

Колесник О. С. Основи культурологічної інтерпретології. *Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів*: колективна монографія / За загал. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. Київ, Видавництво Ліра-К, 2019. С. 88-109.

Колесник Олена Сергіївна, доктор культурології, доцент, професор кафедри філософії та культурології Національного університету

«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка;

Olena Kolesnyk, Dr. in Culture Studies, associated professor, Professor of the Philosophy and Cultural Studies Chair of National T.G. Shevchenko University
“Chernihiv Collegium”

тел. 0974683407

elenakolesnyk2017@gmail.com

ОСНОВИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ

THE FUNDAMENTS OF THE CULTUROLOGICAL INTERPRETOLOGY

Annotation: the importance of interpretation in human culture warrants creation of the culturological interpretology as a complex study of the phenomenon. The artistic interpretation can be defined as *the process and result of making a new work of art, based on the reimagining facts or a “primary” work of art, which is subjected to transformations*. To define the exact type of the artistic interpretation we should take into consideration such parameters as its *object, means, degree and aim*.

Key words: culturological interpretology, artistic interpretation, hermeneutics.

Актуальність теми дослідження. В сучасній культурології інтерпретаційна проблематика набуває особливого значення. Художня культура ХХ – початку ХХІ ст. визначається безпрецедентним розмаїттям форм інтерпретацій, що вимагає комплексного, системного дослідження на стику різних гуманітарних наук. Такий новий підхід можна позначити як *культурологічну інтерпретологію*, поширивши термін, відомий в основному, в музикознавстві, на весь світ культури, який являє собою суцільне переплетення

інтерпретацій різних типів та ступенів. Цей напрям спрямований на осягнення сутності культурних універсалій, їхніх індивідуальних, етнонаціональних та історичних художніх інтерпретацій, а також подальших переінтерпретацій, які роблять твір розімкнутим і здатним долати часові та просторові межі.

Досі в численних гуманітарних дослідженнях різні типи художньої інтерпретації здебільшого розглядаються окремо, без наскрізної системи інтерпретаційної проблематики. Узагальнюючий характер з питання мають праці М. Алексеєнко, Є. Гуренко, Н. Корихалової, О. Ляшенко та ін. Однак у контексті теоретичної культурології мало вивчені загальні закономірності, видові й жанрові особливості, а також функції художньої інтерпретації як цілісного феномену.

У результаті дискретного підходу до різних проявів інтерпретації, відмінні її форми та види можуть змішуватися, оцінюватися за неспівмірними критеріями, або й взагалі ігноруватися. Це призводить до викривлень у рецепції творів мистецтва, а інколи і до суттєвих міжкультурних комунікативних збоїв. Цілісна концепція інтерпретації в художній культурі допоможе не лише зберегти традиції розуміння класики, а й відкриє шляхи до побудови нових моделей некласичного мистецтва. У кінцевому результаті, саме від цього залежить принципова можливість розуміння і діалогу як всередині однієї традиції, так і при контакті відмінних за своїми засадами цивілізацій, які, тим не менш, мають спільні універсальні структури, що й уможлиблює діалогічне подолання їхньої герметичності.

Мета дослідження полягає у розробці теоретичних засад культурологічної інтерпретології як нового напрямку дослідження.

Теоретичною базою дисертації стали праці представників герменевтичної традиції та сумісних з нею напрямів (М. Адлер, М. Бахтін, Г. Блум, Г. Гачев, К. Гірц, Я. Голосовкер, Е. Гуссерль, У. Еко, Х. Зедльмайр, Е. Касіерер, К. Кларк, К. Леві-Строс, Д. Лихачов, О. Лосєв, Ю. Лотман, М. Мамардашвілі, О. Потебня, П. Флоренський, М. Фуко, В. Шкловський, О. Шпенглер та ін.); теоретичне значення для побудови культурологічної

інтерпретології має доробок таких українських дослідників, як: Н. Бардіна, Є. Бистрицький, П. Герчанівська, В. Горський, Т. Гуменюк, Н. Жукова, О. Забужко, М. Зубрицька, Н. Іванова-Георгієвська, П. Іванішин, Л. Корній, О. Кравченко, Ю. Легенький, І. Лімборський, О. Олексюк, Л. Плющ, С. Пролєєв, В. Рожок, Ю. Сабадаш, О. Самойленко, С. Тишко, Л. Шаповалова, О. Юркевич, Л. Ярош та інші.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше здійснено обґрунтування сутності, загальних закономірностей та базових форм художньої інтерпретації як смислопороджуючого феномену, вивчення якого потребує створення окремого напрямку всередині сучасної теоретичної культурології.

Виклад основного матеріалу. Художня культура безпосереднім чином пов'язана з усіма сферами культурного буття – філософією, релігією, наукою, системами соціально-політичних стосунків тощо. Таким чином, саме культурологія як наукова дисципліна має особливий потенціал для осягнення сутності людського буття в усіх її проявах. Надалі ми будемо розглядати культуру як цілісне синергетичне явище, а інтерпретацію – як феномен, який пронизує її товщу, проявляючись в усіх її сферах та інтегруючи їх між собою.

