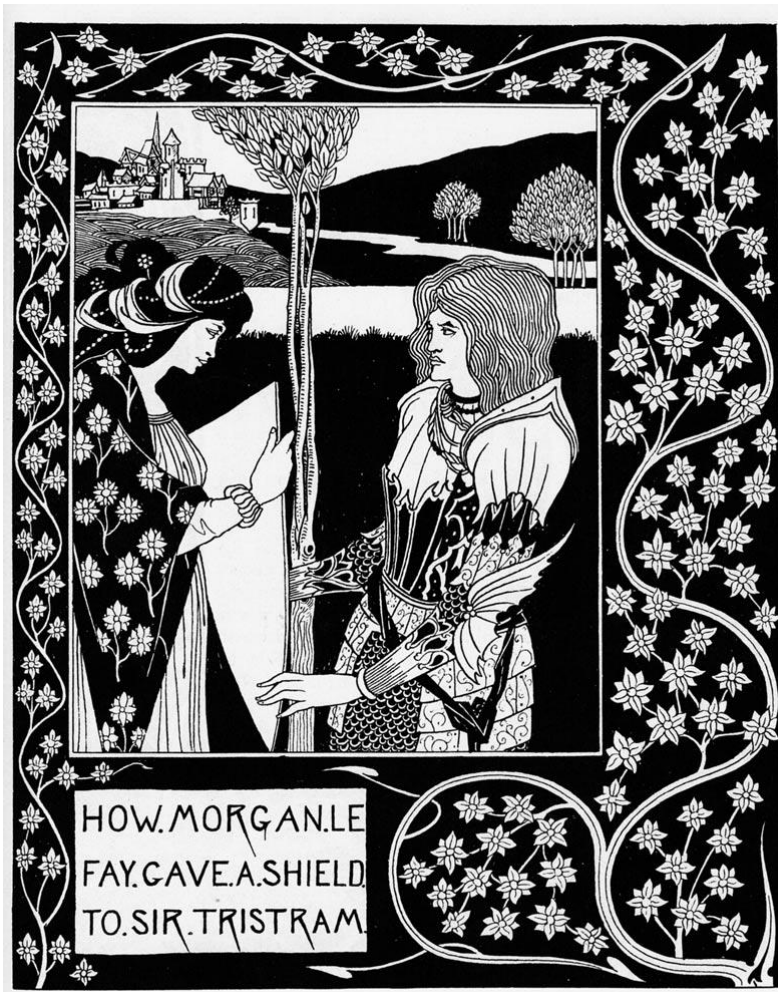
Співпраця письменника та художника приводить до виникнення авторизованих ілюстрацій. Наприклад, за повість «Зоряний пил» письменник

Н. Геймен та художник Ч. Весс отримали премію Mythopoeic Fantasy Award як співавтори. З українських видань можна виділити концептуально продумані ілюстрації М. Паленка до трилогії В. Рутківського «Джури», які виводять видання на абсолютно інший естетичний і смисловий рівні. Заміна ілюстратора-співавтора впливає не тільки на сприйняття читачами готових творів, але й на сам формат роботи письменника. Наприклад, обкладинки книжок класика гумористичного фентезі Т. Пратчетта тривалий час робив Дж. Кірбі, який підкреслював динамічність і гротескність. П. Кідбі, прийнявши естафету, звернув увагу на інші грані творчості Пратчетта – постмодерні алюзії та філософсько-етичні підтексти.

Відомі випадки, коли ілюстрації певного художника стають «стандартними», такими, що однозначно асоціюються з текстом. Вони, інколи всупереч суттєвим недолікам, постійно перевидаються та слугують відправною точкою для подальших інтерпретацій. До таких «канонів» можна віднести ілюстрації С. Пейджета до циклу про Шерлока Холмса та ін. З українських художників слід згадати ілюстрації А. Базилевича до «Енеїди» І. Котляревського.

Важливим фактором є образ цільової аудиторії. Це особливо помітно в книгах, які «долають протиріччя між дитячим та дорослим» (Н. Хамітов), і які можуть мати «дитячий», «підлітковий» і «дорослий» варіанти оформлення («Книга джунглів» Р. Кіплінга, «Хроніки Нарнії» К. Льюїса та ін.), залежно від цільової аудиторії.

Найчастішими причинами *невідповідності* ілюстрацій літературному твору є порушення ступеня умовності, стильова неконгруентність, застарілість тлумачення, а інколи й пряме розходження візуального образу та тексту. При всьому цьому власна художня якість ілюстрацій може бути дуже високою. Класичним випадком є декадентсько-вишукані малюнки О. Бердслея до «Смерті Артура», які підривають зсередини всі сакральні сенси оригіналу.



Іл. 59. О. Бердслей, ілюстрація до «Смерті Артура» Т. Мелорі.

За рівнем відповідності відносно тексту, ілюстрації можна умовно поділити на чотири типи:

1. Невідповідність. Причинами є: а) низький професіоналізм ілюстратора, або б) його занадто специфічне бачення теми, як то у згаданого О. Бердслея.
2. Достатня адекватність. Ілюстрації відображають основні моменти тексту, але не додають нічого принципово нового.
3. Авторське тлумачення. Ілюстратор, спираючись на текст, суттєво доповнює його зміст, розкриваючи образи та стосунки персонажів, та художній світ. Тут ілюстрації стають витвором мистецтва, який має самостійну цінність.
4. «Над-інтерпретація». Художник, не відхиляючись від літературного тексту, додає йому новий рівень складності за рахунок власних філософських ідей або ж інтертекстуальних посилань. Це надзвичайно рідкісний та цікавий варіант, але тут є ризик відходу ілюстратора від ідей та поетики першотвору, що повартає нас до типу 1 б.

Слід врахувати, що в якості ілюстрацій достатньо часто виступають не лише твори прикладної графіки, але й тематично підібрані репродукції картин, постановочні фотографії на задану тему, або й кадри з екранізації книги. В таких випадках роль ілюстратора поділяється між дизайнером видання та авторами творів, використаних в якості «ілюстративного матеріалу».

Відомим фактом є створення *оригінального твору образотворчого мистецтва* за літературними мотивами. На відміну від ілюстратора, який може викладати сюжет наративу в формі послідовності зображень, тут ідеться про єдиний твір, в якому повинні бути сконцентровані змісти оригіналу. Власне ілюстративність тут не є обов'язковою – передусім ідеться про внутрішню спорідненість тематики, ідей, емоційного ладу. Літературну основу мають численні зразки античного вазопису та фресок. Згодом літературні (передусім – міфологічні) сюжети стали однією з основ ренесансного живопису. У графічній спадщині Т. Шевченка, крім іншого, можна знайти сюжети з літературних творів Шекспіра, Дефо та інших письменників. Іншою прикметною формою візуальної художньої інтерпретації мистецького твору є феномен *пам'ятників літературним героям* (від Дон Кіхота до Паніковського), і навіть квартири-музею Шерлока Холмса на Бейкер-стріт у Лондоні.

Інсценізація літературного твору для сцени чи теле- і радіовистави може створюватися самим автором, або ж іншим драматургом. Характерними рисами цієї транспозиції є скорочення кількості дійових осіб, «випрямлення» сюжету, передача фабули майже винятково через діалог. Загальною закономірністю, пов'язаною зі специфікою цих видів мистецтва, є акцентування характерів і відносин та винесення значної частини подій за сцену. Ще однією специфічною відмінністю інсценізованої п'єси від першоджерела є її відношення до реципієнта. Якщо книгу можна читати з будь-якого місця, то п'єсу публіка має переглядати у визначеній режисером послідовності.

Залежно від характеристик літературного першоджерела та настанови інтерпретаторів, сценічне тлумачення книги може набувати форму як драматичного, так і музично-драматичного твору. Відносно новими, але дуже впливовими формами театрального мистецтва, є мюзикл та рок-опера, які набули надзвичайної популярності на межі ХХ – ХХІ ст. Первісно саме слово «мюзикл» означало музичну комедію, однак за останні десятиліття відбувся жанровий зсув у бік драми, або й трагедії, посилилась увага до межових ситуацій, які ставлять героїв на грань культур та епох, загального та індивідуального, профанного та сакрального.

Вихід мюзиклу кінця ХХ – початку ХХІ ст. на якісно новий філософсько-естетичний рівень стає особливо помітним при порівнянні різних прочитань того самого твору. Адже тексти мюзиклів нерідко залишають простір для тлумачення, надаючи велике концептуальне навантаження невербальним елементам постановки. Багато залежать від того, чи буде мюзикл поставлений як спектакль («Коти», «Нотр Дам де Парі»), кінофільм («Евіта»)

чи складна взаємодія різних ступенів умовності: театральні номери, що коментують основний сюжет фільму («Кабаре»); фільм, окремі епізоди якого перетікають у театральну постановку задля виділення внутрішньої сутності явищ («Чикаго») тощо.

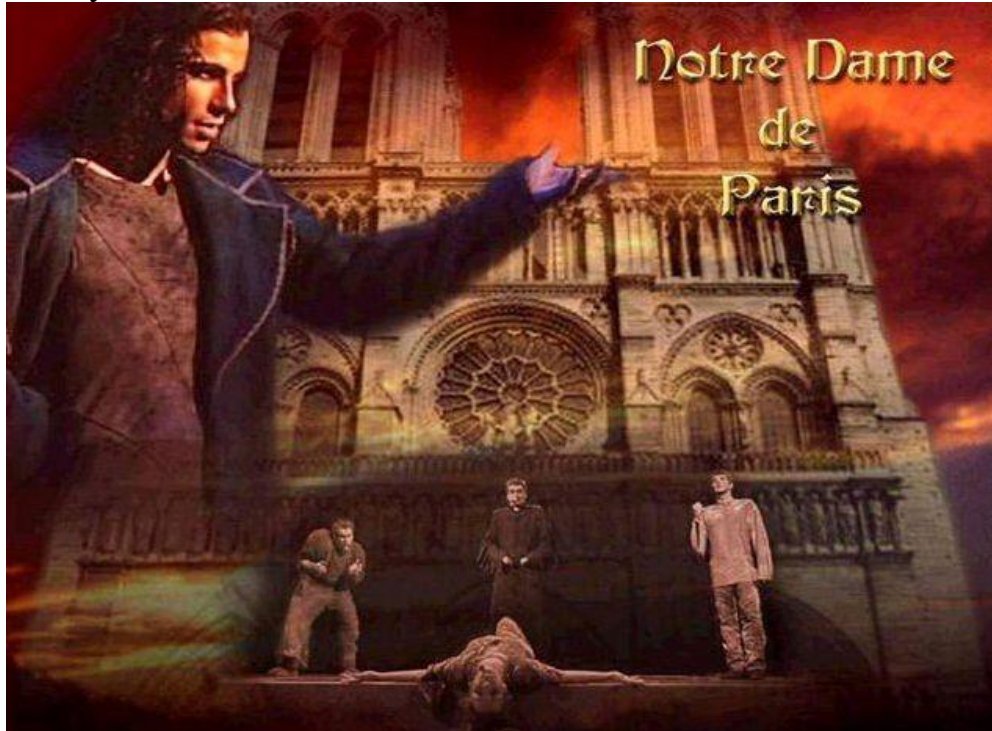
Філософія мюзиклу починається з вербальної основи, конкретніше – з вибору сюжету, який забезпечує найбільшу щільність конфліктів та пристрастей на одиницю сценічного / екранного часу. Типовим є відсікання додаткових сюжетів, метою чого є компактність твору. В не-музичному фільмі деякі епізоди можуть займати лічені секунди екранного часу, при цьому даючи глядачеві уявлення про розвиток декількох паралельних ліній. В мюзиклі принципи монтажу інші, оскільки основною одиницею є вокально-інструментальний номер, кількість яких не може бути безкінечною. Це ставить перед авторами складне завдання, тому що кожна пісня повинна і рухати дію, і бути естетично та емоційно повноцінним твором, який піймає епізод до архетипного рівню.

У пошуках гідних сюжетів автори можуть братися за перевірену часом класику («Нотр Дам де Парі», «Ромео і Джульєтта», «Норд-Ост»). Е. Ллойд Веббер та його співавтор Т. Райс двічі звернулися до Біблії.



Іл. 60. Понтій Пілат в мюзиклі «Ісус Христос – суперзірка», постановка 2000 р.

Мюзикл успадковує імпліцитну філософію першоджерела, але необов'язково обмежується нею, як ми бачимо на прикладі «Нотр Дам де Парі», де на перше місце виходять нові, сучасні проблеми. Наприклад, хто такі «нелегали» – апокаліптичний натовп варварів, що знищує цивілізацію, чи знедолені, які мають право боротися за визнання? Як оцінювати конфлікт теоцентричної середньовічної культури з антропоцентричною цивілізацією Нового часу?



Іл. 70. Мюзикл «Нотр Дам де Парі», постер.

Відносно новою, але надзвичайно впливовою формою візуального перекладу літературного тексту є *екранізація*. Кінематограф і література близькі за предметом та за низкою структурних принципів, що й дозволило М. Бахтіну казати про «романізацію» кінематографу, а Ч. Айтматову – про зустрічний рух цих мистецтв. Результати такого зближення зафіксовані в термінології: можна казати про прозаїчне та поетичне кіно, про кіноповість, кінороман тощо. За деякими підрахунками, екранізаціями є більше 80 відсотків кінофільмів. За кількістю екранізацій можна судити про популярність книги; втім, вдалий фільм може привернути увагу публіки до свого першоджерела.

Однією з найбільш значних відмінностей фільму від книги є *конкретизація*, яка відбувається при переносі літературного образу на екран. У. Еко писав з цього приводу, що міжвидовий переклад не повинен говорити більше, ніж оригінал, у той час як при екранізації це неминуче: Г. Мелвілл не вказує, якої саме ноги не було у Ахава, а режисер повинен зробити вибір [14, с. 394]. Книга є потенційно «безкінечною», в той час як режисер фільму обирає з розмаїття варіантів тільки один, який і пропонує перцепієнту. Така

«надлишкова» інформація спрощує сприйняття, але редукує співтворчість глядача та індивідуальність сприйняття твору.

