

ВІД СЕБЕ ДО ІНШОГО: ТВОРЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ У ПРОЦЕСІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. стало очевидно, що всі явища культури можна розглядати як феномени комунікації, адже культура завжди має справу з текстами (якщо під текстом мати на увазі будь-який комплекс пов'язаних між собою знаків), з адресантом і адресатом, тобто з тим, хто продукує, і тим, хто сприймає ці тексти. Представники найвідоміших літературознавчих шкіл минулого століття, пропонуючи свої методи дослідження художніх текстів, були практично однотайними в тому, що навіть так звані буденні повідомлення зазвичай не доходять до свого адресата з тим значенням, якого йому надав автор, адже приватні коди й ідеологічні нахили у відправника та одержувача інформації не завжди збігаються. Тим паче це стосується естетичного повідомлення, часто свідомо побудованого на двозначностях. Попри це, комунікування завжди відбувається, бо, як слушно зауважив ще М. Бахтін, кожне слово хоче бути почутим, а отже, автор висловлювання з більшим чи меншим усвідомленням передбачає “нададресата”, який намагатиметься зрозуміти іншу свідомість, навіть якщо це розуміння станеться “або у метафізичній даліні, або у далекому історичному часі” [4, 421]. Цікаво, однак, те, що зрозуміти адекватно твір мистецтва, який прийшов до нас із попередніх епох, із культур, про які плин часу змушує нас знати все менше і менше, практично неможливо: “ми стикаємося із ширшим, різноманітнішим світом книжок, які кидають нам виклик, виражаючи свідомість, відмінну від нашої”, змушуючи нас апелювати до тих кодів, які вже давно не є “нашими” [див. : 24, 144; 12, 542], і усвідомлювати неможливість пізнати Іншого.

Проблема в тому, що непізнаваність Іншого відчутна не лише тоді, коли читаємо твори з далекого минулого, якому вже не належимо, а й щоразу, коли беремо участь у літературній комунікації. Насамперед це пов'язано з тим, що в кожній людині, окрім сталої в часі “ідентичності idem”, “внутрішнього”, “укоріненого” чи “глибинного” “я”, можна виокремити “ідентичність ipse” як щось мінливе і нестійке, змінювані “стани”, фрагментарне “зовнішнє”, “блукаюче” “я” [див. : 34, 283; 5, 80; 26, 9, 66; 14, 80]. Особа користується різними масками і ролями, які вносять інакшість в її ідентичність, а тому запитання “хто я?” дедалі частіше залишається без остаточної відповіді. Людина може усвідомлювати чи не усвідомлювати співіснування “я” та “іншого”, але незаперечний факт, що “ніхто не ідентичний самому собі”, а “обличчя – це маски” [17, 29]. Відповідно, Я, як стверджує Ю. Андрухович, стає “однією з найзакритіших і найменш досяжних таємниць існування” [1, 222] – навіть для самого себе. Митці, яким ніщо людське не чуже, теж не можуть відмежуватися від цієї проблеми. Згадати хоч би феномен співіснування в особі Віктора Петрова, з одного боку, письменника і вченого-ерудита, а з іншого, розвідника і таємного агента. До того ж, у літераторів ситуація стає складнішою, адже йдеться не лише про можливе існування роздвоєного обличчя у звичайної людини, а й про появу ще однієї іпостасі – творця іншого, віртуального світу. Вже М. Євшан вказував на те, що, “беручи діяльність Франка в найширшому значінні того слова, ми бачимо в ній, властиво, двох людей: Франка – суспільного діяча і Франка – поета, творця” [13, 135]. Яскравим прикладом такої “дволикості” може бути Б.-І. Антонич – передусім як “персонаж” Андруховичевих “Дванадцяти обручів”. Академічна біографія поета весни і молодості, «весняного похмілля» не задовольняє Ю. Андруховича, тому він вирішує створити фіктивну біографію митця, наділивши останнього рисами його ліричного суб'єкта, повідомити читача про реального Іншого Антонича, адже той Антонич, який живе після своєї смерті, – це “дітвак із сонцем у кишені”, а не скромний, добре вихований чоловік із порядної родини. Художній текст “проростає” з письменника, але в результаті творчого процесу “мистець... уже є своїм твором, а не людиною” [35, 133], тим паче, що приватне життя біографічного автора деколи ще важче збагнути, ніж його тексти. Як кожна реальна людина мистець поєднує в собі різні “я”, а, проектуючи себе на текст, автор ніби стає повійно роздвоєним суб'єктом. Відповідно, важко не погодитися з П. Рікером, що “справжня природа наративної ідентичності може бути розкрита лише через діалектику самості і тотожності” [26, 169], мінливості та стійкості, множинності й одиничності, перервності й безперервності.