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

1) *повсякденна* (побутова, звичайна), ситуативним синонімом якої може виступати *комунікативна*, суттю якої є осмислення людиною нових життєвих явищ та інтеграція їхніх сенсів в наявну картину світу з одночасним розширенням та коригуванням цієї картини;

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

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

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

Культурологічна інтерпретологія може спиратися на методологічні досягнення відмінних, але внутрішньо сумісних підходів до інтерпретації. Це, перш за все, герменевтика як теорія розуміння. Виникає можливість постулювати існування *культурологічної герменевтики* як єдиної методології аналізу людської культури та її конкретних проявів, яка синтезує досягнення окремих герменевтичних дисциплін, а також інших, сумісних з ними підходів. Запровадження нового терміну здається доцільним з двох причин. По-перше, передбачається синтез «окремих» різновидів герменевтичного підходу (релігієзнавчого, філософського, літературознавчого тощо) заради осмислення людської культури як цілісної системи. По-друге, культурологічна герменевтика позиціонується як відмінна від герменевтики методологічної (класичної) та онтологічної (філософської).

Історія герменевтики починається в Давній Греції. Згодом, в християнській традиції методи герменевтики застосовувалися при прочитанні Священного писання, причому передбачалося, що метою інтерпретатора є осягнення *вже даної* в тексті Істини.

У Новий час герменевтика була теоретично обґрунтована Ф. Шлейєрмахером, а також І. М. Хладеніусом, Т. Ф. Майєром, А. Беком, Ф. Астом, Х. Вольфом. Концепції цих мислителів радикально відрізнялися від середньовічної герменевтики тим, що тлумачення в них поставало як досягнення людського міжособистісного розуміння.

Принципи філософської герменевтики, яка корениться у вченні М. Гайдеггера, повністю відмінні. За Гайдеггером, завданням герменевтики є осягнення «здійснення Буття», яке промовляє через твори митців, передусім – поетів. Така позиція може розглядатися як повернення від просвітницької та романтичної до середньовічної герменевтики, завданням якої було розуміння вже наявної божественної істини. «Герменевтичним» за суттю тут постає саме людське буття. Онтологічну герменевтику ми знаходимо також у К. Апеля,

Ю. Габермаса, Г.-Г. Гадамера, П. Рікера. Паралелі можна знайти у працях С. Аверинцева, М. Бахтіна, Є. Бистрицького, В. Бичкова, О. Босенка, С. Лишаєва, О. Лосєва, В. Малахова, М. Мамардашвілі, О. Павлової, В. Подороги, С. Хоружого та ін. Герменевтичні тенденції та інтенції є суголосними із загальною «розуміючою» настановою української філософії та культурології. Так, С. Квіт розглядає в герменевтичному контексті доробки Сковороди та Чижевського [9, с. 94–119], Т. Гундорова пише про герменевтичний дискурс, розгорнутий Лесею Українкою [6, с. 377–411].

На думку Ю. Борєва, який присвятив значну увагу «герменевтиці мистецтва», недоліками герменевтики є небезпека релятивізації смислу, художнього рівня та аксіології твору, в той час як основним позитивним моментом є цілісний, системний, концептуально-філософський характер розуміння [4, с. 440].

Безпосереднім є зв'язок інтерпретативної проблематики з глибинною психологією. Одним із важливих методологічних висновків, є обґрунтування К. Г. Юнгом паралельного існування двох типів художньої творчості – психологічного та візіонерського, які мають різний культуротворчий потенціал і повинні досліджуватися різними методами. «Так званий психологічний роман пояснює сам себе, психологу залишається лише погодитися чи критикувати» [14, с. 104–105], в той час як роман «непсихологічний» є цікавішим для аналізу через свою архетипову основу. При дослідженні творчості митців-«психологів» важливо звертати увагу на зовнішній контекст – біографічний, соціокультурний, художній, науковий і філософський. При інтерпретації спадщини «візіонерів» на перший план виходять поняття світовідношення, моделі світу, універсальї культури.

Здається можливим зв'язати протилежність настанов і методів герменевтики та *філософії пост-* з глибинними основами національного менталітету. Безумовно, серед герменевтів можуть бути французи (П. Рікер), а серед постмодерністів – німці. Однак, у цілому етнокультурний поділ філософсько-культурологічних течій є достатньо помітним.

Сам принцип *недовіри* виникнув в ХІХ ст. в німецькомовній традиції, причому до нього великою мірою незалежно прийшли такі не схожі один на одного 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 – згадаймо «зникнення інтерпретатора».