На відміну від прикладної графіки, кінематограф є більш автономним видом мистецтва, і орієнтується не стільки на доповнення літературного джерела, скільки на створення нового культурного артефакту. Трансформації оригіналу суттєво відрізняються за обсягом, а отже, в одній категорії опиняються і майже «дослівні» транскрипції, і вільні варіації за мотивами першоджерела.

Тому доцільніше розділяти «власне екранізації» та «фільми за мотивами», які можуть вдаватися до осучаснення, зміни жанру тощо, а інколи і до полеміки з оригіналом.

«Власне» екранізацією є створення аналогу літературного тексту, який зберігає літеру та дух оригіналу. Однак, навіть при відносно точній передачі ідеї та сюжету, тотожність неможлива. Прагнення до дослівної передачі першоджерела нерідко викликає серйозну ідейну й естетичну невідповідність.

У цілому, можна виділити *рівні близькості/далекості екранізації* від першоджерела. Жоден із них не є «добрим» чи «поганим» сам по собі, а стає таким, залежно від ступеня відповідності результату інтенції автора та очікуванням реципієнтів.

1. Екранізація, максимально близька до тексту за фабулою, ідеєю, стилем. Особливі вимоги висуваються до сценариста та режисера при екранізації популярної книги, від якої глядачі чекають не стільки оригінальності та новизни, скільки близькості до оригіналу. Така схожість з літературним текстом не може бути абсолютною, однак, до кінематографу теж може бути застосоване поняття «стандартної» екранізації, яка стала нерозривно пов'язуватися з першоджерелом («Чарівник країни Оз» 1939 р. за однойменною книгою Л. Ф. Баума, «Звіяні вітром» за М. Мітчелл). Найскладнішим завданням тут є передача філософських підтекстів твору, які треба пере-створити іншими виразними засобами («Тіні забутих предків» С. Параджанова). Як прояв культурного ревізйонізму можна розглядати випадки, коли кінематографіст повертається до першоджерела, минаючи «нашарування» традиції («Кармен» В. Аранда).

2. Скорочення при великому обсязі першоджерела. Одним із загальних принципів екранізації завжди вважалося «укрупнення» й «ущільнення». Його альтернативою є наступний варіант, а саме:

3. Серіалізація. Позитивним моментом є популяризація першоджерела, потенційною небезпекою – суттєве зниження художнього рівня. Інколи серіал може «відпочковуватися» (*spin off*) від односерійної екранізації і мати вже мало спільного з першоосною.

4. Дописування. Найчастіше трапляються такі варіанти: а) інтерполяція епізодів з інших творів того самого автора, що дає можливість презентувати весь авторський світ, який поступово розкривається в серії книг; крайнім випадком є повне перестворення сюжету з кількох текстів; б) психологізація – введення додаткових епізодів, які характеризують героїв та їхні стосунки; в)

включення образу автора в екранізацію його твору; г) «розтягування» – найменш художньо-естетично виправданий варіант, який, в основному, пояснюється комерційним розрахунком.

5. Значна зміна сюжету, як у Диснейвській «Русалоньці», яка має щасливий фінал.



Іл. 71. Русалонька, пам'ятник у Копенгагені.



Іл. 72. «Русалонька», кадр з диснейвського мультфільму.

6. Зміна тональності та ідеї при відносно невеликих сюжетних змінах. Цей принцип нерідко використовується при екранізації міфів, оскільки давня мораль не завжди підходить для сучасного глядача. В гіршому варіанті, йдеться не стільки про неможливість, скільки про небажання шукати шляхи адекватної передачі оригіналу. В анімації поширеною стратегією є додавання

гумористичних моментів, що може вести до зміни жанру. Ще одним мотивом є принципова незгода режисера з літератором, або й страх зробити фільм занадто радикальним. Наприклад, екранізація «Пляжу» А. Гарланда відтворює фабулу, але нічого не залишає від філософії оригіналу.

7. Екранізація за мотивами. На даний момент найбільш поширеним прийомом є осучаснення як: а) перенесення дії в наш час («Гамлет» М. Алмерейди); б) подорож «по слідах» героїв».

3. Інші варіанти міжвидових перекладів

Художня література не завжди виступає в якості джерела адаптацій. Найпоширенішим варіантом «зворотного» міжвидового перекладу є *новелізація* успішного кінофільму. Класичним прикладом є «Зоряні війни» Дж. Лукаса, де «оригінальні» фільми були оточені не тільки циклом романів, але й довідниками з історії та структури уявного всесвіту та цілим комплексом трансмедійних супутніх товарів. На цьому прикладі добре видно, що новелізація не зводиться до олітературеного викладу сюжету фільму, а може «добудовувати» художній універсум, як «екстенсивно» (заповнюючи сюжетні порожнини), так і «інтенсивно» (поглиблюючи психологічні характеристики персонажів).

У деяких випадках ми бачимо *три ступені інтерпретації*. Наприклад, новела Д. Моррела «Рембо» була екранізована із сильною зміною сюжету, а фільм, у свою чергу, – новелізований. Кінцевий текст не має з «першоджерелом» практично нічого спільного.

Зазвичай естетична якість новелізації є значно нижчою, ніж у кінострічки. Однак, є винятки: талановитий письменник може переробити власний сценарій на повноцінний літературний твір, який не поступається фільму («2001: Космічна одісея» А. Кларка) або навіть значно перевищує його («Ніде і ніколи» Н. Геймена).

Крім візуальних, – просторових та часо-просторових видів, – література може бути проінтерпретована за допомогою суто часового виду мистецтва – *музики*, – так само як і музика може бути джерелом натхнення для літератора, що відмічено, зокрема, у творчості Е. Т. А. Гофмана та Т. Манна. Як форму синтезу мистецтв можна також розглядати вокально-інструментальну (в т. ч. пісенну й оперну) музику, яка поєднує вербальні та чисто музичні виразні засоби. Іншим феноменом є *програмна* музика, яка може розглядатися як художня інтерпретація ідейно-емоційного характеру твору, а в деяких випадках – і його структури.

Крім літератури, композитор може звертатися до інших видів мистецтва і надавати власну інтерпретацію візуальних образів. Свідченням цього є «Заручини» (за Рафаелем), «Мислитель» (за Мікеланджело) Ф. Ліста, «Малюнки з виставки» М. Мусоргського, «Давньоруське малярство» Ю. Буцько. Зближення музики з живописом, яке передбачив ще Г. В. Ф. Гегель, можна досліджувати також завдяки *стильовим паралелям*,

особливо помітним у романтизмі (Ф. Ліст), імпресіонізмі («Дівчина з волоссям кольору льону» К. Дебюссі) та символізмі («Сюїти» М. Чурльоніса), а також уже згаданому ефекту синестезії («Прометей» О. Скрыбіна). Крім живопису, музика може інтерпретувати скульптуру, та навіть архітектуру, прикладами чого є «Каплиця Вільгельма Теля» Ф. Ліста, «Кремль» А. Глазунова, «Фонтани Риму» О. Респігі. Взагалі, спільне смислове поле музики та архітектури є достатньо значним.

Як своєрідна форма програмної музики може розглядатися кіномузика – феномен ХХ ст. Навіть за межами музичного фільму як такого, музика може визначати сам дух твору, як то у вестернах С. Леоне, які знімалися під музику Е. Морріконе, у фільмах Г. Козинцева з музикою Д. Шостаковича, у «Мамаї» режисера-композитора О. Саніна. Нарешті, відеоряд може бути ілюстрацією до музичного твору, або низки творів («Фантазія» В. Диснея). В такій формі мистецтва як відеокліп, вокально-інструментальна музика є визначальною щодо відеоряду, причому режисери можуть дотримуватися цілком відмінних стратегій візуальної інтерпретації слова та звука – від створення зв'язного наративу на зразок міні-фільму, і до використання методу вільних асоціацій.

Візуальні мистецтва піддаються трансвидовому перекладу (на відміну від ретрансляції) значно гірше, ніж літературні наративи. Є два основних шляхи надання динаміки статичному зображенню.

Перший із них передбачає звернення до історії створення картини. Ступінь достовірності такої оповіді варіює від повної документальності до чистої фантазії, а зазвичай знаходиться між цими полюсами. Прикладом може слугувати роман Т. Шевальє «Дівчина з перловою сережкою», де розповідається гіпотетична історія створення відомої картини Я. Вермеєра. Цей роман був екранізований, що додає ще один інтерпретаційний рівень.

Другий шлях є складнішим, але, вірогідно, продуктивнішим. Тут динаміка виявляється *внутрішньою*, закладеною в іконографії картини. Відомо, що головний герой «Овода» Е. Л. Войнич був «списаний» з одного ренесансного портрета. «Нічний дозор» Рембрандта продовжує надихати все нових письменників вже самою своєю назвою (хоча й не авторською). В складніших випадках картина дає літератору водночас тему та структуру твору, як то в «Морі-океані» А. Барікко, який базується на «Плоті “Медузи”» Т. Жеріко (причому сама «вихідна» картина є художньою інтерпретацією реальної катастрофи).



Іл. 73. Т. Жеріко, «Пліт «Медузи»», ескіз.

В українській культурі найбільший породжуючий потенціал має не стільки «авторський» живопис, скільки сукупність народних картин, які зображують козака Мамаю. Народні картини стали джерелом натхнення для багатьох сучасних художників, які створили власні версії інваріантного сюжету. Деякі з новітніх картин є цілком канонічними, інші відходять далеко від першоджерела. Наприклад, на картині М. Домашенка Мамай летить верхи на чорті, що натякає на відомий гоголівський сюжет, а картина «Мамай і Смерть» С. Тріпака відсилає глядача до гравюри А. Дюрера «Лицар, Смерть і Диявол».

Але в даному контексті нас більше цікавить можливість «перенесення» образу архетипового козака в наративні види мистецтва. Обмежимося лише двома найбільш яскравими прикладами транспозиції картини в літературу та кінематограф.

У літературі це – химерний (по суті – «магічно-реалістичний») роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу», який є спробою художнього відтворення культурних реалій, які стояли за картинами, але не були висловлені вербально. Крім цього, Мамай з'являється в сучасній дитячій літературі («Неймовірні детективи» В. Нестайка, «Пекельний звіздар» Л. Кононовича та ін.).

В кінематографі – це «Мамай» О. Саніна (Державна премія України імені Олександра Довженка 2004 року). Оскільки фольклорні тексти про

Мамає практично відсутні, сюжет є суто авторським, заснованим на текстах двох українських дум, татарської «Пісні дєрвіша про трьох доблесних мамлюків», яка звучить у фільмі без перекладу, та народних картинах.

Роман Ільченка є одним із небагатьох зразків цивілізаційного жанру в українській літературі, фільм Саніна – ще більш рідкісним прикладом трансцивілізаційного жанру. Таким чином, архетиповий зміст першоджерела висуває сучасному інтерпретатору свої вимоги, серед яких – звернення до самих основ етнокультури, яке, в свою чергу, вимагає розширення жанрових меж українського мистецтва.

Наступною формою міжвидових транспозицій, де першоджерелом є візуальний твір, є *екфразис* (*екфрасис*) як розкриття засобами слова ідейно-естетичного змісту творів інших видів мистецтва. Він може бути або елементом прозового тексту, або ж окремим твором. Найчастіше йдеться про опис творів зображувального мистецтва або ж архітектури. Однак, на практиці література нерідко наводить також описи інших видів мистецтва, наприклад, у романах І. Єфремова значне місце займає хореографія.

«Мінімальною» формою екфразису є більш чи менш художньо досконалий опис твору. Великою мірою саме завдяки таким описам ми маємо уявлення про античний живопис, а також ті славетні витвори скульптури та архітектури, які не дійшли до нашого часу. Однак, уже у елліністичних авторів ми знаходимо «герменевтичний екфразис», який розкриває зміст твору.

До екфразису тяжіли романтики з їхньою тенденцією до «життя в культурі», яке поставало для них більш привабливим, а інколи – і більш реальним, ніж життя в суспільстві. Зокрема, багато зразків цієї форми транспозиції знаходимо серед сонетів Дж. Кітса, для якого античні рельєфи чи ваза ставали приводом для глибоких роздумів щодо неперехідної сутності мистецтва та його співвідношення з плінністю життя. Згодом близьку тему парадоксальності творів скульптури, які водночас є каменем та «живою людиною», розвивали А. Фет («Діана») та А. Ахматова («Царськосельська статуя»).

Серед прикладів герменевтичного екфразису можна згадати сонет І. Франка «Сікстинська Мадонна», а також художньо-естетичні пасажі в романах Ф. Достоєвського («Мертвий Христос» Г. Гольбейна в «Ідіоті», «Асіс і Галатея» К. Лорена в «Підлітку» тощо). Численні зразки екфразису можна знайти в спадщині О. Пушкіна. Інколи автор екфразису може точно виділяти ключовий, але неочевидний аспект «першоджерела». Наприклад, О. Блок у вірші «Гамаюн, птах віщій (картина В. Васнецова)», дає пророцтво наступних страшних потрясінь російської історії.

У деяких випадках можна говорити про *віртуальний екфразис*: опис твору, якого ніколи не існувало, як то в новелі О. де Бальзака «Невідомий шедевр», або ж у загальнольвідомому «Портреті Доріана Грея» О. Вайлда.

Культур-герменевтичним надзавданням екфразису є осмислення в художній формі: 1) конкретного твору, 2) спадщини автора, 3) загальних культурних тенденцій. У цій останній формі текст, побудований із

використанням екфразису, наближується до філософського мистецтва. Класичним прикладом є «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго, де опис архітектури переходить у масштабну історіософську картину, яка включає в себе й роздуми про сутність художньої культури. Важливим моментом є очевидність зворотного впливу мистецтва на життя: твір В. Гюго став суттєвим чинником переосмислення та збереження пам'яток готичного мистецтва. На прикладі цього твору можна простежити вже згадане явище «потрійного міжвидового перекладу»: архітектура (собор Нотр Дам) стала основою для книги, яка, в свою чергу, лягла в основу кількох відносно близьких до тексту фільмів та концептуально оригінального мюзиклу.