З діалектикою Я та Іншого неодмінно стикається читач творів автобіографічного жанру. На перший погляд, у такій “літературі факту” реципієнт має справу з експлікацією авторської особистості, із глибинним емоційним самооголенням автора, оскільки письменник пише (чи принаймні повинен писати) про себе реального, про реальних людей зі свого минулого і про події, що відбувалися в реальному часопросторі. Однак треба пам’ятати, що “оголеність” автора ніколи не буває повною. Навіть той автор, який пише про себе, завжди перебуває в просторі двозначності, а отже, читач неминуче потрапляє в пастку, коли хоче подивитися на текст лише з реальної перспективи. Як зазначає Ц. Годоров, “говорити про себе самого – означає більше не бути тим самим я” [31, 76]. Артикулюючи себе в художньому тексті, автор виходить за межі свого реального “я”, адже естетична самооб’єктивація, як неодноразово наголошували дослідники (М. Бахтін, Г. Башляр, Ж.-П. Сартр, Е. Левінас), передбачає існування Іншого, який “розколює те-ж-саме свідомості” на “я” і “не-я”, на “я мислячого” і “я помисленого”, на “я-для-себе” і “я-для-іншого” [див. : 3, 36, 50; 36, 94–95; 29; 17, 98–99]. Пишучи про себе самого, автор внутрішньо перебудовує свою сутність, що дуже легко можна проілюструвати на прикладі автобіографічно-мемуарних творів В. Петрова-Домонтовича. Хронологічні чи фактологічні неточності в “Болотяних Лукрозах” (рік появи в Барішівці Віктора Петрова чи тема дипломної роботи Миколи Зерова), намагання Петрова-Домонтовича поставити себе ближче до “п’ятірного грона” неокласиків, ніж, можливо, це було насправді, свідчать про потребу митця розповісти про себе як про можливого Іншого. Наратор на власний розсуд вибирає факти, викладає суб’єктивний погляд на ті чи ті події, відтворює власні враження, а отже, воскрешаючи минуле, він мимоволі деформує його, подвоює своє життя, створюючи нову реальність на межі автентичної дійсності та уяви. З одного боку, автобіографічні неточності можуть бути пов’язані з природою людської пам’яті: між “я”, яке розповідає, і “я”, про яке розповідається, існує певна часова і психологічна дистанція, а це означає, що події у свідомості автора перетинаються, накладаються одна на одну, переміщуються в часі чи взагалі стираються з пам’яті. Відповідно, автор, який не зіставляє всього, про що розповідає, з достовірними джерелами, а покладається на свою пам’ять, деколи відхиляється від факту. З іншого боку, “перепишуючи” якийсь фрагмент зі свого життя, митець намагається розповісти те, що було, але так, як згадалося. Отож текст обростає індивідуальними значеннями, самоінтерпретацією автора, який іноді хоче щось змінити в тому, що сталося, показати себе таким, яким би він хотів бути у свідомості Іншого. Деколи ситуація стає такою складною, що читач не завжди здатний віднайти межу, яка відокремлює факт від вимислу. Аналізуючи автобіографічні тенденції в прозі Оксани Забужко, дослідники [30] вже звертали увагу на певну тотожність між авторкою, оповідачкою і героїнею, на демонстративну автобіографічність як один зі способів саморепрезентації авторки, наголошуючи водночас на відмінності художнього твору й особової справи письменниці. Отож читач повинен стати співучасником гри в розпізнавання масок та умовностей.

