

Такий перехресний ефект може збільшувати і зменшувати потенційні можливості людини залежно від цих параметрів.

Для максимально можливого вивільнення свого таланту потрібно, по-перше, згармонізувати частоту переходу з протяжністю/тривалістю творчого життя (добуток частоти на час творчого життя дорівнює сталій величині) і, по-друге, добрати різницю фаз, щоб вона дорівнювала $\pi/2$. Тоді внесок “двокультурності” в інтегральний творчий доробок буде не лише максимальним, а й матиме позитивний знак. Ми можемо говорити не лише про великі здібності, а й про генія. Прикладом людини, яка максимально вивільнила свій талант через інтерференцію між двома станами, може бути Леонардо да Вінчі.

Якщо фаза дорівнює нулеві або частота переходів велика, то обдарована талановита людина не розкриває своїх здібностей і є звичайною людиною. Якщо ж різниця фаз дорівнює π , то маємо протилежний знак від “двокультурності”, і тоді це не просто втрачений талант. Маємо трагедію, оскільки обдарована особистість не створила навіть і того, що створює ординарна людина.

Отже, для самореалізації та забезпечення внутрішньої гармонії, “себе з собою”, інтелектуального та естетичного задоволення потрібні цілеспрямовані зусилля на створення вихідних параметрів, що характеризують інтелектуальну творчу діяльність людини.

Доброхна ПАТАЙЧАКОВА

GALERIE LAFAYETTE, АБО ПРО МИСТЕЦТВО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

рай?

Мистецтво інтерпретації можна сьогодні розглядати як своєрідний рай для гуманітарія. З одного боку, це заняття, яке впритул наближає його (гуманітарія) до т.зв. пересічного читача: це спільний для нас усіх спосіб читання, універсальний показник і елемент олюднення, сполучна ланка культури. Але, з другого боку, з ним так само тісно пов'язаний ще один спосіб семантизації, і на своєму найвищому рівні він набирає форми мистецтва інтерпретації. Та це ще не все. У ньому прихована – як пише Януш Славінський – “антидоктринальна сила” [1], завдяки якій цим мистецтвом можна займатися поза напрямками, методами чи дослідницькими позиціями сучасної гуманітарної науки (а то й усупереч їм), ба навіть понад дисциплінами. Платона читає і майстерно інтерпретує не тільки Жак Дерріда, а й фізики Вернер Гайзенберг чи Карл Фрідріх фон Вайцзеккер. У цьому контексті мистецтво інтерпретації вимальовується як захоплююча, творча орієн-

Нарешті, я зауважу, що ці висновки можуть стосуватися не лише окремих осіб, які перебувають у двостановості, але й спільноти людей, яка силою історичних обставин змушена жити й діяти в умовах перетину двох культур.

Мені здається, що кожен із нас має в собі маленьку трагедію “двох культур”. Митець чи вчений часто творить, не усвідомлюючи до кінця, що цей перетин культур проходить крізь нього. Це і не добре, і не погано. Просто так є. Таке парадоксальне переплетіння генерує щось зовсім нове, що не зводиться ні до чого, не розкладається на складові. Це – інтерференційний ефект. Цьому сприяє атмосфера університету, де, згідно з його призначенням, генеруються нові ідеї, творяться нові знання, які передаються новим поколінням.

Ми повинні глибше себе пізнавати, досліджувати, відкривати в різних галузях діяльності. Це не тільки цікаво, це надзвичайно важливо з огляду на те, що ми живемо у глобалізованому, сильноскорельованому суспільстві, де доля кожного з нас залежить від кожного іншого.

Завершити хочу словами видатного українського мислителя й філософа Григорія Сковороди: *“Якщо хочемо виміряти небо, землю і моря, то повинні насамперед виміряти себе”*.

тація читача й дослідника і водночас як місток між різними галузями науки, як поєднання багатьох методологій, критичний відповідник твору й акту творення.