Серед сучасних авторів, які виводять екфразис на рівень глибокого культурологічного узагальнення, слід згадати Ч. Флетчера, чия фантастична трилогія може розглядатися і як історія Лондона в статуях, і як культурософські роздуми щодо «художньої гігієни довкілля».

До екфразису не відноситься, але наближується до нього за своїм «художньо-герменевтичним» значенням *відгук* на певний текст в іншому творі, належному до того самого виду мистецтва.

Розглядаючи варіанти міжвидових транспозицій, не можна оминати *ретрансляцію* – використання одного виду мистецтва для передачі твору іншого. В цій якості можна розглядати традиційне копіювання в живописі та графіці. Однак у ХХ ст. розвиток техніки привів до виникнення таких принципово нових форм як репродукція, радіотрансляція та телетрансляція. Вони зробили твори мистецтва загальнодоступними, але ж привели до зниження їхнього «академічного» престижу, зробивши їх частиною побутової культури. Крім того, як відомо, «високотехнологічні» види мистецтва є за низкою ознак принципово відмінними від «традиційних». Характерно, що саме ті види мистецтва, які найбільше придатні для ретрансляції інших, мали найбільші проблеми в пошуках власної художньої мови.

У наш час новою естетичною реальністю є медіамистецтво та медіакультура, яке тільки починає активно досліджуватися. Поки що можна виділити такі тенденції: 1) ре-інтерпретативна налаштованість медіа-арту, який найчастіше переробляє відомий твір, або ж будується за колажним принципом, 2) пермутація як розмивання меж художнього та нехудожнього, авторського та колективного, правдивого та фальсифікованого.

Тут ми безпосереднім чином підходимо до культур-герменевтичної проблеми *виходу транспозицій за межі мистецтва*, і навіть за межі художньої культури – у прикладні сфери культури.

Відносно добре вивченим явищем на даний момент є використання відомих творів мистецтва в рекламі. Залежно від смаку та такту авторів, це явище може або «підкріплювати» популярний статус шедевру, або ж, навпаки, профанізувати його (як в одній італійській рекламі косметичної продукції, де «Мона Ліза» Леонардо отримує різні зачіски).

Надзвичайно поширеним у ХХ – поч. ХХІ ст. явищем є комерціалізація художнього твору та його похідних, які подаються на ринок у вигляді цілого

кластера продуктів – книга, фільм, комікс, комп'ютерна та рольова гра та супутні товари. Цей феномен *трансмедіа* (Г. Дженкінс) впливає також на естетику зовнішності споживачів у вигляді дизайну одягу, прикрас, татуювання тощо. В наш час не можна ігнорувати вплив літературного тексту на естетизований *спосіб життя* представників деяких молодіжних субкультур, які грають ролі якщо не конкретних персонажів, то мешканців певного художнього світу, інтерпретуючи власним життям, припустимо, історію толкінського Середзем'я. При цьому буває важко розрізнити толкіністів, які відтворюють художній світ, від історичних реконструкторів, які намагаються оживити світ реального минулого.



Іл. 74. Історичні реконструктори.

Підбиваючи підсумки, можна зазначити, що сучасні взаємозв'язки мистецтв мають характер постійної складної взаємодії, яка тяжіє до синтезу. Їхня взаємна інтерпретація полягає як в адаптації поетики одного мистецтва для потреб іншого, так і в багатогранному явищі транспозиції. Найхарактерніший приклад останнього – міжвидовий переклад, який є свідченням безперервного культурного буття мистецького твору, навколо якого створюється «ореол» сенсів та спільне смислове поле для діалогу з іншими артефактами культури.

Питання для самоперевірки:

1. Що спільного та відмінного у міжмовного та міжвидового перекладів?
2. Що таке синтез, синкретизм, синестезія?
3. Чи можна вважати комікс окремим видом мистецтва?
4. Що таке новелізація? Наведіть приклад.
5. Чи можуть транспозиції виходити за межі мистецтва?

Практичне завдання:

Проаналізуйте твори, які є зразками:

- Вдалого та невдалого міжвидового перекладу;
- Екфразису та віртуального екфразису.

Література:

1. Берестовская Д. С. Синтез искусств в художественной культуре : монография / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2011. – 230 с.
2. Ванечкина И. Л. От аналогии синестезии к синтезу: эволюция идей «видения музыки» / И. Л. Ванечкина, Б. М. Галеев // Музыка и время. – М. : Научтехлитиздат, 2005. – № 4. – С. 62 – 66.
3. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка : очерки / В. В. Ванслов. – Л. : Художник РСФСР, 1983. – 400 с.
4. Довжик О. К. Обрі Бердслей і «Смерть Артура» : підрив вікторіанського природного ладу / О. К. Довжик // Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2013. – № 1. – С. 177 – 183.
5. Колесник О. С. Поетика графічного роману: синтез мистецтв та транспозиції / О. С. Колесник // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць. Вип. XXXI. – К. : Міленіум, – 2013. – С. 301 – 307.
6. Леонардо да Винчи. Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором / Леонардо да Винчи ; пер. А. А. Губер и В. К. Шилейко // Из-бранные произведения. – Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – С. 242 – 271.
7. Лесин В. М. Екфразис / В. М. Лесин // Українська літературна енциклопедія: в 5-ти т. – Т. II. – К. : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1990. – 576 с.
8. Липков А. Шекспировский экран / А. И. Липков. – М. : Искус-ство, 1975. – 351 с. Мейерхольд В. Э. Об искусстве театра / В. Э. Мейерхольд // Театр. – 1957. – № 3. – С. 120 – 125.
9. Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации / О. И. По-добедова. – М. : Советский художник, 1973. – 336 с.
10. Савченко В. В. До проблеми обґрунтування поняття трансви-дового перекладу в мистецтві / В. В. Савченко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 187 – 193.
11. Хангельдиева И. Г. Взаимодействие и синтез искусств / И. Г. Хангельдиева. – М. : Знание, 1982. – 62 с.
12. Хангельдиева И. Г. К вопросу о влиянии кинематографа на развитие современной музыкальной культуры / И. Г. Хангельдиева // Вопросы истории и теории эстетики. Выпуск 11. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 117 с.
13. Цивьян Ю. Г. К истории связей театра и кино в русской культуре начала XX века («источник» и «мимикрия») / Ю. Г. Цивьян // Проблемы синтеза в художественной культуре. – М. : Наука, 1985. – С. 100 – 113.

14. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко ; пер. с ит. А. Н. Коваль. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.
15. Янковський С. Синтез мистецтв в культурах постіндустріальної цивілізації / С. Янковський // Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Чернігів : Вид-во «Герограф», 2013. – С. 38 – 40.

ЛЕКЦІЯ 10.

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ

4. Агон та інтертекстуальність
5. Пастіш та пародія
6. Інтерпретація як «привласнення» авторського світу

1. Агон та інтертекстуальність

В філософії та культурології ХХ – початку ХХІ ст. величезне значення займає поняття *інтертекстуальності*. Саме це слово означає звязки твору з іншими текстами. В найширшому сенсі майється на увазі його взаємодія з усім культурним контекстом, який має враховувати реципієнт. Але для нас більш важливим є вужче розуміння цього терміну – а саме, як спеціального авторського прийому. В такому випадку, створюючи твір, автор «програмує» асоціації, які виникають у реципієнта, розраховує на співставлення своїх ідей та образів з ідеями та образами інших митців.

На думку Г. Блума, однією з могутніх рушійних сил творчого процесу є *агон*, змагання з попередниками [2, с. 34], яке може набувати різних форм та проходити різні стадії в творчості того самого митця. Агон є складною діалектичною єдністю тяжіння та відштовхування. Домінування тяжіння нових творів до існуючого канону визначає традиційність мистецтва та культури в цілому. Переважання відштовхування – прикмета авангардизму (в широкому сенсі цього слова, яке передбачає свідоме відкидання авторитетів та канонів та пошуки новизни).

Таке поєднання спадкоємності та новаторства забезпечує існування «живої» традиції як звернення до *чужого* тексту при одночасній активізації *власної* творчості («Доктор Фаустус» Т. Манна як модерна версія історії Фауста).

У випадку, коли схожість між окремими творами, або й між цілими художніми напрямками, не є генетичною, ми маємо справу з *типологічними сходженнями*. Такі паралелі можуть бути як міжвидовими (Е. Вайет та Р. В. Емерсон, Г. Торо, Р. Фрост), так і внутрішніми («Пісня про Роланда» та «Слово о полку Ігоревім»), що дозволяє доходити висновків про

конгеніальність творчості митців, які займають схожу естетичну «екологічну» нішу в межах своїх національних традицій.

Інколи та сама тема виникає практично одночасно в творчості різних митців (зображення безумства у Шекспіра та Сервантеса). Відомо, що Й. В. Гете, відповідаючи на несправедливі звинувачення в плагіаті, зазначив, що ідеї можуть виникати одночасно в багатьох людей, коли настає їхній час, так само як навесні всюди розпускаються троянди. «Те, що носиться у повітрі, чого вимагає час, може одночасно виникнути у ста головах, без усякого запозичення» [4, с. 376]. Він доходив з цього цікавого у культур-герменевтичному контексті висновку, що людство можна розглядати як єдину понад-особистість.

Вивчення типологічних сходжень є надзвичайно перспективною темою, але воно утруднене необхідністю доказів *відсутності* генетичних зв'язків, а як відомо, довести відсутність складніше, ніж наявність.

Найважче буває встановити *вплив* – не завжди очевидне наслідування ідей і творчих засобів конкретного автора, школи або напряму. Інколи з'ясування походження тем і мотивів потребує спеціального літературного розслідування. В інших випадках ідеться про очевидний відгук на творчість певного автора, який охоплює багато країн та різні види мистецтва – наприклад, «байронізм» в літературі, «моцартіанство» в музиці.

Вплив може приймати форму не лише прийняття, але й *заперечення*. Одним із найбільш ранніх прикладів суперечки з попередником є зачин «Слова о полку Ігоревім», де анонімний автор протиставляє власний новаторський підхід традиційному підходу напівлегендарного Бояна. «Твір як відповідь» часто трапляється у східних літературах. В новітній літературі основними причинами виникнення творів-відповідей є: ідейне розходження авторів (О. Забужко відмічає особливу полемічність творів Лесі Українки); зміна жанру («Граф Нулін» Пушкіна стосовно «Лукреції» Шекспіра); бажання адекватніше розкрити тему («Плутонія» В. Обручева як поправка до «Подорожі до центру Землі» Ж. Верна та «Загубленого світу» А. Конан Дойла).

Іншим випадком безпосереднього посилання на твір попередника, але без його заперечення, є *відгук* – свого роду художня рецензія, але в межах того самого виду мистецтва – літератури. Прикладом можуть бути численні вірші на шекспірівські теми, де автори висловлюють своє розуміння цілого тексту, чи одного з його персонажів (А. Ахматова, В. Висоцький, Дж. Кітс, Дж. Мільтон, Я. Славутич, Ф. Сологуб та ін.).

Практично неможливо уявити текст, належний до розвиненої культурної традиції, який не містив би *запозичень*. Як запозичення можна розглядати такі різні форми, як: наслідування, ремінісценція, пародія, стилізація тощо. Вони можуть існувати також на «паратекстуальному» рівні, до якого відносяться епіграфи, назви творів (такі як «Смерть Гамлета» М. Бажана) тощо.

Наслідування як засвоєння художніх засобів лежить у самій основі європейської мистецької традиції – адже парадигмальна для всієї подальшої

літератури «Енеїда» Вергілія була створена за зразком гомерівського епосу. При трансцивілізаційному переході тем виникають цікаві ефекти аксіологічної переробки; наприклад, суто язичницький міф про Орфея в християнській культурі отримувал моралізаторську обробку та щасливе закінчення.

Більш чи менш прихованими може бути *алюзія* – короткий натяк на певний мотив. В деяких випадках відправної точкою стає структура твору, яка наповнюється новим змістом. Автор може підкреслити таку відсилку назвою твору: «Клеркенвельські історії» П. Акройда натякають на «Кентерберійські історії» Дж. Чосера; «Книга цвинтарю» Н. Геймена – на «Книгу джунглів» Р. Кіплінга тощо.

Відкритою чи прихованою може бути *цитата*. Окрім добре відомої теми літературної цитати, слід згадати цитату візуальну, характерну для поп-арту та постмодерністського мистецтва (О. Клименко, Р. Таммік та ін.). Через питання копірайтів, навколо візуальних цитат точиться дискусія про межі припустимості такого запозичення та про його термінологічні визначення.

2. Пастіш та пародія

Значна кількість цитат може переростати в нову якість, що дозволяє говорити про *пастіш*. У своєму першому значенні, це слово означає твір, який складається із запозичених частин. Як пастіш можна розглядати *центон* – твір, який складається об'єднанням рядків з різних творів поета (наприклад, Вергілія). В сучасній українській культурі своєрідними прикладами є «Шекспіріада» В. Кіно та «Гамлет-Лабіринт» О. Ліпцина – спектаклі, де має місце спроба авторів «ревіталізувати» шекспірівські тексти через їхнє перекомбінування.

Пастіш може існувати в різних видах і жанрах мистецтва – до опери (Бах, Гендель, Глюк) та навіть церковної меси (Бетховен) включно. Крім музики, пастіш представлений у балеті («Створення світу» А. Петрова), кінематографі («Вбити Білла» К. Тарантіно) тощо. За умови таланту автора, пастіш як полістилістика може сприйматися як презентація здобутків художньої культури людства. Так, в «Йосифі та його дивовижному різнобарвному вбранні» Ендрю Ллойд Веббер, замість реконструкції єврейської музики біблійних часів, пропонує слухачеві енциклопедію сучасної музики (кантрі, рок-н-ролл, французький шансон, каліпсо тощо), причому ця гра зі стилями постає як і презентація історії світової музики і як підкреслення універсального характеру сюжету. Зазначимо, що всі пісні є авторськими, цитати відсутні, а посилення до «першоджерел» має форму стилізації.



Іл. 75. «Йосиф та його дивовижне різнобарвне вбрання», мізансцена.