Однією з найцікавіших літературних умовностей, до яких вдаються письменники, є впровадження власних імен у свої тексти. Героїню в “Польових дослідженнях з українського сексу” звать Оксаною, а згадка в “Болотяній Лукрозі” Петрова-Домонтовича про “мого друга Петрова” дуже добре демонструє неможливість винятково біографічного прочитання твору. Тобто читач стикається зі своєрідною містифікацією, за допомогою якої біографічний автор з’являється в тексті і як реальна особа, і як художньо сконструйована модель. Подібне відсторонення від самого себе не дає змоги говорити про звичайний автобіографізм. П. Бурдье влучно зауважує, що “там, де ми звикли бачити однозначну і просту проекцію автобіографічного характеру, насправді варто вбачати лише намір об’єктивації себе” [37, 51], а об’єктивація, безперечно, передбачає момент трансформації в Іншого. Це підтверджує “Тасмниця” Ю. Андруховича, зокрема поява в творі Егона Альта. Літературний критик і журналіст, який навдивовижу добре обізнаний з Андруховичевою творчістю, у розмові з яким Автор проживає “добрячий шматок” свого життя і якого автор наприкінці свого твору називає “тасмничим незнайомцем”, – очевидна містифікація Андруховича, навіть якщо насправді існував якийсь його віддалений прототип. Тобто Альт – це Інший, який допомагає з перспективи подивитися на власне життя, і гра полягає в тому, щоб одночасно “проявити й заховати власне “я”, себто дати такий ряд маніфестацій, щоб повірити самому та/чи змусити повірити читача, що це “я” є кимось “іншим”” [6, 61].

Знаменно, що містифікації трапляються не лише в творах автобіографічного жанру. У “Життєвій філософії kota Мура” Гофман постає у ролі видавця Мурового опусу; Меріме публікує

“Театр Клари Гасуль”, приписуючи авторство іспанській актрисі, але пропонує читачеві цікаву гру, друкуючи в книжці свій портрет в іспанському жіночому одязі; на сторінках “Алефа” Борхеса з’являється Борхес... Письменники так полюбують гратися зі своїм читачем, що не обмежуються впровадженням у текст власних імен. Габріель Гарсія Маркес, наприклад, робить персонажами роману “Сто років самотності” Габріеля і Мерседес (ім’я дружини Маркеса), а сама дія відбувається в Макондо (селище, де народився сам Маркес); Юрій Андрухович не лише згадує у своїх романах інші твори Андруховича, постає в ролі Видавця Ю.А., а й населяє простір художніх творів своїми сучасниками – близькими друзями чи просто знайомими (Неборак, Римарук, Рябчук, Соломія Павличко, Мар’яна Прокопович, Юрко Пр.[охасько?] тощо). Згадки про реальних осіб, з одного боку, справді сягають позахудожньої дійсності, дозволяють увійти в коло наближених до автора людей, а з іншого, все ж таки належать насамперед до світу фікції. Навіть якщо автор намагається “зачепитися” за свою “реальну” ідентичність, його “я” все одно зазнає численних трансформацій, набуває віртуальних властивостей, а отже, стає відкритим для щоразу нових значень. Ж.-П. Сартр слушно зазначає: для того, щоб увійти в контакт з ірреальним світом літератури, автор сам мусить роздвоїтися, ірреалізувати себе [28, 220], тобто, спроектований на персонажа, він стає уявним “я”, а не персонаж втрачає ірреальні властивості. Отож автор виконує роль своєрідного трікстера, що іронізує над наївним читачем, який в усьому довіряє письменнику-поводиреві.