На наш погляд, принципово відмінні за своїми принципами та настановою методології можуть бути використані на різних етапах дослідження художнього тексту. Наприклад, прийнято вважати, що герменевтика та структуралізм протилежні за своїми інтерпретативними настановами, оскільки перша прагне до розуміння конкретної людини – автора, в той час як другий шукає безособистісні структури тексту. Як зазначає Н. Іванова-Георгієвська, структуралізм і постструктуралізм ведуть *від твору до тексту*, в той час як герменевтика – *від тексту до твору* [8].

Цей протилежний рух може бути використаним у межах єдиного процесу, спрямованого на подолання класичного герменевтичного кола шляхом перетворення його на «спіраль». Аналізуючи цілісний художній текст, ми можемо використати структуралізм, постструктуралізм, і навіть деконструкцію, щоб наблизитися до смислу його частин. Адже структуралізм і виник як напрямок, який обмежує довільність інтерпретації.

Як влучно зазначає У. Еко, «Критику-структуралісту прекрасно відомо, що художній твір не зводиться до схеми, ані до низки схем, видобутих із нього, але він заганяє його в схему для того, щоб розібратися в механізмах, які забезпечують багатство прочитань, і таким чином, безперервне наділення смислом твору-повідомлення» [12, с. 362–363]. Отже, ми можемо розглядати окремі частини тексту, схематизувати його форму та зміст, порівнювати елементи між собою та з аналогічними елементами інших текстів. Однак, при

цьому не слід забувати, що такий аналіз не повинен робити розчленування самоціллю, та вбивати «живий» твір.

Завершивши «виток» аналізу, можна переходити до *герменевтичного синтезу*, який дозволить повернутися від тексту до твору й осягнути всю його неповторність. Таким чином, принципово відмінні «технології» інтерпретації виявляються сумісними за умови їхнього використання на відповідному етапі дослідження твору та за наявності єдиної методологічної домінанти.

Визначення герменевтичних смислів культури неможливе без осягнення *контекстів*, які стоять за певним артефактом. Існує кілька варіантів розуміння сутності герменевтичного кола. З точки зору культурології, його можна сформулювати так: *розуміння тексту неможливе без розуміння його контексту, а розуміння контексту неможливе без розуміння окремого тексту.*

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 універсальна проблематика.

Усі ці рівні не існують окремо один від одного. Через комплексність поняття «контекст», який формується перетином концентричних «культурних кіл» та діахроністичних стадій розвитку, осягнення специфіки парадигмальної культуротворчості можливе лише завдяки синтезу різних методологічних підходів.

Для позначення макрокультурного духовного комплексу нерідко використовується запропонований Т. Куном термін *парадигма*. В «розуміючій» гуманітаристиці вона може набувати форму *символічної парадигми культури* (М. Еліаде), або *культурно-філософської парадигми* (Г. Меднікова).

Побутова та художня інтерпретація відіграє значну роль у збереженні традиції через «приспосовання» нового досвіду до наявної світоглядної матриці. Інтерпретація виступає конкретним інструментом трансляції культурної спадщини. За формулюванням П. Рікера, «Традиція залишається мертвою традицією, якщо вона не є безперервною інтерпретацією» [11, с. 38].

Для з'ясування специфіки певної цивілізаційної парадигми, необхідно звернення до *універсальї культури*. Це – духовні інваріанти, спільні для всього людства, які, проте, мають цілий спектр конкретних форм, залежно від епохи, етносу й особистості інтерпретатора. Важливим моментом є те, що ці інваріанти виявляються не лише в художній культурі, але й в інших її формах. Тому їхнє дослідження дає можливість охопити *прафеномен* як символічний образ етнонаціональної чи епохальної культури в її цілісності.

Визнання поліцентризму розвитку людства та важливості різних культурних форм є значним досягненням ХХ ст. Однак, його зворотним боком є розповсюдження настрою, який Г. Блум, слідом за Ф. Ніцше, назвав ресентиментом – самовизначенням через заперечення. Ресентимент виступає крайньою формою ревізіонізму, радикальною, але не завжди виправданою зміною ціннісних орієнтирів з переосмисленням історичної та культурної спадщини.

З одного боку, ресентимент можна розглядати в контексті пошуків повернення до традиції, разом із *трансмисією* – прагненням реактуалізації історичної спадщини, та *ревайвалізмом* – відновленням не лише позитивних моментів культурної спадщини, але й морально амбівалентних, або й відверто віджилих.

Із іншого боку, ресентимент як переосмислення/ре-інтерпретація, є співзвучним із самими основами Постмодерну. Адже, як констатує С. Пролєєв, ситуація пост- – це «не змістовна позиція, а лише опозиція до модерних дискурсів» [10, с. 199]. Давно відмічено, що постмодерн вичерпав себе, хоча ніяк не зійде зі сцени, що й викликає виникнення все нових термінів, які відштовхуються вже від нього: пост-постмодерн, after-постмодерн тощо. Не

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

Оглянувши основні методологічні підходи, ми можемо перейти до визначення сутності інтерпретації та її місця в художній культурі.