Дещо іншу форму полістилістики – зановану саме на цитатності – ми бачимо в мюзиклі «Мулен Руж». В результаті сміливого співставлення двох чи більше джерел в межах однієї пісні виникають красиві, емоційно виразні та дотепні арії, які, проте, через свою вторинність надають п'єсі відчутного відтінку епігонства.

Архітектурний пастіш інколи виникає незаплановано, в результаті стихійної забудови сучасних міст. Тут ми виходимо на поняття *еклектики*. Це вельми суперечливе явище в своїх крайніх формах може доходити до антикультури, однак, не може й повністю заперечуватися через свій креативний, стильотворчий потенціал.

Сьогодні слово *пастіш* частіше використовується в іншому значенні – імітації, підробки, беззмістовної пародії. Саме так його вживають постмодерністи та дослідники постмодернізму.

Пародія може передражнювати саму дійсність («Хмари» Аристофана), але частіше звертається до твору чи напряму. Супротивники пародії вважали її «підлим мистецтвом», яке використовує негідні засоби. Однак, залежно від того, базується вона на сатирі чи на гуморі, може дискредитувати, або ж навпаки, підносити свій об'єкт. Описані також такі форми як *автопародія*, *напівпародія*, *пародійне дописування* (У. Мегінн, С. Лікок), «*парапародія*» (пародія на пародистів – М. Бірбом), пародія як специфічна форма *літературної критики* (Дж. Джойс, Е. Хемінгвей).

Суть пародії полягає в тому, що певний прийом виривається з контексту та вводиться в оточення, яке є для нього чужим, або й «ворожим». Така «пересадка» мотиву вимагає від пародиста володіння всіма стилями. Це блискуче продемонстрували харківські філологи Е. Паперна, А. Розенберг та А. Фінкель у своїй збірці «Парнас дибом», яку вони самі вважали не пародійною, а стилізаторською.

Пародист може бути і союзником автора першотексту в його боротьбі з епігонами. Наприклад, «Після перемоги» Р. Желязни та співавторів очищує героїчне фентезі від нашарування «пара-толкінізму», «Солдати невдачі» Б. Стіллера починаються з висміювання фальші «правдивих історій», а закінчуються серйозним повторенням тієї самої сцени, яка була об'єктом пародіювання на початку фільму.



Іл. 76. Б. Стіллер, «Солдати невдачі», постер.

Міра сатири або гумору в пародії залежить від загальнокультурної парадигми. Причому, як відмітив М. Бахтін, саме в часи найбільш жорсткого панування офіційної ідеології «опозиційні» сміхові тенденції набували найбільш екстремальних форм – те саме можна сказати і про роль анекдоту в тоталітарних суспільствах. Однак, руйнуючи штампи, пародія не пропонує

позитивної програми. Тому, вона ніколи не може бути центральним художнім жанром.

У випадках, коли «першоджерело» пародії забувається, вона або уходить з обігу разом з ним, або ж, за наявності значних достоїнств, починає сприйматися як окремий твір («Дон Кіхот» М. де Сервантеса, «Джозеф Ендрюс» Г. Філдінга).

На протилежному полюсі знаходиться «пародійна» продукція, яка не переймається імітацією стилістики оригіналу, а естетично та комерційно використовує популярний твір, викликаючи сміх невибагливого реципієнта за рахунок абсурдизації та ідейно-естетичного «зниження» сюжету та образів. Типовим прикладом є так звані «переклади» Гобліна, які інколи повністю змінюють сюжет фільму за рахунок вербальної складової («Карибська криза» з «Піратів Карибського моря»), де має місце профанізація всіх позитивних моментів оригіналу. Власне, тут ми маємо справу вже не з пародією як такою, а з *паразиткуванням*. Тут інтерпретатор робить свідомий вибір на користь комерційного успіху за рахунок «зниження» твору до рівню невибагливих реципієнтів. Тривожним симптомом є посилення в ХХ ст. цинізму і в інтелектуальної пародії.

Близькими до пародії формами є *бурлеск* та *травестія*. Бурлеск – це викладення «низького» сюжету високим стилем. Травестія – високий сюжет, описаний стилем низьким; класичним прикладом є «Енеїда» І. Котляревського, яка, проте, за своїм смыслом виходить далеко за межі висміювання літературних авторитетів.

Ю. Щеглов, аналізуючи поетику романів І. Ільфа та Є. Петрова, активно використовує поняття «мімікрія» та «рециклізація». В першому випадку йдеться про елементи старої культури – та їх носіїв – які з кон'юнктурних причин маскуються «під нове». В другому – про нерозбірливе та безпardonне використання «новим» старих елементів [13, с. 21–23]. Результатом, в основному, стають тексти неусвідомлено-пародійні або травестовані. Зазвичай, вони належать культурі перехідного періоду і швидко зникають. В тих випадках, коли написані за подібним принципом твори мають значну художню цінність – як у випадку з романами Ільфа та Петрова – вони залишаються культурним надбанням, але значна частина їхніх інтертекстуальних сенсів поступово стає незрозумілою для читача і вимагає окремих пояснень.

3. Інтерпретація як «привласнення» авторського світу

Пере-створення тексту може не передбачати ніякого комічного моменту. Найближчими до оригіналу формами є *переробка* та *рیمейк* – інтралінгвістичний переклад, за термінологією Р. Якобсона. За ступенем відповідності прототексту вони наближуються до інтралінгвістичного перекладу або інтерсеміотичної транспозиції.

Сутність переробки – у створенні так чи інакше зміненої версії оригіналу, або тією само мовою, або в поєднанні з перекладом. Метою є заміщення першотексту для певної аудиторії, якій він з тих чи інших причин є недоступним або незрозумілим. Найбільш поширеними формами є варіація, переспів, парафраз, онаціональнення, міжжанрова переробка.

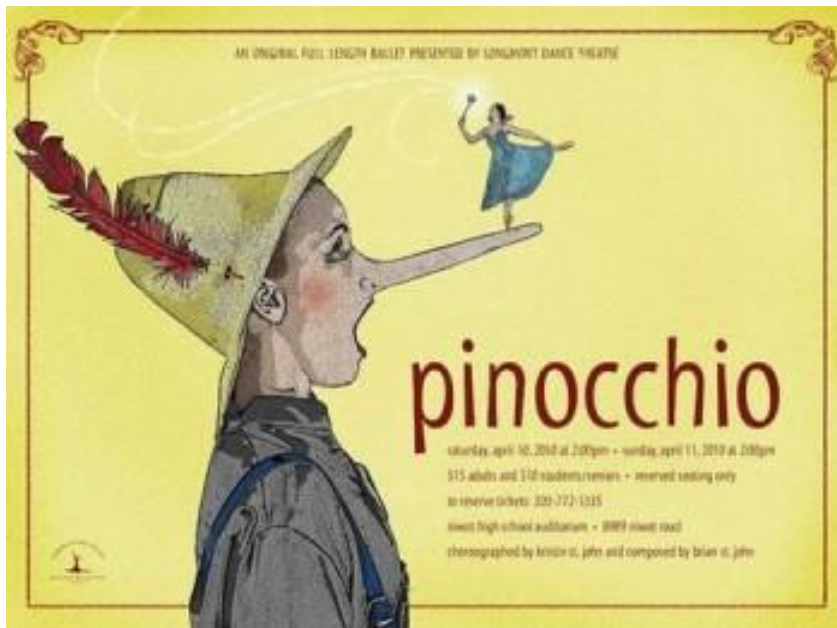
Усю історію давніх літератур можна розглядати як безкінечне переповідання історій, причому до середніх віків включно цей стиль творчості теоретично обґрунтовувався в якості нормативного. У кожній культурі існує набір творів, на яких виховуються практично всі її представники. Їхні характерні образи та мотиви можуть переходити з тексту в текст, інколи отримуючи протилежну ціннісну інтерпретацію. Один із найбільш чітко виражених ланцюжків переінтерпретацій в сатиричному жанрі тягнеться від давніх шумерів, через Езопа, Лафонтена, Крилова та Глібова – до сучасної байки.

У сучасній культурі найчастіше трапляються такі варіанти переробок:

Спрощений переказ тією само мовою – для дітей, або ж для тих читачів, хто не має часу на прочитання повної версії, але хоче бути в руслі культурного процесу (дайджест).

Переспів (який може доходити до плагіату) надзвичайно часто траплявся в радянській культурі, особливо в музиці, де мелодії могли запозичуватися з дореволюційних, або ж з сучасних, але ідеологічно ворожих джерел («Марш вперед, труба зовет...»; «Все выше и выше и выше...»). Частково цей феномен «паразитичного переспіву», як підстановки власних слів у чужу пісню, перейшов і в пострадянську культуру.

Проте, створювалися і глибоко оригінальні за духом художні артефакти, які зберігали сюжетну канву оригіналу, але мали принципово іншу імпліцитну філософську основу. Наприклад, у «Піноккіо» К. Коллоді переважає релігійно-етична тематика, в «Пригодах Буратіно» О. Толстого – соціальна; «Доктор Дулітл» Х. Лофтінга закорінений у реаліях англійської глибинки, «Доктор Айболит» Корнія Чуковського є умовно-казковим; «Королівська Аналостанка» Е. Сетона-Томпсона – історія здійснення американської мрії, «Шамайка» Ю. Коваля – історія втрат. Напевне, найбільш дослідженою темою є культурне співвідношення парадигмального для американської літератури «Чарівника країни Оз» Л. Ф. Баума та «Чарівника Смарагдового міста» О. Волкова, на прикладі яких можна також розглядати тему самопродовжень, дописування іншими авторами, міжвидових транспозицій тощо.



Іл. 77. «Піноккіо», ілюстрація.



Іл. 78. «Золотий ключик», колаж на тему екранізації.

Рімейк можна порівняти з новим аранжуванням у музиці, однак ступінь новизни тут може бути набагато більшим. У широкому сенсі слова *рімейком* можна назвати будь-який твір, який базується на попередньому творі в тому самому виді мистецтва.

У вузькому сенсі цей термін стосується кінематографу. Швидке «старіння» фільмів викликає у кінематографістів бажання повернутися до цікавої теми чи улюблених персонажів, змінивши естетичну манеру, ідейні наголоси, виправивши фабулу, використавши нові спецефекти тощо. Інколи

рімейк робить сам автор, отримавши нові можливості. Наприклад, А. Хічкок перезняв «Людину, яка занадто багато знала» в кольорі (оригінал – 1934 р., рімейк – 1956 р.). При цьому нова версія не розрахована на те, щоб повністю замінити стару, яка продовжує власне життя в культурі.

Наступним поширеним варіантом інтерпретації першотвору є **продовження** (*retake*) фабули, сюжету, долі героїв у новому тексті (сіквели, пріквелі, офф-шуті). Сіквели значно відрізняються між собою за характером авторства (той самий автор, призначений ним дописувач, стороння людина), часом створення, підходом та художнім рівнем.

Першим варіантом є дописування самим автором первісно не запланованих продовжень. Причиною може бути як внутрішній творчий імпульс митця, так і ентузіазм публіки і навіть боротьба з «піратськими» продовженнями («Дон Кіхот», «Робінзон Крузо»).

Здебільшого наступні твори поступаються першому за рівнем, причому інколи відбувається викривлення ідеї першого твору (серіал про Країну Оз Л. Ф. Баума перекреслює весь моральний пафос першої частини). Навіть у найкращому випадку, автор йде на певний ризик, тиражуючи унікальне.

Продовження успішного фільму часто відбувається зі зміною режисера, що суттєво відбивається на стилістиці та/або на якості твору. В літературі (особливо фантастичній та детективній) поширеним явищем є організовані видавництвом міжавторські серії, присвячені популярному універсуму чи герою. Основними ризиками, на які наражаються подібні проекти є вторинність продовження, його беззмістовність, погана узгодженість з ідеями та фабулою першої частини. Однак, в деяких випадках сіквели не поступаються за якістю, навіть перевершують першу частину.

В інших випадках дописування розпочинається з власної ініціативи реципієнта, який «привласнює» створений іншим художній світ. Можливість продовжень пов'язана з проблемою «нон-фініто», і як характеру фіналу оповіді, яка передбачає чи не передбачає продовження, і як відкритості чи закритості цілого авторського універсуму. В будь-якому разі, таке втручання порушує як правові, так і моральні питання, причому для оцінки конкретних ситуацій слід враховувати і мотиви автора-дописувача, і порівняльну художню якість та ідейне співвідношення оригіналу та продовження, і ставлення до проблеми автора першотвору, яке може варіювати від повного відторгнення до знаходження собі спадкоємця (Дж. Мартін).

Навіть при найбільш добросовісній імітації, тексти, написані іншим автором, зазвичай суттєво відрізняються, коливаючись між нетворчим копіюванням і відступом від ключових моментів оригіналу. Образи героїв можуть значно деформуватися. Згадані риси є особливо типовими для *фенфіку* (любительських неавторизованих оповідей про «чужих» героїв чи художній світ) через його непрофесійність і практично повну безконтрольність, результатом якої може бути створення текстів, які повністю суперечать оригіналу як за буквою, так і за духом.

Однак, у даному явищі є позитивні моменти тренування потенційних письменників та, подекуди, висловлювання нестандартних ідей. Інколи фенфік може виступати в ролі «культурного мосту» – наприклад, у випадку китайських історій про Гаррі Поттера, які описують світ, створений Дж. Ролінг, але порушують специфічно далекосхідну проблематику.

Специфіка сучасного фенфіку полягає в його існуванні у вигляді ризомоподібної «сетератури»; в сукупності твори фенів створюють гіпертекст, присвячений одному з художніх світів, де межа, яка відділює автора та читача, все більше розмивається. Зазначимо, що принцип активного залучення читача до співтворчості, щонайменше у виборі фіналів, був започаткований задовго до комп'ютерного роману – наприклад, це є у Дж. Фаулза.

Крім творів, які розвивають сюжет або заповнюють лакуни першоджерела, є кілька категорій *продовжень-переосмислень*.