Вагомим доказом багатолікості особи автора є існування псевдонімів, які утворюють континуум не тотожного собі авторського “я”. Марія Вілінська та Аврора Дюпен обирають “чоловічі” псевдоніми Марко Вовчок та Жорж Санд, у Віктора Петрова вигадані імена відповідають за конкретну іпостась митця (В. Домонтович – автор художніх творів, В. Бер – автор культурософських статей)⁵, а Іван Франко свій псевдонім Мирон навіть віддає персонажам “Поєдинку” й “Похорону”, де, до того ж, наскрізною є колізія двійництва. Власне, складна діалектика “свого” і “чужого” властива взаєминам кожного автора зі всіма його персонажами. Щоразу автор залишає частку себе в суб’єктах художнього твору, переливаючи авторське “я” в персонажеве “інше”, але не даючи водночас читачеві права розглядати мистецтво як різновид автобіографії. Навіть відома “суб’єктивна епопея” Марселя Пруста “У пошуках утраченого часу”, в якій можна знайти багато автобіографічних рис, в жодному разі не є “автобіографією”. Р. Барт влучно зауважив, що М. Пруст своїм твором здійснив докорінний переворот: “замість того, щоб описати в романі своє життя... він саме своє життя зробив літературним твором” [2, 386].

Говорити про пряму детермінацію творчості життєвим досвідом письменника дуже ризиковано, але автор зазвичай потайки стимулює пошуки того, хто принаймні частково сублімується в своїх персонажів і виявляє себе через стан їхньої психіки. Наприклад, у В. Домонтовича можна простежити особливий тип суб’єкта, що, модифікуючись, переходить з твору у твір (Комаху наратор раз у раз характеризує як “похмурого гнома”, “лабораторного гомункулюса”, який існує у власному віртуальному світі; Линник постає як самотній митець-дивак, замикаючись в собі “підозрілий і відлюдькуватий” Тіхо Браге і “самотній мандрівник” ван Гог), а відтак дає підстави розглядати персонажа як авторське alter ego. У відомому романі О. Вайльда художник Безіл Голуорд, намалювавши портрет з Доріана Грея, спершу не погоджується показувати свій твір ширшій аудиторії, бо вважає, що надто багато він вклав у нього себе. І це при тому, що О. Вайльд, переповнюючи роман парадоксами, ще в передмові наголошує: найгірша форма критики – різновид автобіографії. У цьому переконуються навіть персонажі-письменники: Густав фон Ашенбах («Смерть у Венеції» Т. Манна), відчуваючи, що сторінки, написані під впливом зустрічі з Тадзьом, скоро викличуть захоплення багатьох, усвідомлює, як добре, що світ знає тільки прекрасний твір мистецтва, а не його джерела. Отже, з одного боку, художній твір є виявленням авторської “самості” (Юнг), а з іншого, персоніфікуючи в персонажах “конфліктні течії свого духовного життя” [32, 114], митець свідомо чи несвідомо приховує власну ідентичність. Саме тому К. Г. Юнг говорив, що між твором і його автором існує “найпотаємніший” зв’язок, але жоден із них не може вичерпно пояснити іншого. Ми маємо право робити якісь зіставлення і висновки, але “такі висновки ніколи не бувають переконливими. Вони є і будуть у найкращому випадку ймовірностями або вдалими здогадами” [35, 121]. Парадоксальність взаємин

⁵ Хоча автентична суть Петрова, як влучно зауважила С. Павличко, не відображена жодним його іменем, ані трьома разом [23, 123].

автора і суб'єктів його творів полягає насамперед у тому, що автор і персонаж, з одного боку, не можуть ототожнюватися, а з іншого, ніколи не є повністю відокремлені: митець “не ідентичний жодній постаті, в якій він живе” [8, 220], але в кожному персонажі існує “слід” автентичного авторського “я”, невловимого і змінюваного в просторі присутніх “інших”. Яскравим прикладом може бути “Пісня про Себе” В. Вітмена, де Я перетворюється на численні “я”, зливаючись із людством. Автор передає частку себе “іншим”, вбираючи водночас “інше” в самого себе.