Етимологічно слово *інтерпретація* походить від лат. “*interpres*” – «той, хто пояснює, витлумачує». Семантика цього значення залишається провідною до нашого часу. Інтерпретація не є повним синонімом ані розуміння, ані тлумачення. Це особливо стосується художньої інтерпретації, сутність якої передбачає не лише осягнення самим інтерпретатором сенсів якогось культурного явища, але й донесення цих сенсів до реципієнта, що змушує враховувати також поняття *вираження* та *репрезентації*.

Проблема *розуміння* посідає важливе місце в різних галузях сучасної гуманітаристики, причому вона має безпосереднє практичне значення для побудови адекватного міжособистісного та міжкультурного діалогу, який вимагає спроби осягнути суб'єктивну істину іншої людини та/або цивілізації.

Будь-яке розуміння є складним багаторівневим процесом. М. Бахтін виділяв чотири його моменти: 1) психофізіологічне сприйняття знаку, 2) його впізнавання, 3) розуміння значення знаку в контексті, 4) активно-діалогічне розуміння [2, с. 364]. Останній рівень розуміння – не лише семантичного, а й ціннісно-сислового – може бути доступним лише за умови спільності екзистенційного досвіду.

За Е. Бетті, розуміння тексту включає три етапи: рекогнітивний (впізнавання), репродуктивний (відтворення) і нормативний (застосування). Їм відповідають правила (канони): 1) автономії смислу від суб'єктивності інтерпретатора, 2) смислового контексту або цілісності, 3) актуальності розуміння як включення смислу в життєвий контекст інтерпретатора, 4) герменевтичної смислової відповідності як здатності відмовитися від власних упереджень [3, с. 365].

Для розуміння тексту є важливим гайдеггерівське положення про «передрозуміння» та «передсуди», яке було розвинуто Г.-Г. Гадамером. На його думку, інтерпретатор, який прагне досягнути традицію, і сам знаходиться всередині неї. А отже, ані об'єктивність, ані «злиття з автором», яке постулювали представники класичної герменевтики, недосяжні. Замість намагання перенестися в минуле, – до автора тексту, – слід переорієнтуватися на актуалізацію сенсів, які мають відношення до ситуації, сучасної самому інтерпретатору.

Головним принципом тут постає не «реконструкція», а «конструкція» смислу в результаті «бесіди» тексту, інтерпретатора і часу. Тому інтерпретація завжди є поліваріантною і принципово «безкінечною», а історія інтерпретацій певного тексту постулюється такою само важливою, як і він сам. Наприклад, сенс шекспірівського «Гамлета» включає в себе всі ті значення, які надавалися твору протягом всього його культурного існування.

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

Коли йдеться про інтерпретацію художнього твору, можна виділити два основні підходи до феномену розуміння: 1) осягнення вже закладеного в творі змісту, аж до злиття з його автором, 2) оцінка, тлумачення, приписування змістів. До першого підходу тяжіє класична герменевтика, до другого – філософська.

Культурологічна інтерпретологія, на нашу думку, намагається синтезувати ці підходи, відкидаючи крайнощі кожного з них. З одного боку, ми не можемо претендувати на розуміння мистецького твору, не маючи уявлення про те, що він означав для митця та його «первинних» реципієнтів; інакше

«приписування сенсів» стає безмежним і безвідповідальним. З іншого боку, художній твір має власне життя, яке виявляється в розмаїтті його інтерпретацій. Відмовитися від цього «прирощення сенсів» заради досить-таки сумнівного злиття з автором означає непоправно збіднити розуміння твору. Тому досягнення мистецького артефакту передбачає знання сутності як його інваріантного «центру» так і розмаїття тлумачень.

На наш погляд, специфіка культурологічної інтерпретології полягає, по-перше, у поєднанні досягнень різних методологічних підходів, об'єднаних настановою на довіру до тексту та його автора і намаганням знайти сутнісне значення цього тексту (в чому полягає принципова відмінність від постмодерністських прочитань з їхньою презумпцією недовіри).

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

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

Ю. Борєв пише: «музикант інтерпретує твір, який виконує, літературний критик – твір літератури, перекладач – думки, висловлені мовою оригіналу, мистецтвознавець – картину, математик – формулу» [4, с. 426]. Але ж, по суті, в контексті культури це абсолютно різні процеси, які ведуть до принципово різних результатів.

У випадку музиканта йдеться про відтворення, яке надає онтологічне буття потенційно присутній музиці, яка поки що існує у вигляді нот на аркуші

паперу. Перекладач перестворює оригінал для тих, хто інакше був би позбавлений контакту з першотвором.

На відміну від них, математик не є митцем у власному сенсі слова, оскільки його думки не є нерозривно пов'язаними з формою, яку вони приймають. Наукова інтерпретація тяжіє до об'єктивності та однозначності, в той час як інші види мають значний суб'єктивний елемент. Слід врахувати також відмінність настанови інтерпретатора-дослідника, який тяжіє до відтворення «первісної» значимості твору, та інтерпретатора-виконавця, який прагне актуалізації позачасових сенсів.