Вірогідно, найбільш поширеним із них є виклад того самого матеріалу з іншої точки зору, що може приводити до суттєвої переоцінки характерів та подій, зокрема, в дусі реабілітації антагоніста, або – ще типовіше – антагоністки. Наприклад, існує кілька версій «Трьох мушкетерів», написаних із точки зору Міледі (тему розпочала Т. Тейєр ще в 1939 р.).

Одним із найбільш цікавих творів цього роду є роман Дж. Ріс «Широкое Саргасовое море» – пріквел «Джейн Ейр» Ш. Бронте, написаний із точки зору дружини Рочестера, яку він та інші мимоволі перетворили на «божевільну Бертю». Т. Вільямс у «Часі Калібана» сперечається з «Бурею» Шекспіра.

Достатньо характерна ця тенденція (англ. – *writing back*) для пострадянських письменників, яких криза ідеології привчила до загальної недовіри. Одним із результатів став такий російський феномен як «чорний толкінізм» («Чорна книга Арди» Н. Васильєвої та Н. Некрасової, «Останній кільценосець» К. Єськова) – цей підхід можна виводити від «Майстра та Маргарити» М. Булгакова як альтернативи канонічному тексту. Для ревізійністських творів подібного типу не існує традиційної презумпції, що предмет, про який ідеться в художньому тексті, *не існує поза цим текстом*, тому до художнього твору застосовуються історичні методи джерелознавчої критики.

В деяких випадках справа полягає в дійсній ідейній непримиренності сучасного автора з автором першоджерела. В інших же випадках відбувається «вчитування», або й пряма фальсифікація першотвору, який піддається критиці за те, чого в ньому насправді нема. Тоді об'єктом критики виступає не стільки слабкі місця автора «першотексту», скільки деякий штучний розумовий конструкт. Ревізіонізм часто бореться не стільки з конкретним твором, скільки з концепцією, яку, на думку інтерпретатора, цей твір втілює. Подібне використання чужої творчості – особливо в агресивному варіанті – порушує низку етичних питань. Проте, ревізіонізм може дійсно виконувати функцію реконструкції, як *очищення* первісного образу від традиційних нашарувань і відновлення його первісного сенсу.

Наступним варіантом є таке співвідношення авторів, інколи розділених століттями, яке Г. Блум визначив як *співавторство*. Воно полягає в розробці тієї самої фабули в нових умовах, в переосмисленні ідеї твору, в подальшій розробці філософських імплікацій. У такому сенсі С. Далі та П. Пікассо можуть бути співавторами Д. Веласкеса.



Іл. 79. Д. Веласкес, «Сдача Бреди».



Іл. 80. С. Далі. «Сон Колумба» (зверніть увагу на вертикальні лінії списів, «позичені» у Веласкеса).

У багатьох випадках точніше говорити не про діалог, а про *полілог* митця з попередниками та сучасниками.

Одним зі шляхів до співавторства в цьому сенсі слова є *деконструкція*. Цей метод може використовуватися як у теоретичній інтерпретації, так і в якості художнього прийому. Сутність деконструкції полягає в аналізі тексту (чи текстів) та новому синтезі, при якому виникає дещо принципово не-тотожне першоджерелу.

Цікаво, що дуже близькі цьому форми з'являлися в художній культурі задовго до виникнення постмодернізму. Розглянемо лише один приклад – стихійне використання деконструкційних принципів у творчості В. Шекспіра. Зображуючи божевілля, Шекспір вживає драматургічну техніку, дуже близьку до деконструкції, застосовуючи її до корпусу фольклорних текстів. У репліках

божевільних, фольклор – передусім, пісенний – постає як глибинна, інваріантна культурна основа, яка залишається, коли втрачається все інше. Але шекспірівські безумці не втрачають власної індивідуальності та переосмислюють джерела, створюючи пре-постмодерністський колаж. При цьому репліки, які тепер здаються безглуздими, можуть бути посиленнями на відомі сучасникам Шекспіра сюжети, які сприймалися тоді як зрозумілі та доречні.

У деяких випадках здається можливим відновити глибинні смислові рівні. Один із них – фраза Офелії: «Кажуть, сова була дочкою пекаря. Господи, ми знаємо, хто ми, але не знаємо, ким ми станемо».

Радянські коментатори, в основному, вважали цю фразу безглуздою. Перекладалася вона відповідно – наприклад, у М. Лозинського читаємо: «Говорят, у совы отец был хлебник...», – зміна граматичної будови речення дійсно зробила його абсурдним. Навіть англомовні коментатори часто залишають цей пасаж без пояснень, або ж висувають гіпотезу про натяк на втрату дівочтва, що не має жодних аналогів у англійському фольклорі.

Однак, усе прояснюється, якщо згадати поширену британську легенду про доньку пекаря, яка пошкодувала хліба Христу і за це була перетворена на сову. Отже, комплекс проблем, які звели Офелію з розуму, пов'язаний із провинною та карою, зі страшною непередбачуваністю життя та смерті, та з перевертництвом людей та ситуацій.

Питання для самоперевірки:

1. Що таке «агон»?
2. Які значення може мати слово «інтертекстуальність»?
3. Що може висміювати пародія?
4. Наскільки морально виправданим є дописування чужого твору?
Суперечка з першоджерелом?
5. Що таке «деконструкція»?

Практичне завдання:

Проаналізуйте твори, які є зразками:

- Пародії («позитивної» та «негативної»);
- Фенфіку.

Література:

1. Алленов М. М. Образы античности в русской живописи / М. М. Алленов // Античность в европейской живописи XV – начала XX веков. – М. : Советский художник, 1985. – С. 24 – 32.
2. Більченко Є. Плагіат в контексті міждисциплінарного підходу: діалог юридичної та культурологічної парадигм / Є. В. Більченко, Г. Чурпіта // Інтелектуальна власність. – 2005. – № 4. – С. 28 – 31.

3. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Г. Блум ; пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
4. Гёте И. В. Максимумы и размышления / И. В. Гёте; пер. с нем. И. А. Верейна, А. А. Попова // Гете И. В. Избранные философские произведения. – М. : Наука, 1964. – 520 с.
5. Жулинская А. С. Интертекстуальность как объект лингвистических исследований / А. С. Жулинская // Ученые записки ТНУ им. В. И. Вернадского. Серия «Филология». – 2005. – Т. 18 (57). – № 1. – С. 71 – 75.
6. Ковалів Ю. Гіпертекст / Ю. Ковалів // Літературознавча енциклопедія : у 2-х томах. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – С. 229.
7. Колесник О. С. Пара-толкінізм і пародія: доведення до абсурду і «виведення з абсурду» / О. С. Колесник // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 7. Людина на межі смішного та серйозного. – Одеса : ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2005. – С. 170 – 181.
8. Кулик А. Пастиш как понятие спекулятивных теорий второй половины XX века / А. Кулик // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 5. Логос і Праксис сміху. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. – С. 190 – 195.
9. Ливергант А. Парадоксы пародии / А. Ливергант // The Way It Was Not. English and American Writers in Parody. – М. : Raduga Publishers, 1983. – С. 9 – 32.
10. Мейзерский В. М. Смыслообразующие функции интертекста в притчах / В. М. Мейзерский // Труды семинара по герменевтике (Герменеус). Вип. 1: сб. науч. тр. – Одеса : Принт Мастер, 1999. – С. 225 – 242.
11. Подольская Т.Л. В. Гюго и Ф. Достоевский. Диалог на страницах Романа «Братья Карамазовы» / Т. Л. Подольская // Язык и культура. – Вып. 4. – Т. 4. – Ч. 2: Язык и художественное творчество. – К. : Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2002. – С. 93 – 97.
12. Стояцька Г. М. Механізми реалізації текстуальних принципів деконструктивізму в новітній культурі / Г. М. Стояцька // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету. Випуск 51. Серія: філософські науки. – Чернігів : ЧДПУ, 2007. – С. 109 – 114.
13. Щеглов Ю. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя / Ю. Щеглов. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 656 с.

ЛЕКЦІЯ 11.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ПОЛІЛОГ ЖАНРІВ, СТИЛІВ ТА КУЛЬТУР

3. Діалог жанрів та діалог стилів

4. «Постнеоромантизм» як сучасна інтерпретація неоромантизму

1. Діалог жанрів та діалог стилів

Одним із найбільш складних і цікавих варіантів художньої інтерпретації є створення тексту, який є своєрідною *культурною енциклопедією*.

В образотворчих мистецтвах до цього типу належать картини із зображенням картин або скульптур, здебільшого, у формі інтер'єрів музеїв або приватних галерей («Галерея ерцгерцога Леопольда» Д. Тенієрса, «Обговорення в галереї Уффіці» та «Бібліотека Чарлза Таунлі на Парк Стріт» І. Цоффані тощо). Для картин Прерафаелітів дуже типове зображення міфологічних та релігійних сюжетів на гаптованому одязі персонажів, гобеленах тощо.



Іл. 81. І. Цоффані, «Обговорення в галереї Уффіці».

Крім «екстенсивного» шляху репродукування картин на картині, можливий інший, «інтенсивний» підхід: використання в одному творі мотивів і стилів різних майстрів.

У літературі такий підхід може мати різні форми. Одна з них – імітація текстів різних часів та/або жанрів у межах одного твору («Атлас хмар» Д. Мітчелла, де співвідношення різнорідних сюжетів створює нову реальність – подібно до виникнення «невидимого бюсту Вольтера» на картині С. Далі).

Іншим різновидом є оповідь, складові частини якої разом презентують «суму жанру» – як «Оповіді з однієї кишені» та «Оповіді з другої кишені» К. Чапека є «сумою» детективу, а «Гіперіон» Д. Сіммонса – «сумою» фантастики. У фантастиці, особливо у формі кіберпанку, трапляється прийом сноподібної подорожі по всій історії людства, де зникаються реальність, сон та міф – як у циклі «Інозем'я» Т. Вільямса, який презентує всю реальну та уявну історію людства від кам'яного віку до майбутнього.

Інколи для досягнення такого ефекту використовується техніка *кросоверу* – поєднання в одному творі сюжетів чи персонажів з творів різних авторів (термін «кросовер» має також інші значення, але вони для нас зараз не релевантні). Межі кросоверу практично не лімітовані – якщо в «Грі» Л. Кінг Шерлок Холмс зустрічається з Кімом («Кім» Р. Кіплінга), то «Ніч в самотньому листопаді» Р. Желязни зводить разом практично всіх славетних вікторіанських персонажів.

Підсумовуючи питання щодо теорії та практики художньої інтерпретації надбань попередників, не можна не згадати про питання *плагіату*. Принцип інтертекстуальності значно звужує сферу застосування цього поняття, оскільки в цьому контексті автор перестає розумітися як власник свого художнього світу [1]. Однак, з точки зору реального культурного процесу, твердження про таку «смерть автора» є абсурдом: реципієнту не байдуже, хто написав певний твір – відомий автор чи його імітатор. Ніхто не скасовував людський чинник, у т. ч. як діалог реципієнта не тільки з текстом, але й з тією особистістю, яка його створила, і чия присутність у ньому відчувається.

Митці, які створюють дещо психологічно принципово нове – хоча б ця новизна складалася з новаторської комбінації вже відомих елементів – і тим самим розширюють горизонти всього людства, заслуговують на визнання своїх прав, які, за необхідності, мають захищатися законодавчо. Інша справа, що вони самі можуть ці права не обстоювати – як, наприклад, Дж. Ролінг, яка вважає, що численні пародії, імітації, фенфік на тему її художнього світу – це комплімент, який підтверджує популярність витвору її фантазії.

Діалог авторів може перейти в *діалог жанрів*, які мають спільне смислове поле. Прикладом може бути складна взаємодія спагетті-вестерну, кенгекі («самурайського» фільму), гангстерського бойовика, фантастики (у формі «космічного вестерна»). Достатньо згадати, що бойовик Д. Хеммета «Криваві жнива» став джерелом натхнення для А. Куросави, сюжет чийого «Йоджімбо» («Тілохранитель»), у свою чергу, був запозичений С. Леоне («Пригорща доларів»), від якого пішло ціле «віяло» подальших впливів – аж до Р. Родрігеса і К. Тарантіно.

Можливість переносу сюжету впливає з конвергентної схожості історичних умов, які привели до існування специфічного суспільного стану зі своєрідним кодексом честі. Однак, є і принципова відмінність: якщо для японських фільмів ключовими словами є честь та обов'язок, то для вестернів – власна гідність та користь.

М. Грушевський писав стосовно фольклору, що для того, щоб запозичений мотив прижився, в культурі народу-реципієнту повинна бути «суголосна основа» [2]. Ця ідея є перспективною для визначення відношення автохтонного та запозиченого у культурах різних народів, і може багато чого пояснити у конкретних випадках взаємодії етнонаціональних традицій, їхнього злиття чи взаємного відторгнення. Адже в історії відомо багато випадків і досить швидкого формування нової цивілізації з декількох різних джерел (Латинська Америка), і, навпаки, культурної несумісності (англомовні поселенці Північної Америки та корінні американці). Можливо, корені цих явищ і полягають у тому, наскільки суголосним є глибинний, архетиповий рівень ментальності цих культур, «основа», за визначенням М. Грушевського.

Це саме можна сказати і про творчість авторську. Талант митця-інтерпретатора забезпечує баланс між новими та запозиченими темами, мотивами, ідеями. Переважання критично не перероблених запозичень, позбавлених єдиного «центру», прирікає твір на статус епігонського.

Іншим варіантом художньої інтерпретації культурних надбань минулого є *діалог стилів*. Художня стилізація як така – це свідомо імітація стилю автора, напряму, епохи, національної культури. В залежності від ступеню творчої самостійності стилізатора, вона може або реактуалізувати та переосмислювати культурну спадщину минулого, або ж приводити до шаблонного повторення «престижних» форм, які вироджуються в кітч.

Визнано, що для ХХ ст. характерними є численні стильові запозичення, завдяки яким сама культура стає полістилістичною. Залежно від власних смаків, митець може імітувати стилістику будь-якого зі своїх попередників, епох, етнокультур. Але зараз звернемо увагу на ті стилізації, які стали масштабними культурними феноменами. Особливо цікавим явищем є *незалежне* повернення митців до того самого стилю, яке відбувається одночасно в різних країнах і видах мистецтва, засвідчуючи потребу в ньому культури.