Народжені завдяки авторській свідомості численні “я” кожного художнього твору, незважаючи на тісний зв'язок із автором, набувають ознак самостійного суб'єкта – так, що деколи навіть починають контролювати свого творця. Артур Пепа з “Дванадцяти обручів” Ю. Андруховича хоче написати роман про чоловіка, що вбиває дружину в пориві накопичуваної втоми, але усвідомлює спокусу втілити цей кошмар наяву. Інший з віртуального світу переходить у реальну особу письменника. У Л. Піранделло персонажі взагалі перебувають “у пошуках автора”. Піранделло як автор передмови до своєї п'єси, не вміючи пояснити, як і чому в його уяві з'являється той чи той персонаж, наголошує, що персонажі вже відділилися від нього, живуть своїм життям, мають власний голос і власні жести. Отож література перетворюється на своєрідний магічний театр, і вхід у нього – не для всіх. Якщо Г. Гессе придумав свій магічний театр (“Степовий вовк”) тільки для “боже...вільних”, то в літературу вхід дозволений тим, хто звільнився від реальної дійсності, навчився поєднувати непоєднане й усвідомлює складність гри, що відбувається в тексті.

Гра стає ще складнішою, коли автор створює персонажів, які втрачають цілісність власного “я”. У драмах Піранделло маска так міцно приростає до обличчя, що автентичну сутність людини не може збагнути не тільки Інший, а й сама особа; великий Парфумер (“Парфуми” П. Зюскінда) приховує відсутність своєї ідентичності за допомогою масок-запахів; персонаж “Степового вовка” Гаррі Галлер постійно усвідомлює двоїстість власної природи, і магічний театр стає не лише можливістю по-іншому прожити своє життя, а й в Іншому побачити себе (Герміна як інше “я” Гаррі). Перелік подібних прикладів можна продовжити, адже безперервні пошуки своєї тотожності стали однією з найважливіших і найпопулярніших проблем у літературі ХХ століття. Гра в подвійність, наявність у літературних персонажів різноманітних масок, безперечно, дають підстави для висновку про появу “ускладненого” Іншого в авторському “я”: свідомість автора тісно пов'язана зі свідомостями його героїв, тому складається враження, ніби творець художнього тексту експериментує над власним “я”, розкладаючи його на ролі та маски. Автор немов опиняється перед дзеркалами, які відображають і його самого, і його відображення в іншому дзеркалі. І. Башляр не випадково у своїй віртуальній розмові з митцем звертається до нього: “скажи мені, кого твориш, а я скажу тобі, хто ти” [36, 110]. Отож, з одного боку, автор виявляє власну ідентичність через текст, а з іншого, текст формує ідентичність автора. Як влучно зауважив М. Гайдегер, “у митцеві – джерело творіння. У творінні – джерело митця. Немає одного без другого” [33, 264]. Це означає, що кожний читач на основі прочитаного тексту витворює авторський образ, усвідомлюючи водночас, що письменник не тотожний жодній постаті, в яку перевтілюється, а відтак немає змоги з певністю сказати, у якому висловлюванні приховані справжні погляди митця. Читач не здатний визначити, коли перед ним з'являється автентичне “я” автора, де автор починається і де закінчується, тому процес, у якому ми намагаємося побачити і зрозуміти автора як іншу свідомість, – це діалог, який ніколи не завершується.

Літературна комунікація ускладнюється також через те, що “я”, яке з'являється в художньому творі, належить і митцеві, і читачеві, адже не лише автор залишає частку себе у своїх персонажах, а й читач часто ідентифікує себе з тим чи тим суб'єктом, особливо, коли твір написаний “від першої особи”. Аналізуючи подібну ситуацію, Ж.-П. Сартр звернув увагу, що здебільшого вона призводить до такого стану, коли реципієнт є і “я сам”, і “я інший”, тобто він перетворюється на героя ірреального світу, але все-таки чимось від нього відрізняється [28, 288]. У поодиноких випадках читач не може відокремити себе та Іншого, намагається перетворити Іншого в себе, і таке ототожнення починає визначати індивідуальність читача як реальної особи, стає “одним із параметрів характеристики особистісної структури реципієнта” [15, 191]. Сприймаючи твір, читач настільки вживається в художні образи, що опиняється перед загрозою втратити власну ідентичність. Прикладом може бути пані Боварі, трагедія якої значною мірою зумовлена бажанням спроектувати “я” літературних героїнь на свою особистість. Інший, що часто відкриває “інакший” вимір власного “я”, потрібний для можливості об'єктивного погляду “збоку”,