Приклад з літературним критиком та мистецтвознавцем дещо складніший. Філософське, культурологічне, мистецтвознавче дослідження може наближуватися до одного з двох полюсів – наукової «об'єктивності» чи мистецької «суб'єктивності» як у відборі та оцінці фактів, так і у стилі викладу матеріалу. В другому випадку відбувається розмивання межі теоретичної та художньої інтерпретації: критик водночас викладає певну концепцію та виражає власну емоційну реакцію на мистецький твір.

В ідеалі інтелектуальний конструкт та безпосереднє почуття зливаються. Однак на практиці цілком можливе виникнення конфлікту цих складових, адже критик з різних причин може вважати себе зобов'язаним обґрунтувати позицію, яка суперечить його особистим естетичним (а інколи і етичним) вподобанням. При наявності гармонії між думкою та почуттям та при здатності автора надати цій «ідеї-переживанню» досконалу форму, відбувається вихід критичного дослідження на рівень самостійного мистецького твору. Подібних прикладів в художній критиці XIX та XX століть чимало; зокрема, есе Г. К. Честертонна в певному плані можуть вважатися більш емоційно виразними та літературно вишуканими, а отже – художніми, ніж оповідання цього самого автора.

Теоретична та художня інтерпретації не протистоять одна одній: відомо, що літератор може викласти в творі власні міркування, а для філософських романів такі відступи є нормою. Історію постанов театрального спектаклю

важко розглядати окремо від теоретичних інтерпретацій того самого твору, які знаходяться в одному смисловому полі та мають спільний горизонт очікування. Але все ж таки, художня та теоретична інтерпретації – це відмінні культурні форми, хоча б тому, що кінцевим результатом однієї постає образ, іншої – теорія.

На думку представників методологічної герменевтики, інтерпретація має метою розуміння. Однак, філософська герменевтика розуміє співвідношення цих понять принципово інакше: розуміння постає онтологічним феноменом, який є не результатом, а передумовою інтерпретації. Близьке формулювання надає Є. Бистрицький: «Інтерпретація виступає як експліцитне вираження попереднього, неявного розуміння і водночас спосіб його трансформації» [5, с. 120].

Саме такий підхід є релевантним у нашому випадку, оскільки в *художній* інтерпретації – на відміну від побутової та теоретичної – митець-інтерпретатор має спочатку зрозуміти першотвір, а потім створювати свою версію оригіналу, через його тлумачення. Розуміння перебуває з інтерпретацією у герменевтичному колі: вони взаємно обумовлені. Однак, в різних видах інтерпретації їх співвідношення виступає відмінним.

Художня інтерпретація передбачає наявність реципієнта, а отже, розуміння постає невіддільним від його матеріального вираження у вигляді виконання наявного, або створення нового художнього твору.

У зв'язку з цим слід звернути увагу також на принципово протилежні підходи до співвідношення *розуміння* та *тлумачення*. Класична (методологічна) герменевтика їх «розводить»: за Ф. Шлейермахером, тлумачення співвідноситься з розумінням приблизно так, як зовнішнє та внутрішнє мовлення. В онтологічній герменевтиці, зокрема, у Г.-Г. Гадамера, постулюється тотожність цих понять.

У нашому контексті, розуміння та тлумачення не тотожні, а шлейермахерівська аналогія може бути прийнята за основу їхнього подальшого розмежування. При розгляді явищ художньої інтерпретації, *розуміння* є

суб'єктивним, психологічним явищем, а *тлумачення* – його об'єктивацією, яка має виразну комунікативну мету.

В цьому сенсі тлумачення є близьким до *пояснення*, однак, на відміну від останнього, може бути не лише теоретичним, але й художнім. Тому можна говорити про режисерське тлумачення п'єси та її ж критичне пояснення. Крім того, тлумачення можливе і без повного розуміння – в такому випадку воно буде засноване на гіпотезі, або й на ідеологічному замовленні.

Художня інтерпретація постає діалогічною єдністю розуміння та тлумачення, розуміння та вираження. Ще одним терміном, який має безпосереднє відношення до художньої інтерпретації, є *співтворчість*. Перше значення співтворчості – колективна творча діяльність – представляє для нас лише опосередкований інтерес. Натомість друге – це «індивідуальна художня творчість на основі художнього образу – першоджерела» [1, с. 15]. В найширшому сенсі як таке може розглядатися копіювання, реставрація, реплікація, проте у більш специфічному сенсі тут передбачається створення нового, оригінального художнього образу.

Із точки зору Є. Гуренко, умовами художньої інтерпретації є: 1) об'єкт, 2) посередник-інтерпретатор та 3) продукт виконавської діяльності [7, с. 83]. З цим можна повністю погодитися, додавши, що цим трьома умовам відповідають три фази процесу художньої інтерпретації: 1) сприйняття об'єкта, 2) його осмислення інтерпретатором (розуміння), 3) створення мистецького твору «другого порядку» (тлумачення).