Однією з «породжуючих» культурних епох була і все ще залишається античність. Одна з цих ліній привела, зокрема, до соцреалізму як специфічної форми неокласицизму. Друга, «діонісійська», лінія найповніше втілилася в трансісторичному та транскультурному феномені бароко [6].

В якості транскультурного феномену може розглядатися постмодернізм (Т. Гуменюк). В такому сенсі ситуація «Пост-» може стосуватися завершення будь-якої значної епохи, коли на зміну дискредитованому «великому стилю» приходять його іронічні ре-інтерпретації.

2. «Постнеоромантизм» як сучасна інтерпретація неоромантизму

Помітною тенденцією сучасної культури стає нове піднесення *романтичної традиції*, в т. ч., у вигляді ре-інтерпретації традиційних форм і жанрів. Незважаючи на розмаїття конкретних варіантів, усі вони можуть

розглядатися як вияв єдиного транскультурного процесу, який нагально потребує осмислення.

Слово «романтизм» традиційно використовується в двох значеннях. По-перше, це назва конкретного напрямку, який проіснував кілька десятиріч наприкінці XVIII – в першій половині XIX ст. По-друге, це загальна назва світовідношення, характерного майже виключно для європейської культури. Нас зараз цікавить саме останній варіант.

Історію романтизму у власному сенсі прийнято починати з XVIII ст., виділяючи такі етапи як Передромантизм, Високий романтизм та Неоромантизм кінця XIX – початку XX ст. Ця класифікація витримала перевірку часом. Однак, до неї слід додати «дифузні» форми романтизму: 1) античні та середньовічні «романтичні жанри», 2) авантюрну літературу другої половини XIX ст., перехідну між Високим романтизмом та Неоромантизмом, а також 3) сучасний стан романтичної традиції.

Неоромантики нерідко поєднували доступність із філософською глибиною, одними з перших освоюючи модну нині практику багаторівневого письма. Приховування за простотою форми серйозного та складного змісту приводить до великої амплітуди інтерпретацій, майже всі з яких є «частковими». Наприклад, серед десятків екранізацій «Острова Скарбів» немає жодної, яка б повністю відобразила багатопланову філософську проблематику оригіналу, зокрема, складність співвідношення етичних кодексів джентльмена та джентльмена удачі.

Чи не найбільш характерною ідеєю неоромантизму є думка про чарівний «зворотний бік» світу, який ховається за повсякденністю. Він завжди поруч і завжди може втрутитися у «поцейбічну» реальність. Тому героями неоромантичних творів часто виступали звичайні люди, які зіткнулися з несподіваним, та в екстремальних ситуаціях відкрили в собі нові сили і волю до життя. Сюжети подібних творів, незважаючи на всю виключність описаних в них подій, мали аналоги в реальному житті – адже це був вік останніх великих географічних відкриттів, за якими з захопленням слідкував увесь світ.

В наш час ця тема розкривається вже не стільки в детективах і авантюрних романах, скільки в криптоісторії та міському фентезі. Характерно, що А. Конан Дойл не тільки створює канонічний образ сищика та парадигмальну сюжетну модель, але й розпочинає своєрідний міський епос, який міфологізує «життєвий світ» Лондона. Місто постає своєрідною єдністю культури та непідконтрольних людині стихійних сил.

Крім того, цей автор одним з перших відкриває «волю до небезпеки», бажання людини вийти за межі респектабельної повсякденності і стати одним з посвячених у приховані таємниці. Теоретиком і апологетом жанру детективу став Г. К. Честертон, пафос чийх есе про масову культуру прямо протилежний пафосу Х. Ортегі-і-Гассета. Детектив розглядається ним як форма міфу, яка відкриває магічний зворотний бік повсякденності.

Сьогодні пострадянський простір, разом з Європою, Північною Америкою та Далеким Сходом, охоплений впливом нової культурної течії, яку

можна позначити як *постнеоромантизм* [3]. Термін не є ідеальним з фонетичної точки зору, однак визначає культурну сутність явища. Його альтернатива – Постромантизм – 1) привносить сенс відкидання романтизму та 2) має вигляд посилання на стилістику *початку*, а не *кінця* ХІХ ст.

Існування романтичних напрямів в сучасній культурі є визнаним фактом. Так, в англійській традиції, неоромантизм не має «верхньої межі» - він не зникає, а поступово розчинається в інших культурних напрямках ХХ ст. В сучасній українській науці існування саме неоромантичних форм в теперішній культурі має наукове визнання. Але неоромантичні тенденції кінця ХХ – початку ХХІ ст. виходять на такий рівень «самоорганізації» в глобальних масштабах, який дозволяє говорити вже не про окремі прояви прихованих романтичних настроїв, а про явище більш високого порядку. Воно порівняне, але не тотожне з неоромантизмом кінця ХІХ – початку ХХ ст., а тому заслуговує на окрему назву.

На нашу думку, постнеоромантизм як масштабний умонастрій виникнув стихійно, як реакція на естетичні запити значної частини сучасного суспільства. Згодом деякі його течії отримали теоретичне осмислення, назву та програму, вплинули на формування нових субкультур.

Найбільш помітною характеристикою постнеоромантизму є тиражування неоромантичного шаблону: звичайна людина потрапляє в нестандартну ситуацію, яка вимагає від героя реалізувати весь його потенціал. Загальний тон стає навіть похмурішим, ніж у ХІХ ст. через звернення до жахів зовнішнього та внутрішнього світу та настрої кінця релігії та ідеології. Визнання присутності Хайда в кожній людині веде до заміни героя антигероєм. Однак, ці тенденції не можна вважати суто негативними, оскільки нерідко йдеться саме про складний процес знаходження справжніх цінностей, та нову, усвідомлену, інтеграцію людини в суспільство.

Ще одна риса напряму – гіперболізація, яка інколи доходить до межі пародії та самопародії. Сучасного реципієнта, в розпорядженні якого досвід історії всього світу, стає все сильніше чимось здивувати, тим більш – вразити. А отже, митці використовують весь арсенал засобів емоційного впливу.

Якщо неоромантизм створював жанрові канони, то його сучасна версія, навпаки, тяжіє до міжжанрового синтезу. Зокрема, в мейнстрімній літературі широко використовується елементи фантастики.

Іншою тенденцією є продовження експериментів зі змістом та формою творів. В постнеоромантизмі сукупність постмодерних настанов та прийомів – поліфонія, нелінійність та деконструкція тексту, широке використання цитат та алюзій – залучається для моделювання творів за зразком неоромантичної літератури. Дуже часто сучасні автори безпосередньо звертаються до знакових творів британського неоромантизму, використовуючи постмодерністські настанови та прийоми.

Із точки зору інтерпретології, сучасна художня пере-інтерпретація неоромантизму може мати метою:

- адекватне відтворення (екранізація, ілюстрація, створення коміксів за мотивами книг тощо);
- осучаснення (серіал «Шерлок», де дія відбувається в ХХІ ст.);
- концентрацію і інтерполяцію тем, сюжетів, мотивів, персонажів декількох творів в одному кросOVERі («Ліга видатних джентльменів» – комікс та фільм);
- створення за їхніми мотивами історичного (перш за все – «вікторіанського») фентезі, стімпанкових, крипто-, альтернативно- і псевдоісторичних творів;
- використання характерних для неоромантиків сюжетних ходів, інколи навіть цілого типового сюжету, при перенесенні дії в наш час (наприклад, «Ніде і ніколи» Н.Геймена повторює структуру «Втраченого світу» А.Конан Дойла).

У кращих взірцях напряду при цьому відбувається ієрофанія таємного сенсу повсякденності, про яку свого часу писав Г. К. Честертон: завдяки очудненню, речі набувають символічне значення, світ наповнюється багаторівневими значеннями. Дуже характерною темою є бунт проти раціоналізації магічного – в цьому плані симптоматичними є фільми «Сонна Улоговина» Т. Бертон та «Брати Грімм» Т. Гіліама, які повністю переосмислюють свої літературні першоджерела, а також роман «Джонатан Стрейндж та містер Норіл» С. Кларк, де у впорядковане життя втручається небезпечна, але життєво необхідна стихія магії (та її кореляти: народне, жіноче, позасвідоме тощо).

Історичні жанри все більше підміняються різними «псевдоісторичними» варіантами, зокрема, в формі таймпанку та інших форм «альтернативи». Найбільше сучасних авторів привертають традиційні для романтиків середні віки, а також початок Нового часу, відмічене переходом від традиційного суспільства до модерного.

Помітною рисою останніх десятиліть стало підвищення інтересу до другої половини ХІХ ст. Навіть в жанрово чистому фентезі помітний деякий відхід від «толкінського» антуражу до «газового» (*gaslight*), крім того, відбувається розмивання меж власне фентезі та стімпанку. Подібні форми найбільш характерні для британської літератури, де вони часто слугують своєрідним інструментом інтерпретації національної культурної спадщини. Однак, елементи стімпанкової стилістики помітні і в інших країнах; з російськомовних авторів можна назвати А. Пехова, деякі мотиви простежуються у Б. Акуніна та Л. Лузіної.

Вікторіанська епоха (та її аналоги в інших країнах) викликає амбівалентне ставлення з боку сучасних авторів. Критика безправ'я мас, гендерної нерівності, колоніалізму, екологічних проблем, духовної кризи та дегуманізації поєднуються з відчутною ностальгією. Аксіологічні акценти конкретних творів значною мірою залежать від автора та цільової аудиторії (переважно чоловічої чи жіночої, дорослої чи підліткової).

Для постнеоромантизму характерна своєрідна анти-гламурність. Наприклад, поетика стімпанку передбачає бруд, смог та іржавчину великого міста. Але справа не в демократизмі або ж ревізійній «правді життя», тим більш, що часто в творі нема ані того, ані іншого. Поезію жебрацьких окраїн, звалищ і каналізації не можна назвати новим явищем (в XIX ст. в англійській мові навіть виникло поняття *slumming* – пізнавально-розважальні прогулянки трущобами), але в сучасному мистецтві воно досягає межі.

Одним з його найбільш шокуючих проявів є некроестетика, помітна як в елітарній, так і в популярній культурі (гламурізація вампірів, численні варіації на тему монстра Франкенштейна, цілком не-фольклорні зомбі тощо). Якоюсь мірою це можна пояснити різними формами компенсації, однак, можливий і інший смисловий рівень, пов'язаний з реактуалізованою в XX ст. міфологізацією відкинутого. Ідея таємничого самотійного життя неживих об'єктів призводить до можливості сприйняття звалища як «концентрату духу» – саме в такому контексті можна розглядати декорації славного мюзиклу «Коти».



Іл. 82. «Коти», мізансцена.

Звалище і музей стають взаємозамінними: музей може розглядатися як зібрання дуже дорогого мотлоху, смітник – як джерело ідей і матеріалів для музейних інсталяцій. Життя декласованих елементів, не-життя мертвих тіл та існування не одушевлених предметів можуть виявитися порівняними самою своєю маргінальністю. Гетто, божевільня, притулок, кладовище, звалище опиняються в одному смисловому ряду.

Суцільний міф цього світу Тіні цивілізації створив Н. Геймен у «Ніде і ніколи» (*Neverwhere*). Сюжетна основа роману «вивертає навиворіт» стереотипний голлівудський сюжет. Замість невдахи, який пройшов ініціацію та повернувся додому з новими силами і перспективами, нам показують людину, яка тікає від власної успішності в «гіпертрусоби», де тільки й можливо знайти справжнє життя та справжні почуття.

В цілому для постнеоромантизму характерно критичне ставлення до політичних, економічних та соціальних реалій. Альтернативні ідеали можуть протиставлятися прийнятим моделям успіху та ставати основою для нонконформістської моделі поведінки, яка, однак, не завжди є контркультурною і може досить легко піддаватися комерціалізації. Як в часи Високого романтизму розвіяний вітром плащ та скуповжене волосся поступово стали лише модними атрибутами, так і тепер імітація лахів може бути частиною достатньо «дорогого» іміджу.

В будь-якому випадку, нова течія активно виходить *за межі мистецтва*, нерідко визначаючи самоідентифікацію свого прибічника, яка проявляється в характерному іміджі та поведінці. Це помітно на прикладі таких феноменів, як: різновиди «готичної» субкультури, толкінізм, рольові ігри, історичні реконструкції та ін. Причому ці напрямки, незважаючи на серйозні теоретичні відмінності, на практиці можуть достатньо легко поєднуватися, створюючи альтернативну життєву реальність.

На прикладі постнеоромантизму можна помітити і типове для кінця ХХ – початку ХХІ ст. зникнення кордонів елітарного та масового мистецтва. Це явище є вже поміченим, але все ще не повністю осмисленим. Результатом «подвійного кодування» (Ч. Дженкс) як апеляції автора і до масового реципієнта, і до критики, стають твори, які не можуть бути чітко класифіковані за традиційним бінарним принципом.

Як приклад можна розглянути фільм Г. Річі «Шерлок Холмс», а також серіал «Шерлок» – стрічки, які з'явилися майже одночасно, і чия стилістика радикально відрізняється від усіх попередніх екранізацій оповідей А. Конан Дойла.



Іл. 83. Б. Камбербетч в ролі Шерлока.



Іл. 84. Г. Річі, «Шерлок Холмс», постер.

Оскільки першоджерело відомо майже всім кіноглядачам – у т. ч. завдяки десяткам екранізацій – автори сучасних версій відійшли від буквальності, щоб наблизитися до духу твору, намагаючись викликати у рецепієнтів реакцію, близьку до реакції перших читачів оригіналу.

Для цього довелося переписати сюжет заново, суттєво збільшивши масштаб подій, але з достатньою кількістю посилань на оригінал, щоб можна було казати про адекватність пере-створення тексту. Зокрема, застосовані такі «технології» як експліцитна демонстрація підтекстів літературного джерела, загострення емоційних контрастів, візуалізація індивідуального сприйняття минулого, майбутнього та можливого, смілива гра з абсурдним, яка вимагає «стрибка у віру».