для пізнання самого себе і водночас для заново-творення-себе. У Домонтовичевій “Спрзі музики” Бенвенута після спілкування з Рільке через його поезію відчула, як змінився її внутрішній стан і навіть обличчя, а це означає, що твір мистецтва зумовлює виникнення дуже своєрідного зв’язку між Тим Самим та Іншим, який є водночас зовнішнім і внутрішнім, протилежним і доповнювальним щодо особи. Г.-Г. Гадамер слушно наголошував, що зрозуміти себе в цьому світі означає “зрозуміти себе у відношенні до інших” [11, 171]. У процесі читання осягнення тексту, розуміння різних “я” художнього твору неодмінно поєднують з само-розумінням кожного реципієнта, адже останній так відчитує текст, як він спроможний це зробити тут і тепер, відповідно до своїх емоцій, досвіду, ерудованості тощо. Інтерпретація, як зауважив П. Рікер, “зливається із самоінтерпретацією” [27, 318]. Якщо Я щоразу бачить у творі щось інше, по-новому відкриває текст, то це означає, що зміни зазнає і саме Я. Знаменно, що інколи навіть автор із плином часу віднаходить у власному творі значення, про які раніше не підозрював. Це свідчить про те, що Я і Я в подібній автокомунікації [18] тільки на перший погляд тотожні: адресант і адресат перебувають у відмінних часових і ціннісних площинах, а отже, вони ніби ті самі, але насправді зовсім інші. Автор починає дивитися на свій твір з перспективи читача, а не письменника, а відтак суб’єктивності автора й читача тепер перебувають у складному зв’язку “розуміння-через-іншого”.

Розуміння-через-іншого відбувається під час кожної літературної комунікації, попри неминучі непорозуміння, на які звертав увагу вже О. Потебня: “Коли створюється слово, тоді в мовцеві відбувається певна зміна того стану думки, яка існувала до свідомості” і яку неможливо визначити хоч би тому, що для самого автора вона з’ясована лише настільки, наскільки висловлена в образі [25, 140, 539, 312]. Літературне повідомлення не є “прозорим”, адже художній образ викликає в читача безліч асоціацій та спонукає його “пересотворити” художній світ відповідно до власного досвіду. Зрештою, має рацію Ю. Лотман, коли стверджує, що “важливим, потрібним і корисним є не тільки розуміння, а й нерозуміння”: “Співрозмовник, якого ми повністю розуміємо і який повністю розуміє нас, зручний, але непотрібний, бо він був би механічною копією мого ‘я’” [20, 220]. Повністю розуміти Іншого, думати те, що Інший, означало б перевтілитися в цього Іншого. Отож акт комунікації – це не просто переміщення конкретного повідомлення зі свідомості адресанта до свідомості адресата, а “переклад певного тексту з мови мого ‘я’ на мову твого ‘ти’”, хоч у такому разі “втраченою виявляється саме своєрідність адресанта, тобто те, що з точки зору цілого становить найбільшу цінність повідомлення” [19, 563]. Намагаючись збагнути зміст повідомлення, реципієнт водночас зацікавлений у збереженні автентичності й оригінальності свого співрозмовника, який, як і Я, залишається загадкою, таємницею. Це підтверджує Х. Л. Борхес своїми “Письменами Бога”. Тсінакан намагається віднайти послання Бога, усвідомлюючи, що Бог може сказати лише слово, і в цьому слові буде повнота. Жоден звук, який Він вимовить, не може означати менше, ніж усесвіт. Важливо, що, відчитавши божественне повідомлення з чотирнадцяти слів, Тсінакан знає, що ніколи не зважиться сказати їх уголос. Для того, щоб Борхес за допомогою свого персонажа доніс до свого читача згадане послання, йому треба було б перекласти “письмена” з мови Бога на мову людини, але тоді втрачено б те найцінніше, що робить ці письменна письменами Бога.