Однак, спірним здається подальше твердження цього самого дослідника щодо відсутності художньої інтерпретації у випадках, коли основним джерелом формування образу є життєвий досвід, або ж історичні чи наукові праці.

Позиція, яка прирівнює художню інтерпретацію до створення вторинного твору на основі первинного (виконавська діяльність, інтерлінгвістичний та інтерсеміотичний переклад), зустрічається вельми часто. Зі світоглядної точки зору вона ґрунтується на настанові, що «зрозуміти (*a otherwise, – i interpretuvati, - O. K.*) можна лише знакову систему яка раніше була наділена смислом» [4, с. 425]. А значить, йдеться виключно про інтерпретацію

виготовлює людської культури, а не природних явищ. Адже останні можуть розглядатися в якості наділених сенсом лише при визнанні наявності Творця, який їх цим сенсом наділив.

При «ригористському», позакультурологічному розумінні художньої інтерпретації, її об'єктами визнаються навіть не всі сфери культури – наприклад, наука та філософія опиняються за межами розгляду. Не відповідають таким суворим вимогам і численні випадки інтертекстуальних звернень до загальнокультурних мотивів.

Тому подібне тлумачення здається занадто звуженим. В розширеному, культурологічному розумінні художньої інтерпретації, ми виходимо з трьох базових положень: *етимологічного, онтологічного та фактографічного*.

З *етимологічної* точки зору, слід звернутися до значень складових терміну «художня інтерпретація». Якщо в процесі інтерпретації як єдності сприйняття, розуміння, оцінки, тлумачення та вираження, виникає новий *художній* твір – то можна казати, що процес художньої інтерпретації відбувся, незалежно від того, що саме було його об'єктом – «первинний» мистецький твір, чи дещо інше.

Зазвичай осмислення усього розмаїття «життєвих фактів» відносять до повсякденної інтерпретації, навіть якщо воно відбувається в межах художнього твору. На наш погляд, з точки зору культурології це неприпустимо, оскільки веде до ігнорування самої сутності явища. Дійсно, об'єкт художньої інтерпретації може бути тим само, що й у повсякденної чи теоретичної – але основна відмінність полягає в тому, що саме стає *результатом* процесу. Адже на основі того самого факту можна написати публіцистичний памфлет, наукову статтю, або ж роман.

На нашу думку, оскільки тут теж є вся згадана тріада: об'єкт, інтерпретатор та результат, – процес *перетворення позахудожнього на художнє* цілком може розглядатися як один із варіантів художньої

інтерпретації. Адже ті самі факти об'єктивної дійсності можна зобразити принципово по-різному, залежно від авторського тлумачення. Простим прикладом може бути співіснування цілком відмінних портретів тієї самої особи. Художня інтерпретація позахудожньої дійсності передбачає відбір, оцінку, осмислення фактів і синтезування їх у цілісний художній образ, за яким стоїть авторська картина світу.

Близькими до художньої інтерпретації позамистецьких реалій поняттями виступають *художнє пізнання* та *художнє освоєння* дійсності. Однак, два останніх терміни передбачають скоріше можливість відносно об'єктивного осягнення та навіть теоретичного дослідження фактів в межах художньої творчості. Коли ж йдеться про художню інтерпретацію, в центрі уваги опиняється факт суто індивідуального, авторського 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 відмінні 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.

Отже, в обох романах має місце художнє пізнання та «художнє освоєння історії» (термін В. Даренського), оскільки автори дають яскраву, повну і точну картину певного періоду, не поступаючись в цьому багатьом професійним історикам. А от те, в чому їх романи *відрізняються* один від одного, а також від усіх інших творів на близькі теми, належить до індивідуальної художньої інтерпретації історичних подій, і відноситься до сфери нашого дослідження.

Онтологічне обґрунтування інтерпретативної сутності зображення світу як цілого та всіх його окремих явищ, корениться в онтологічній герменевтиці, перш за все, у вченні М. Гайдеггера про Буття. Оскільки матеріалізм в його різних різновидах вже не може претендувати на статус єдино вірної

світоглядної концепції, то гіпотеза про наявність смислу в універсумі як такому виглядає не менш конкурентоспроможною, ніж гіпотеза про відсутність такого сенсу.

Тому інтерпретація буттєвих явищ може розглядатися і як надання їм значень в термінах людської культури, і як вгадування вже наявних значень. До останнього тяжіють всі «онтологічно-символічні» теорії – від архаїчної міфопоетики до сучасних релігійних філософій. В будь-якому випадку, процес інтерпретації, результатом якого може стати новий художній артефакт, тут наявний.