Така робота потребує глибокого знання та розуміння сутності першотвору. Тому ані російський, ані американський серіали, створені за тим самим принципом на рік-два пізніше, не досягли бажаного ефекту, в той час як Г. Річі не тільки здійснив інставрацію образу та сюжету, очистивши їх від багаторічних нашарувань (у стилі «Холмс – кабінетний інтелектуал»), але й висловив цікаве історіософське осмислення зламу ХІХ – ХХ ст., зокрема, показавши перехід від класичної (аристократичність, ексклюзивність, жорсткий диктат еліти) до некласичної (анархізм, провокації, штучне створення політичного хаосу) «парадигми тероризму».

У цілому ж, культуру ХХ та початку ХХІ ст. не можна визначити як абсолютно нетрадиційну, оскільки, при близькому розгляді, майже всі її елементи мають достатньо давнє походження. Відмінність полягає передусім у загальній настанові, в психологічному відчутті розриву з минулим, який то намагаються подолати, то, навпаки, підкреслюють.

Жива традиція не боїться новаторства, оскільки всі нові форми створюються в межах вже наявної культурної парадигми. Сучасна нео-традиційність виглядає скоріше як ностальгічна гра з музейними експонатами, перемішаними з випадковим сміттям зі звалища. В цьому плані більш традиційними по суті можуть бути ті твори популярного мистецтва, які не претендують на інтелектуально-іронічну рефлексію з приводу «занепаду цивілізації», а є засобом трансляції архетипів, які отримують нову оболонку та викликають у реципієнта таку само безпосередню емоційну реакцію, як фольклорні твори.

А отже, творчий агон має більший потенціал при *запереченні літери заради збереження духу* культурної традиції, а не навпаки.

Питання для самоперевірки:

1. Які значення має термін «кросовер»?
2. Що є основними ознаками постнеоромантизму?
3. Що таке діалог жанрів?
4. В яких випадках можна казати про діалог стилів?
5. Які прийоми може використати сучасний інтерпретатор для досягнення нового підходу до відомого твору?

Практичне завдання:

Проаналізуйте твори, які є зразками:

- «Культурної енциклопедії»;

- Постнеоромантизму.

Література:

1. Більченко Є. Плагіат в контексті міждисциплінарного підходу: діалог юридичної та культурологічної парадигм / Є. В. Більченко, Г. Чурпіта // Інтелектуальна власність. – 2005. – № 4. – С. 28–31.
2. Грушевський М. С. Історія української літератури / М. С. Грушевський ; упоряд. В. В. Яременко // Історія української літератури: в 6-ти т. – Т. 1. – К. : Либідь, 1993. – 392 с.
3. Колесник Е. С. «Постнеоромантизм» как переинтерпретация неоромантизма / Е. С. Колесник // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – № 8 (34). – 2013. – Часть II. – Тамбов : Грамота, 2013. – С. 89 – 92.
4. Литовская М. А. Жанр и многообразие диалогов / М. А. Литовская // М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания : тезисы докладов участников вторых саранских бахтинских чтений, 28-30 января 1991 г. – Саранск, 1991. – С. 106 – 107.
5. Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств / Д. С. Лихачев ; ред. Д. С. Лихачев // Классическое наследие и современность. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1981. – С. 21 – 29.
6. Ольховик М. В. Бароко як універсальна метамова української культури / М. В. Ольховик // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Випуск 14. – Чернігів : ЧДПУ, 2002. – С. 62 – 65.
7. Пригодій С. М. Транстекстуальність художнього твору / С. М. Пригодій // Проблеми семантики слова, речення та тексту : зб. наук. праць. – Вип. 23. – К., 2009. – С. 295 – 312.
8. Эпштейн М. Книга, ждущая авторов / М. Эпштейн // Иностранная литература. – 1999. – № 5. – С. 217 – 228.

ВИСНОВКИ

Інтерпретація є одним із провідних феноменів сучасної культури. Процедури інтерпретації охоплюють усі системні соціокультурні та мистецькі зв'язки – міжтекстові, міжособистісні, міжкультурні, міжвидові, культурно-історичні тощо. Нею займається низка гуманітарних наук.

Основними принципами теоретичного вивчення інтерпретації є: 1) визнання багатозаровості твору, як і художньої культури в цілому; 2) дослідження універсальї культури та їхніх конкретних виявів у текстах; у т. ч. компаративний архетиповий аналіз першоджерела та його художньої інтерпретації як один із показників адекватності переосмислення історико-культурного першотексту.

Художня інтерпретація є складним процесом, для аналізу якого слід враховувати такі показники, як: об'єкт інтерпретації, ступінь віддаленості від

першоджерела, характер трансформацій і комунікативна мета. Лише врахування їх усіх дозволяє вирішувати питання про адекватність чи неадекватність прочитання культурного тексту. Застосування такої методології дозволяє виділити низку культурних феноменів, які досі не були визначені як окремі явища (цивілізаційний, трансцивілізаційний і трансісторичний романи, постнеоромантизм), які залишалися маргіналізованими у вітчизняній гуманітаристиці (комікс як вид мистецтва), або ж досліджувалися у «дифузній» формі (парадигмальний твір, магістральний сюжет).

Художня інтерпретація є комплексним феноменом, який охоплює всі сфери людської культури. Її сутність полягає в єдності авторського розуміння та вираження, причому об'єктом тлумачення потенційно може бути все розмаїття культурних явищ, тоді як кінцевим результатом є художній твір різного ступеня оригінальності.

При цьому інтерпретація становить саму сутність культурного процесу, оскільки:

- є засобом інтеграції різних сфер культури (мистецтво, наука, філософія, релігія, міфологія тощо) та стає запорукою створення *цілісного раціонально-емоційного образу світу*, при цьому «художнє дослідження», проведене митцями, може випереджувати науково-теоретичні відкриття;

- забезпечує постійну інноваційну *трансляцію традиції* через звернення митців до етнонаціональних культурних інваріантів, а також до найзначніших мотивів у творчості попередників;

- є одним із найголовніших засобів міжкультурного спілкування як онтологічного чинника наявності складно структурованої, але *єдиної культури людства*, що включає досвід сучасних національних традицій і спадщину попередніх цивілізацій.

Художня інтерпретація займає виняткове місце в мистецтві ХХ – поч. ХХІ ст., яке великою мірою є пере-тлумаченням ключових тем, сюжетів та образів попередніх епох.

Найбільш характерними рисами сучасної художньої інтерпретації є:

- тотальна інтертекстуальність культурного середовища, однак без «смерті автора» та розчинення твору;

- загальна «цитатність» і полістилістика сучасного мистецтва; застосування деяких постмодерністських «технологій» (зокрема, деконструкції) за межами власне постмодернізму;

- «нео-традиційність» як постмодерний підхід до давніх, інколи – архаїчних культурних шарів; тяжіння до інставації як відновлення «загублених» сенсів;

- звернення до міфу в пошуках метаісторичних культурних інваріантів;

- тенденція до ревізйонізму, який може набувати форму реконструкції первісних значень культурного феномена, а в крайніх випадках – набувати форму ресентименту як відторгнення ключових рис попередньої культурної парадигми;

- активний розвиток культурних форм, «проміжних» між мистецтвом, наукою та філософією (сайєнс арт, філософський роман тощо);

- зростання значення імпліцитної філософської основи твору, наявність якої стає практично обов'язковою для сучасного мистецтва; залежність інтерпретації тієї само теми від такої світоглядної основи, відмінної у різних авторів;

- вибухоподібне зростання значення міжвидових транспозицій і синтетичних

мистецтв, які разом створюють трансмедійну естетосферу;

– все більш активне звернення інтерпретаторів до парадигмальних творів художньої культури, які започатковують «віяло» нових форм;

– активізація транскультурних інтерпретацій, яка є одночасно результатом і чинником фізичної й інтелектуальної мобільності сучасних митців і реципієнтів та їхні настанови на герменевтичне розуміння Іншого.

Таким чином, інтерпретологічні дослідження мають науково-евристичний потенціал для оцінки конкретних творів в історії та сьогоденні культури, та для з'ясування принципів міжкультурного діалогу в постсучасному поліцентричному світі.

ГЛОСАРІЙ

Агон – творче «змагання» митців, одне з ключових понять теорії Г. Блума.

Альтернативна історія – жанр мистецтва на межі історичного та фантастичного, в якому розглядається можливий перебіг історичних подій при зміні одного з суттєвих факторів.

Алюзія – натяк, приховане посилання на інший художній текст чи позахудожні реалії.

Аналітична психологія – вчення К. Г. Юнга, ключовими поняттями якого є колективна позасвідомість та її архетипи, які вихначають характер художньої творчості.

Архетип – один з «первинних образів», які постійно виявляються в різних культурних формах.

Вічний образ – художній образ, який має автора, але виходить за межі конкретного твору, та починає існувати в культурі як загальнолюдський тип (Прометей, Гамлет, Фауст тощо).

Герменевтика – напрям, зорієнтований на найбільш повне розуміння тексту, в тому числі – художнього. *Методологічна герменевтика* (Ф. Шлейєрмахер, В. Дільтей) цікавиться, перш за все, автором та його твором. *Філософська або онтологічна герменевтика* (М. Хайдеггер, Г. Гадамер, П. Рікер) – вираженням у творі таємничої сутності Буття.

Гіпертекст – текст, який складається з необмеженої кількості текстів, поєднаних між собою посиланнями (перш за все, у комп'ютерній віртуальності).

Екфразис – опис твору мистецтва в літературі (наприклад, собору в «Соборі Паризької Богоматері» В. Гюго). *Віртуальний екфразис* – художній опис твору мистецтва, якого в фізичній реальності не існує (портрет Доріана Грея з однойменного роману О. Вайлда).

Інтерпретація – авторське тлумачення, прочитання. Може бути побутовою, теоретичною та художньою.

Інтертекстуальність – принцип побудови художнього твору, який вимагає від реципієнта впізнавання посилань на інші твори.

Криптобіографія – жанр, в якому описуються більш чи менш правдоподібні, але історично не зафіксовані епізоди з життя відомої історичної особи.

Криптоісторія – жанр, в якому реальним історичним подіям надається гіпотетичне або фантастичне пояснення.

Кросовер – в інтерпретаційному контексті: твір, в якому діють персонажі інших творів різних авторів.

Магістральний сюжет – сюжет, характерний для певного автора чи жанру, ключове поняття теорії Л. Пінського

Магічний реалізм – специфічний різновид фантастики, для якого характерно розмивання межі реального та містичного, раціонального та ірраціонального.

Мімізис – мистецьке наслідування форми або сутності явищ.

Міфологізація – свідоме чи стихійне оточення реального явища міфологічними проєкціями. Деміфологізація – протилежний процес «очищення» образу від міфологічних нашарувань.

Наукове мистецтво – мистецтво, яке використовує, популяризує чи критикує дані конкретних наук та науку як цілу сферу діяльності.

Новелізація – створення літературного твору за мотивами популярного фільму.

Парадигмальний твір – твір, який започатковує новий підхід до відомої тематики, або ж цілком нову проблематику, новий жанр чи стиль.

Пародія – жанр, сутністю якого є висміювання слабких сторін окремого твору, автора чи стилю.

Пастіш – твір, який складеться з елементів інших творів. В іншому значенні – беззмістовна пародія.

Переклад міжвидовий (трансвидовий) – передача основних характеристик наявного твору в іншому виді мистецтва.

Переклад міжмовний (транслінгвістичний) – пере-створення вербального тексту іншою мовою.

Пермутація – розмивання межі реального та вигаданого.

«Пост-» - збірна назва філософських та методологічних напрямів (посмодернізм, постструктуралізм тощо), які характеризуються крайнім скептицизмом по відношенню до наявності будь-якого смислу в художній творчості та людській культурі в цілому.

Постнеоромантизм – новий стиль кінця ХХ – початку ХХІ ст. сутністю якого є нова інтерпретація неоромантизму.

Пріквел – твір, який описує події, які передували тим, що описані в попередньому творі.

Профанне – повсякденне. **Сакральне** – все, що виходить за межі повсякденності.

Психоаналіз – вчення З. Фрейда про роль позасвідомого в житті та творчості людини.

Ревізіонізм – характерна для мистецтва та критики ХХ – поч. ХХІ ст. тенденція до переоцінки цінностей, в тому числі – культурних.

Ресентимент – радикальна форма ревізйонізму, яка доходить до самоствердження за рахунок заперечення попередніх цінностей.

Симулякр – образ, в тому числі такий, за яким не стоїть ніяка об'єктивна реальність.

Синестезія – поєднання в єдиний художній образ даних, отриманих різними органами чуттів.

Синкретизм – первинна єдність художньої творчості та релігії.

Синтез – поєднання окремих явищ, в тому числі – сполучення різних видів мистецтва.

Сіквел – твір, який описує події, які слідували за тими, що описані в попередньому творі.

Смерть автора – постмодерністський концепт, який переносить акцент з автора та твору на реципієнта та його споживання культурної продукції.

Спін-офф – «відгалудження» сюжету, де другорядний персонаж стає центральним.

Структуралізм – філософія та методологія, яка акцентує формалізовану структуру самого твору та його культурного і соціального контексту.

Трансгресія – «пере-ступ», вихід за межі прийнятого в культурі.

Транспозиція – перенесення, запозичення прийомів та тем.

Універсалії культури – стійкі елементи, які повторюються в людській культурі протягом всього її існування.

Центон – вірш, який складається з уривків інших віршів.

Цивілізаційний, трансцивілізаційний, трансісторичний жанр – нові жанри, близькі до історичного, для яких характерна особлива масштабність та глибина історіософського та культурологічного осмислення матеріалу.

Цитата – впізнаваний фрагмент іншого твору.

Writing back – створення полемічного продовження відомого твору (як то історія Трьох мушкетерів з точки зору Міледі).

Xenofiction – опис поведінки, психології та культури істот, які не є людьми (перш за все, в фантастиці та анімалістиці).