Цей приклад дуже добре ілюструє, що автор повідомлення – насамперед літературного – може висловлювати свій погляд на світ, ми маємо право говорити про його ймовірні наміри чи інтуїтивне само-розповідання, але тієї миті, коли твір відокремлюється від свого творця, він наповнюється значенням, якого йому надає Інший. Як зазначають Р. Інгарден та Ж.-П. Сартр, літературний твір – світ “квазі-дійсності”, за об’єктами якого можливе лише “квазі-спостереження” [38, 194–203; 28, 60]: з огляду на свій віртуальний характер, ці об’єкти присутні й водночас недосяжні. Усяке намагання відтворити їх, переосмислити їхнє значення, трансформувати їх у своїй свідомості буде творенням нового об’єкта. Відповідно, “відтворення” авторських думок теж буде передусім творенням “нового” автора. Твір виходить з-під контролю автора й апелює до співтворчості кожного читача, який, “тут і тепер” наділений певною установкою, знаходить у тексті лише те, що сам у нього вкладає. “Смисловий горизонт тексту не може бути обмежений ні тим, що мав на увазі автор, ні об’єктом того адресата, якому первісно був призначений текст” [10, 365]: відчитування змінюється від епохи до епохи, від читача до читача, кожен із яких намагатиметься збагнути інтенції автора, що водночас не завжди погоджується відкрити реципієнтові свої думки. Цю ситуацію дуже влучно змалював М. Павич: “Уявіть собі

двох людей, які тримають на арканах спійману пуму. Якщо вони захочуть наблизитись одне до одного, мотузки послабляться і пума відразу ж нападе. Тільки тоді, коли вони будуть натягувати аркани одночасно, пума буде знаходитись від них на однаковій відстані. Тому, хто читає, і тому, хто пише, так важко наблизитись один до одного через те, що між ними, затягнута шнурами, стоїть єдина думка, яку вони смикають кожен у свій бік..." [22, 22]. Ця "пума", тобто думка, з одного боку, не дає їм наблизитися, а з іншого, забезпечує нерозривний зв'язок між автором і читачем.

Н. Непийвода й Т. Сотникова після проведення "тесту на сумісність" Автора і Читача прийшли до висновку, що митець навряд чи думає про читача, коли творить справді високу літературу [21, 6]. Однак із цим твердженням важко повністю погодитися. Розмірковуючи над проблемами риторики під час лекції, проведеної у рамках "Університетських діалогів" у Львівському університеті, Х. Л. Рамірес зазначив: "Щоб зрозуміти Іншого, треба спробувати стати Іншим. Не досить просто сказати. Важливо те, хто це каже, з ким я розмовляю і що цей Інший думає про мене". Якщо цю думку спроекувати на літературну комунікацію, то стає очевидним, що, з одного боку, читач намагається стати автором, адже, незважаючи на всю множинність значень у тексті, ми "їдемо за покликом автора" [7, 74], прагнемо збагнути зміст повідомлення, яке відправив нам автор. З іншого боку, якщо письменник розраховує на свого читача, то принаймні на певну мить він повинен стати цим читачем, поставити себе на місце читача, щоб передбачити, як реципієнт може інтерпретувати той чи той знак, слово або висловлювання. Саме так можна пояснити пастки, які дуже часто автори готують для своїх читачів. Згадати хоч би роман У. Еко "Ім'я рози", який автор організує так, щоб налаштувати читача то на "детективне", то на "історичне" сприймання твору, але насправді створює щось зовсім відмінне від того, з чим уже стикався читач. Теза В. Ізера про те, що автор повинен так розпоряджатися наративною технікою, щоб запрацювала читацька уява, а читач будує свою інтерпретацію, намагаючись узгодити її з тим, що, як він вважає, мав на увазі автор [16, 356, 360], підтверджує існування своєрідного діалогу між читачем і автором, навіть якщо останнього вже встановлює текст і якщо цей автор з'являється не інакше, "як з появою першого читача" [27, 309]. Під час "літературного спілкування" Я перестає існувати саме по собі: воно, як слушно зазначив Ж. Пуле, "постає перед нами в нас" [39, 1324].