Нарешті, третім, *фактографічним*, обґрунтуванням розширеного розуміння поняття художньої інтерпретації, є узус (зафіксований реальний факт мовного використання) цього поняття. Якщо оглянути сучасні дослідження, де «художня інтерпретація» винесена в заголовок, або ж фігурує в списку ключових слів, то виявиться, що під цим терміном науковці розуміють далеко не тільки виконавське мистецтво та транспозиції. При цьому вони виходять як з етимології складових терміну, так і з реального факту посилення інтеграції сфер теперішньої культури, в якій «художнє» стає все складніше відділяти від «не-художнього».

Бібліографія досліджень різноманітних форм художньої інтерпретації могла б стати темою окремої праці. В цілому, вони тяжіють до одного з двох варіантів: в першому в центрі уваги – конкретний митець та його стиль інтерпретації певних явищ, у другому – історія художнього зображення певних проблем та ідей. Самі ці теми надзвичайно розмаїті. В онтологічній проблематиці – це і такі загальні категорії як хронотоп, і такі конкретні явища як «молодий білий карлик» (в астрономічному сенсі). Суспільні реалії, які можуть ставати об'єктом художньої інтерпретації, варіюють від теми кохання в контексті людської цивілізації до «товарного дискурсу у В. Пелевіна». В історії об'єктами художнього тлумачення можуть виступати як окремі події та

персоналії, так і цілі соціальні групи, епохи, масштабні процеси. Художня інтерпретація релігійних, міфологічних, «вічних» культурних образів, архетипів, концептів теж може досліджуватися як на прикладі доробку конкретних митців, так і в трансісторичному плані.

Отже, розуміння художньої інтерпретації в культурі має бути «розширене» за двома векторами: по-перше, за рахунок включення зовнішніх зв'язків художньої культури (перетворення позахудожнього на художнє), по-друге, через осмислення внутрішніх системних зв'язків, а саме – більш чи менш прихованих інтерпретацій культурної спадщини.

Тому під художньою інтерпретацією можна розуміти *тлумачення митцем-інтерпретатором «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.*

Відтак, об'єктом культурологічної інтерпретології є феномен *інтерпретації* в її різних формах і контекстах, а методом – *культур-герменевтична інтерпретація* як розкриття сенсу культурних процесів. Специфіка напряду полягає в тому, що він займається інтерпретацією інтерпретацій в культурі.

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

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

Класифікація за *засобом* інтерпретації може бути застосована, коли об'єктом художнього тлумачення є первинний художній твір («першотвір»). У виконавських видах мистецтва інтерпретація набуває форми *виконання*. Коли вихідним джерелом є літературний (або інший часо-просторовий чи просторовий) текст, інтерпретація зближується з поняттям *перекладу*. Р. Якобсон пише про три типи перекладів: 1) інтерлінгвістичний, 2) інтерсеміотичний (трансмутація в інший вид мистецтва), 3) інтралінгвістичний (переказ) [15].

У. Еко розширює цю класифікацію, виділяючи такі форми інтерпретації: 1) через транскрипцію, 2) інтрасистемна (інтрасеміотична, інтралінгвістична, виконавство), 3) інтерсистемна (інтерсеміотична, інтерлінгвістична, переробка, парасинонія, адаптація) [13, с. 283].

Але художня інтерпретація не обмежується лише виконавською діяльністю та перекладом (навіть у широкому смислі цього слова). Слід враховувати також інтерпретацію першоджерела у прихованій формі: у вигляді різного роду інтертекстуальних взаємодій як форм культурного діалогу. Взаємодія буває різного роду – внутрішньовидова та міжвидова, внутрішньонаціональна та міжнаціональна; різного рівня – між окремими творами, митцями, напрямками, епохами; різного характеру – сильна та слабка.

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

Наступним параметром є *порядок* чи ступінь інтерпретації, який визначається кількістю ланок, які пройшов певний мотив. Тоді інтерпретація першого порядку – це художня обробка позахудожніх реалій (зовнішнього та внутрішнього досвіду, наукових та філософських теорій, релігійних вірувань тощо). Інтерпретація другого порядку передбачає звернення до «первинного» твору мистецтва при виконанні, перекладі, міжвидових транспозиціях,

адаптації, запозиченні мотивів тощо. У свою чергу, текст-першоджерело теж може бути своєрідним перетлумаченням більш давнього твору.

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

Таким чином, літературний твір, написаний під впливом фактів життя автора, є інтерпретацією позамистецької дійсності – *художньою інтерпретацією першого порядку* за нашою класифікацією. Картина, написана на тему цього тексту, є *художньою інтерпретацією другого порядку*. Фільм, знятий під впливом естетики картини (можливо, без 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).

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

Це не означає, що дослідник повинен знайти рекордну кількість герменевтичних рівнів. Об'єкт дослідження може бути новаторським твором – інтерпретацією першого порядку. Тоді новизна дослідження полягатиме в доведенні його *парадигмального* характеру.