Та чи насправді це – рай? Сучасні обриси цього раю значно відрізняються від традиційних, хоча в їхній основі ми й відкриваємо аналогії до прадавнього образу-символу, глибоко закоріненого в колективній уяві, знаного в найрізноманітніших варіантах: Едем, Острови Щастя, Аркадія, Золотий Вік, *hortus conclusus*... Така своєрідна двоякість, архаїчність і водночас модерність візерунку інтерпретації витворює в ній подвійний рух – одночасно в напрямках до міфологізації та деміфологізації.

Міфологізація спирається на старі уявлення про райський сад, чію самодостатню автономну красу доповнюють потаємність і неосяжність, власне кажучи, – не-присутність, незважаючи на розмаїття символічних локалізацій як у часі, так і в культурному просторі. Міф прихо-

вує тут сферу творчої діяльності, усе ще віддаленої від здобутків промислової революції, сущої у вимірах “кустарництва” і “хуторянства”. Бо творчий рай (як і давніше) – це мета індивідуальних (метафоричних) мандрівок. Місце виокремлене, важкодоступне, оточене темрявою, муром, пустелею, воно вимагає пристрасности, випробувань і самопожертви. Натомість на жест деміфологізації натрапимо деінде – в нашому часі – на поверхах Galerie Lafayette, у переходах поміж ятками, повними краму; воно спирається на новітню дистрибуцію, на рекламу, на всюдисущу гру між попиту і пропозицією. Блискучі магазини, такі, як паризька Galerie Lafayette, лондонські Harrods чи, у варіанті значно примітивнішому, популярні супермаркети є витвором сучасної цивілізації Заходу, простором для торгівлі, однак предметом продажу тут так само стає інтерпретація. На метафоричні прилавки метафоричної Галереї лягли записи безлічі прочитань літературних творів, зібрання дослідницьких нарацій, позначені різними методологіями та інтерпретаційними практиками, свідомістю різних епох, із яких вони походять або на які покладаються.

Ми натрапляємо тут на достеменний лабіринт інтерпретацій. Визирає він до нас із прірви, що розмежовує анахронічне продукування творів та їх експлікацій – і сучасне розповсюдження одного й другого. Індивідуальна творчість і розповсюдження такі взаємозаперечні, що це робить неоднозначним співвідношення поміж образом магазину чи маркета і прихованим під ним топосом раю, зрівнює міфологію з деміфологізацією, унікальність акту інтерпретації з його доступністю, одним жестом виявляє потрібність і непотрібність цього діяння, ставить його начебто в ситуацію підозрюваного.

Тлумачення засад існування і значень мистецького *imago mundi* належить до осяйного обрамлення твору, стає його продовженням, засвідчує тривалість його екзистенції. Це водночас сам акт і його наслідок, відмінний від мистецького, хоча також творчий. З перспективи давнього досвіду коментування він вимальовується як мандрівка до знань і за знаннями. Однак не тільки це. Бо, з іншого боку, виявляється наслідком більш чи менш відвертих розрахунків ринкових цілей і засобів. Усупереч ідеї твору ідея інтерпретації опиняється поза вічністю, вона належить до сфери хвиливого (й корисливого) зацікавлення читача-клієнта, моменту моди, несподіваної атракційности. Ідея інтерпретації втілюється в мінливості й множинності, у своєрідній недовершеності й тривкій відкритості самого діяння. Результат цього діяння як витвір має насамперед темпоральний (часовий) вимір. Він може стати наслідком випадкового вибору або вписатися до низки прочитань, щоб таким чином стати співтворцем чогось, що нагадує естафету інтерпретаторів. Але завше інтерпретація спокушає своєю доступністю і видимою простотою, викликає суперечки щодо її форми, характеру і функції, а також статусу самого інтерпретатора. Це зрештою зрозуміло, позаяк її мінливість нерозривно в’яжеться із характером епох, із способом зрозуміння мистецького твору і диференційованою рефлексією над тим твором.

У щойно минулому столітті інтерпретація – практика досконало відома – пережила істотну еволюцію у напрямі мистецтва. Еміль Штайгер примостив її на широченному підвіконні свободи індивідуальних виборів і талантів, почуттів та емоцій, потрактував як маніфестацію, яка пошановує індивідуальність культури західного світу, оскільки впливає з “особистих джерел усілякого знання” [2]. Така стартова позиція запевнила її багатоголосся, ефективність, експресивність і креативність, щоб врешті підштовхнути її від “начебто вторинного творення” (Вольфганг Кайзер) до амбіції стати “самостійним літературним текстом” [3].