Жодна людина не знаходить повноти лише в собі. Інший потрібний їй для власного самотворення і самоусвідомлення. Саме тому "головна мета полягає в тому, щоб перебувати в розмові", під час якої "обидва шукають іншого і в іншому знаходять самого себе" [11, 174; 9, 190]. У літературній комунікації письменник артикулює себе, але водночас промовляє до саморозуміння кожного читача – того, хто вмів слухати і говорити, заглиблюючись у себе і водночас розпочинаючи шлях до Іншого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі. – К. : Критика, 2006. – 320 с.
2. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384–391.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
4. Бахтин М. Проблема текста у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 416–422.
5. Бергсон А. Вступ до метафізики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 73–83.
6. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
7. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К. : Юніверс, 2001. – С. 51–99.
8. Гадамер Г.-Г. Гете і моральний світ // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К. : Юніверс, 2001. – С. 214–221.
9. Гадамер Г.-Г. Нездатність до розмови // Гадамер Г.-Г. Істина і метод : у 2 т. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 2. – С. 187–194.
10. Гадамер Г.-Г. Онтологічний поворот герменевтики на провідній нитці мови // Гадамер Г.-Г. Істина і метод : у 2 т. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1. – С. 353–453.
11. Гадамер Г.-Г. Різноманітність мов і розуміння світу // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К. : Юніверс, 2001. – С. 164–175.

12. Еко У. Реторика та ідеологія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 539–548.
13. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 135–153.
14. Зеньковский В. В. Единство личности и проблема перевоплощения // Человек. – 1993. – № 4. – С. 76–89.
15. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
16. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 349–366.
17. Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого. – К. : Дух і Літера, 1999. – 312 с.
18. Лотман Ю. М. Автокомунікація: “Я” і “Другой” как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 163–177.
19. Лотман Ю. М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 557–567.
20. Лотман Ю. М. Текст в процессе движения: автор – аудитория, замысел – текст // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 203–220.
21. Непийвода Н., Сотникова Т. Тест на сумісність // Літературна Україна. – 2003. – 13 листопада. – С. 6.
22. Павич М. Хозарський словник. – Х. : Фоліо, 2004. – 351 с.
23. Павличко С. На зворотному боці автентичності. Культурфілософія Петрова-Домонтовича-Бера (1946–1948) // Сучасність. – 1993. – № 5. – С. 111–125.
24. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2005. – 152 с.
25. Потєбня А. А. Эстетика и поэтика. – М. : Искусство, 1976. – 616 с.
26. Рікер П. Сам як інший. – К. : Дух і Літера, 2002. – 456 с.
27. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 305–323.
28. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. – Санкт-Петербург : Наука, 2001. – 319 с.
29. Сартр Ж.-П. Моя перемога є чисто вербальною... // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 327–346.
30. Тебешевська-Качак Т. Автобіографізм як принцип нарації та характеротворення у прозі Оксани Забужко // Слово і час. – 2004. – № 2. – С. 39–47.
31. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: “за” и “против”: сб. статей / под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. – М. : Прогресс, 1975. – С. 37–113.
32. Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 109–116.
33. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 264–312.
34. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. сочинений : в 7 т. – М. : Гос. изд-во худож. литературы, 1957. – Т. 6. – С. 251–358.
35. Юнг К. Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 119–138.
36. Bachelard G. Poetyka marzenia. – Gdańsk : Słowo/obraz/terytoria, 1998. – 298 s.
37. Bourdieu P. Władza pisania // Bourdieu P. Reguły sztuki. – Kraków : Universitas, 2001. – S. 51–57.
38. Ingarden R. O tak zwanej “prawdzie” w literaturze // Teoria literatury i metodologia badań literackich / red. D. Ulicka. – Warszawa : Wydział Polonistyki UW, 1999. – S. 177–228.
39. Poulet G. Phenomenology of Reading // The Norton Anthology of Theory and Criticism / ed. by V. B. Leitch. – New York; London : W.W.Norton&Company, 2001. – P. 1320–1333.

ФІЛОСОФСЬКІ ОСНОВИ ТЕОРІЇ ЧИСТОЇ ФОРМИ СТАНІСЛАВА ІГНАЦІЯ ВІТКЕВИЧА

На початку нового століття спостерігається пожвавлення міжнаціональних культурних зв'язків, що вимагає переоцінки багатьох явищ та визначення належного місця того, що раніше оминали або замовчували. У такому соціальному контексті видається потрібною популяризація