Нарешті, при оцінці ступеня успішності художньої інтерпретації, необхідно враховувати її комунікативну *мету*. В найзагальнішому сенсі, цілей може бути п'ять: 1) осмислення, структурування, синтез фактів та *створення на їхній основі цілісної картини світу* при інтерпретації позахудожньої реальності; 2) *втілення* авторського задуму у 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 неї).

Слід врахувати можливість наявності конфлікту між комунікативною метою, яку передбачає обрана інтерпретатором форма осмислення першотвору, та реальними стосунками двох текстів. У багатьох випадках основним задекларованим завданням інтерпретатора є ретрансляція, популяризація, пояснення та доповнення першоджерела, яке є самостійною цінністю, з якою слід ознайомити широкий загал. Однак, навіть при найбільш акуратному підході до джерела, можливі комунікативні збої, в основному у вигляді недостатнього розуміння тексту інтерпретатором, або у вигляді свідомого спрощення та не завжди виправданої модернізації першоджерела для потреб непередбаченої публіки.

В деяких випадках подібні свідомі та несвідомі зміни приводять до виникнення нового цікавого твору («Гамлет» М. Алмерейди, де дія перенесена в наш час, але вірність першоджерелу вища, ніж у більшості «історизуючих» вистав).

Але нерідко зустрічаються видатні твори мистецтва, викривлені та примітивізовані через неякісну адаптацію. При цьому широкий загал сприймає не оригінали, а саме вторинні та третинні версії, що призводить до феномену *начебто-знання*: впізнавання назви/імені та деяких прикмет без розуміння справжньої сутності та проблематики твору.

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

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

Висновки. Інтерпретація належить всій сфері культурного буття, зокрема, вона безпосередньо виявляється в мистецтві, філософії, релігії, моралі, політиці, науці тощо. Тому осмислення інтерпретації як цілісного культурного феномену вимагає створення окремого напрямку, який можна визначити як *«культурологічна інтерпретологія»*.

Поряд з аналізом іманентних властивостей твору, необхідно брати до уваги його інтертекстуальні й інтеркультурні виміри. Такий «культуротворчий агон» авторів, текстів та культур може набувати форму взаємного збагачення, або ж відторгнення. Стійкість культурної парадигми залежить від успішної трансляції традиції, безпосереднім інструментом якої виступає інтерпретація культурних універсалій.

Визнання поліваріантності індивідуального тлумачення твору не передбачає довільного приписування тексту невластивих йому смислів. Інтерпретативна інтеграція смислових рівнів тексту передбачає осягнення реципієнтом його *смиислової єдності (центру, нафосу* тощо). Наявність такої «серцевини» забезпечує самототожність твору, яка зберігається при будь-яких його теоретичних і художніх інтерпретаціях.

Інтерпретаційна проблематика, безпосередньо пов'язана з проблемами розуміння та взаєморозуміння, набуває особливої актуальності в частині великих потрясінь, коли виникає необхідність відновлення порушених культурних

зв'язків – як внутрішніх (осмислення власної спадщини та планування майбутнього) так і зовнішніх (міжкультурний діалог). Тому в сучасній спробі пере-створити мозаїчний образ світу на нових засадах, своє місце має зайняти і культурологічна інтерпретологія, безпосередньо спрямована на знаходження взаєморозуміння між культурами та цивілізаціями через діалог текстів та контекстів.

Список використаних джерел:

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: художественное сотворчество / ред. К. А. Яковлева. – М. : Высшая школа, 2005. – 551 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
3. 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.
4. Борев Ю. Б. Эстетика : моногр. / Ю. Б. Борев. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
5. Быстрицкий Е. К. Научное познание и проблемы понимания : моногр. / Е. К. Быстрицкий. – К. : Наукова думка, 1986. – 136 с.
6. Гундорова Т. Проявления Слова : Дискурсія раннього українського модернізму : моногр. / Т. Гундорова. – Вид 2. пер. і доп. – К.: Часопис «Критика», 2009. – 448 с.
7. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) : моногр. / Е.Г. Гуренко. – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
8. Иванова-Георгиевская Н. А. Герменевтика Поля Рикера на пути к самопониманию: майор Ковалев в поисках идентичности / Н. А. Иванова-Георгиевская // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – С.12–25.
9. Квіт С. М. Основы герменевтики : навч. посібник для студ. вузів / С. М. Квіт. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2003. – 192 с.
10. Пролеєв С. В. Негативна онтологія «пост-»: пошук нового культурного універсалізму / С. В. Пролеєв // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип 15. Універсальні виміри культури. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 193–204.
11. Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике : моногр. / П. Рикер ; пер. с фр. И. С. Вдовина. – М. : Канон-Пресс, 2002. – 622 с.
12. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию : моногр. / У. Эко ; пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1988. – 432 с.

- 13.Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе : моногр. / У. Эко ; пер. с ит. А. Н. Коваль. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.
- 14.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.
- 15.Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода / Р. О. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – С. 16–24.