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. С. Аверинцев // О современной буржуазной эстетике : сборник статей. Вып. 3. – М. : Искусство, 1972. – С. 110–156.
2. Адлер М. Как читать книги : руководство по чтению великих произведений / М. Адлер ; пер. с англ. Л. Плостак. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2011. – 340 с.
3. Алексеенко М. А. Интерпретация и объяснение в процессе понимания / М. А. Алексеенко // Молодой ученый. – № 6. – 2012. – С. 471–473.

4. Алленов М. М. Образы античности в русской живописи / М. М. Алленов // Античность в европейской живописи XV – начала XX веков. – М. : Советский художник, 1985. – С. 24–32.
5. Анализ и интерпретация произведения искусства: художественное сотворчество / ред. К. А. Яковлева. – М. : Высшая школа, 2005. – 551 с.
6. Андрес А. Дистанция времени и перевод / А. Андрес // Мастерство перевода. – М. : Советский писатель, 1965. – С. 118–131.
7. Андрійчук Т. В. Література як спосіб філософування в контексті традицій української духовності / Т. В. Андрійчук // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Випуск 26. – Чернігів : ЧДПУ, 2004. – С. 102–108.
8. Барановская О. Н. Методология интерпретации в пределах и за пределами структуры текста / О. Н. Барановская // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – С. 46–59.
9. Баричко Я. Б. «Тело-CORPUS» и «тело-SOMA» в массмедиа образах / Я. Б. Баричко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 10. – С. 218–220.
10. Барт Р. Критика и истина. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт ; состав., ред. и пер. с франц. Г. К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 349–422.
11. Батай Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай ; пер. с фр. С. Л. Фокина. – СПб : Аксиома, Мифрил, 1997. – 336 с.
12. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
13. Бензюк О. О. «Відкрита інтерпретація» : до постановки проблеми / О. О. Бензюк // Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Міленіум, 2014. – № 4. – С. 46–49.
14. Берестовская Д. С. Синтез искусств в художественной культуре : монография / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2011. – 230 с.
15. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе (фрагмент) / Э. Бетти ; пер. з нім. Є. Борисов // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – С. 367–390.
16. Більченко Є. Плагіат в контексті міждисциплінарного підходу: діалог юридичної та культурологічної парадигм / Є. В. Більченко, Г. Чурпіта // Інтелектуальна власність. – 2005. – № 4. – С. 28–31.
17. Бондар С. В. Інтерпретація як реконструкція смислового змісту тексту (філософсько-естетичний аналіз) : Автореф. дис... канд. філософ. наук:

- 09.00.08 / С. В. Бондар ; Київ. нац. університет ім. Т. Шевченка. – К., 2003. – 15с.
18. Бондар С. В. Розуміння як процес вияву «внутрішньої форми» твору мистецтва / С. В. Бондар ; відп. ред. : М. М. Бровко, О. Г. Шутов // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 64–68.
 19. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 2000. – 704 с.
 20. Бураго С. Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия) : монографія / С. Б. Бураго. – К. : Collegium, 1999. – 350 с.
 21. Влахин С. Непереваемое в переводе / С. Влахин, С. Флорин. – М.: Высшая школа, 1986. – 416 с.
 22. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Г.-Г. Гадамер; пер. з нім. М. Кушніра // Гадамер Г.-Г. Вибрані твори. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
 23. Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм / М. Л. Гаспаров // Мастерство перевода : сборник восьмой. – М. : Советский писатель, 1971. – С. 88–113.
 24. Герасимчук В. А. Поліметодологія – шлях до адекватності сприйняття літературного тексту // Totallogy – XXI: Постнекласичні дослідження. – К. : Центр гуманітарної освіти НАНУ, 2007. – Вип. 17/18. – С. 384–400.
 25. Герасимчук В. Л. Специфіка тексту філософського роману ХХ століття : монографія / В. Л. Герасимчук. – К. : ПАРАПАН, 2007. – 398 с.
 26. Даренський В. Ю. Специфіка художнього освоєння історії : автореф. дис.. ... канд.. філос. наук : 09.00.08 / В. Ю. Даренський; Київський університет ім. Тараса Шевченка. – К., 2001. – 15 с.
 27. Демуров И. Г. Ритм и смысл поэтического текста в оригинале и художественном переводе / И. Г. Демуров // Мова та культура : матеріали 6-ої міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 100–106.
 28. Деррида Ж. Письмо и отличие / Ж. Деррида ; пер. с франц. В. Лапицкого. – СПб. : Академический проспект, 2000. – 428 с.
 29. Довжик О. К. Обрі Бердслей і «Смерть Артура» : підрив вікторіанського природного ладу / О. К. Довжик // Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2013. – № 1. – С. 177 – 183.
 30. Еко У. Надінтерпретація тексту / У. Еко // Маятник Фуко. – Львів : Літопис, 1996. – С. 650–664.
 31. Еко У. Поетика відкритого твору / У. Еко ; ред. М. Зубрицька // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів : Літопис, 2001. – С. 406–419.
 32. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Факт, 2009. – 148 с.

33. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
34. Иванов Вяч. Вс. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах / Вячеслав Всеволодович Иванов, Владимир Николаевич Топоров // Типологические исследования по фольклору : сборник статей памяти В. Я. Проппа. – М., 1975. – С. 44–76.
35. Иванов В. В. Хлебников и наука / В. В. Иванов // Пути в незнане: Писатели рассказывают о науке : сборник ХХ. – М. : Советский писатель, 1986. – С. 382–440.
36. Ингарден Р. Конфлікт інтерпретацій / Р. Ингарден ; ред. М. Зубрицька // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів : Літопис, 2001. – 288–305.
37. Квіт С. М. Основи герменевтики : навч. посібник для студ. вузів / С. М. Квіт. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2003. – 192 с.
38. Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк ; пер. с англ. Н. Н. Тихонова. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 304 с.
39. Колесник Е. С. «Эйдетический мимезис» как художественная интерпретация архетипа / Е. С. Колесник // Европейский исследователь : международный мультидисциплинарный журнал. – Сочи : Науч. издат. дом «Исследователь», 2014. – № 3 – С. 516–520.
40. Колесник О. С. Художня інтерпретація фактів зовнішнього досвіду / О. С. Колесник // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2014. – № 2. – С. 20–24.
41. Кузнецова Э. В. Исторический и батальный жанр : Беседы о русской и советской живописи. Книга для учителя / Э. В. Кузнецова. – М.: Просвещение, 1982. – 192 с.
42. Кузьманенко А. В. Традиции и новаторство в образе «вечного» героя. Дон Жуан в творчестве Э. Т. А. Гофмана, Д. Г. Байрона, А. С. Пушкина, Леси Украинки / А. В. Кузьманенко // Мова та культура. Матеріали 6-ї Міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 244–252
43. Кулик А. Пастиш как понятие спекулятивных теорий второй половины ХХ века / А. Кулик // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. - Вип. 5. Логос і Праксис сміху. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. – С. 190–195.
44. Кэрлот Х. Э. Словарь символов / Кэрлот Х. Э. ; пер. с англ. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.
45. Ливергант А. Парадоксы пародии / А. Ливергант // The Way It Was Not. English and American Writers in Parody. – М. : Raduga Publishers, 1983. – С. 9–32.
46. Лисевич И. О том, что остается за строкой / И. Лисевич ; ред. В. И. Семанов // Китайская пейзажная лирика. – М. : Изд-во МГУ, 1984. – С. 5–20.
47. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – початку ХХІ століть : монографія / В. А. Личковах. – К. : НАКККіМ, 2011. – 224 с.

- 48.Лімборський І. «Наш Шекспір», або Доля шедеврів світового письменства за доби глобалізації / І. Лімборський // Всесвіт. – 2010. – № 9–10. – С. 247–251.
- 49.Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Вост. лит. РАН, 1995. – 407 с.
- 50.Нестерова Н. М. Текст перевода: вторичность и/или интертекстуальность? / Н. М. Нестерова // Университетское переводоведение: Вып. 3. – СПб., 2002. – С. 359–362.
- 51.Ортега-и-Гассет Х. Нищета и блеск перевода / Х. Ортега-и-Гассет ; пер. с исп. Н. Г. Кротовской // Что такое философия? – М. : Наука, 1991. – С. 336–352.
- 52.Пинский Л. Е. Магистральный сюжет / Л. Е. Пинский. – М. : Советский писатель, 1989. – 412 с.
- 53.Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации / О. И. Подобедова. – М. : Советский художник, 1973. – 336 с.
- 54.Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1969. – 168 с.
- 55.Псурцев Д. В. К проблеме перевода и интерпретации художественного текста: об одном критерии адекватности / Д. В. Псурцев // Вестник МГЛУ, Выпуск 463 : Перевод и дискурс. – М.: Изд-во МГЛУ, 2002. – С. 16–26.
- 56.Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / П. Рикер ; пер. с фр. И. С. Вдовина. – М. : Канон-Пресс, 2002. – 622 с.
- 57.Рыльский М. Ф. Проблемы художественного перевода / М. Ф. Рыльский // Искусство перевода: статьи, заметки, письма. – М. : Советский писатель, 1986. – С. 13–85.
- 58.Савченко В. В. До проблеми обґрунтування поняття трансвидового перекладу в мистецтві / В. В. Савченко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 187–193.
- 59.Стасевич В. Н. Пейзаж. Картина и действительность / В. Н. Стасевич. – М. : Просвещение, 1978. – 176 с.
- 60.Токман В. В. Священне і профанне в мистецтві / В. В. Токман // Вісн. Київ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Сер. : Філософія. Політологія. – 2000. – Вип. 32. – С. 40–43.
- 61.Федоров А. В. Окно в другой мир. Искусство перевода и жизнь литературы : очерки / А. В. Федоров. – Л. : Советский писатель, ленинградское отделение, 1983. – 352 с.
- 62.Фуко М. Что такое автор? / М. Фуко ; пер. с франц. С. Табачниковой // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М. : Магистериум; Касталь, 1996. – С. 7–46.
- 63.Хайдеггер М. Время картины мира / М. Хайдеггер // Время и бытие: статьи и выступления ; пер. с нем. В. В. Биbihин. – М. : Республика, 1993. – С. 41–62.

- 64.Хамитов Н. Освобождение от обыденности: Искусство как разрешение противоречий жизни / Н. В. Хамитов. – К. : Наукова думка, 1995. – 118 с.
- 65.Хангельдиева И. Г. Взаимодействие и синтез искусств / И. Г. Хангельдиева. – М. : Знание, 1982. – 62 с.
- 66.Черепанін В. М. Еволюція і трансформація іконографічного канону в українському авангарді / В. М. Черепанін // Гуманітарні науки. – 2002. – №1. – С. 37–42.
- 67.Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма / М. Р. Черкашина. – Київ, Музична Україна, 1986. – 182 с.
- 68.Шарифова С. Ш. Интерпретация и фальсификация в художественно-исторической романистике [Электронный ресурс] / С. Ш. Шарифова // История и современность. – 2011. – № 1 (13). – Режим доступа к ресурсу: <http://www.socionauki.ru/journal/articles/132906>. – Заголовок с экрана.
- 69.Шлейермахер Ф. Д. Э. Академические речи 1829 года [Электронный ресурс] / Ф. Д. Э. Шлейермахер ; пер. с нем. Е. М. Ананьева // Метафизические исследования. Вып. 3, 4. СПб., 1998. – Режим доступа к ресурсу: <http://anthropology.ru/ru/texts/schleier/akadem.html>. – Заглавие с экрана.
- 70.Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: гештальт и действительность / О. Шпенглер ; пер. с нем. К. А. Свасьян. – М. : Эксмо, 2007. – 800 с.
- 71.Штегмайер В. Деконструкция и герменевтика. К дискуссии о разграничении / В. Штегмайер // Герменевтика и деконструкция. – СПб. : Б.С.К., 1999. – С. 4–9.
- 72.Шудря Е. П. Художественное предвосхищение будущего / Е. П. Шудря. – К. : Наукова думка, 1978. – 246 с.
- 73.Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко ; пер. с ит. А. Н. Коваль. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.
- 74.Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде ; пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
- 75.Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание / М. Эпштейн // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 222–235.
- 76.Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии / К. Г. Юнг ; пер. с нем. А. А. Алексеев // Сознание и бессознательное. – СПб. : Университетская книга; М. : АСТ, 1997. – С. 313–339.
- 77.Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество / К. Г. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 103–119.
- 78.Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода / Р. О. Jakobson // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – С. 16–24.

79. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии (система искусств в структуре мировых религий) / Е. Г. Яковлев. – М. : Высшая школа, 1977. – 224 с.

РЕСУРСИ

1. Навчальні посібники із загальної культурології:
 - http://www.i-u.ru/biblio/arhiv/books/baxmin_berger_kulturology/1.asp
 - <http://www.philosophy.ru/edu/ref/stol/02.html>
 - http://www.ostu.ru/vzido/MU_HPtxt/Kulturologiy/PS.htm
 2. Підручники за галузями культурології:
 - Філософія культури http://www.distance.ru/uch_mat/umk/kult/
 - Антропологія культури <http://www.philosophy.ru/library/lib4.html>
 - Лінгвокультурологія. <http://sch-yuri.narod.ru/transltn/trans-comm.htm>
 3. Словники:
 - <http://www.philosophy.ru/edu/ref/vsk/index.html>
 - <http://lib.ru/CULTURE/>
 - <http://yanko.lib.ru/fort-library/culture-fort.html>
 4. Хрестоматії:
 - <http://www.humanities.edu.ru:8100/db/sect/16>
 - <http://www.sol.ru/Library/Kulturology/kultslov/>
 5. Культурні новини:
 - <http://www.kultura-portal.ru/>
 - <http://chij.km.ru/>
 6. Електронні наукові періодичні видання
 - **Топос** <http://topos.ru/> - літературно-філософський і культурологічний електронний журнал.
 - **Універсум** <http://www.universum.org.ua/> - журнал політології, футурології, економіки, науки та культури. Періодичність – 6 разів на рік.
 - **Философия и социальные науки** <http://www.ffsn.bsu.by/index.html> - науковий електронний журнал. Періодичність — чотири випуски на рік.
- Сайт мистецтвознавчих першоджерел «Искусствознание» / <http://hren-morkovkin.ucoz.ru/>