Сучасна кар’єра інтерпретації справді вражаюча. Адже ж вона замінює деякі з традиційних способів тлумачення літературного твору. Саме з нею відразу мають справу адепти знань про літературу й мистецтво, від неї починають своє втаємничення, придбавши її в метафоричному спеціалізованому магазині *explikation de texte*. І опісля до смерті займаються інтерпретацією – навіть коли вперше вона постала перед ними у вигляді шкільних шпаргалок, хоч би вони цього й не пам’ятали.

Інтерпретація є основою праці сучасного гуманітарія, наслідком будь-якого читання. Вона породжує не то рай, не то маркет або ж крамничку своїх досягнень, багатоповерхову Галерею ринкових читацьких і наукових втіх (звичайно, і тих перверзійних), що накопичує велетенську історію прочитань; вона стає першим і останнім притулком дослідника. Якщо рай, то невідомо – віднайдений чи втрачений. Який же він не схожий на образ справді щасливого закутку! Ніхто не виганяє з нього Адама та Єви (навіпаки – їх туди запрошують), на сторожі його не стоїть вогненний янгол (хоча, правду кажучи, його присутність часом би й знадобилась), повернення сюди завжди можливе, й не скажеш, що це якась незвичайна милість, бо це радше необхідність, яка впливає з поширення мистецтва читання й безлічі способів тлумачення прочитаних творів. У сучасному магазині інтерпретації не існує ані гріха, ані покарання, нема переходу від добра до зла, та є зате в ньому вічне життя, а поза ним – неочікувана смерть твору. Можна знайти в них етапи розрахунків і перелік індивідуальних внесків, потенційні стани і поступовість появи творів. З одного боку – це рай для гендлярів, вони користуються викладеними на ятках плодами з дерева пізнання, це простір для комунікації та інтеграції, збирання пропозицій вибору та закупівлі, а з другого – усе ще простір інтерпретаційної свободи незліченного розмаїття форм, відкрита, гостинно спокуслива своїм багатством країна дивовижних можливостей.

ситуація

З огляду на свій темпоральний характер мистецтво інтерпретації поєднується не тільки зі станом обізнаности гуманітарія в тій чи іншій конкретній епосі, але також (чи навіть насамперед) із значно загальнішими чинниками. Те, що з ним (мистецтвом інтерпретації) відбувається, вияв-

ляє вражаючі риси нашого часу: ринковість, непевність, плюралізм, гіпотетичність – і вимагає відповіді на два найважливіші запитання: що таке нині інтерпретація і що таке інтерпретатор.

Ринок, як пише Зигмунд Бауман, – “центральна інституція західного суспільства” [4], назагал демократична, але водночас доступна для власників достатньої кількості грошей. І хоча сама позбавлена центрів влади і місць, призначених для авторитетів, вона є власне єдиною системою, що єднає *loci* сучасності [5]. Коли ринок поглинув культуру і заходився диктувати їй умови, він мусив прихопити також інтерпретацію, впроваджуючи її (принаймні в якісь періоди) в характерний для нього лад: спокушання й узалежнення, витворення потреб, в тенета *public relations*, у рекламну справу, у розмаїті потреби, що випливають із подвійного зв’язку між появою і використанням. Подаючи безліч пропозицій, ринок незмінно пов’язаний з індивідуальним вибором, з “приватизованим” сприйняттям, але притому не втрачає характеру загальної корисності ані специфічного поєднання конкурентності й партнерства, – поєднання, що міститься і в рамках окремих спільнот, і на їхніх зіткненнях. Отож, провокує, таким чином, множинність часто протилежних контактів, конфліктів і компромісів. Плюралізм підходів і дій у цьому випадку пов’язаний з гіпотетичністю будь-яких досягнень – вони відбуваються водночас у багатьох планах, мають симультанний характер і (в засновку, хоча не завше *de facto*) рівноправні. Звідси впливає їхня відносність, яка веде у бік іншої властивості нашого часу – непевності. “Кладовищем впевненості” назвав ХХ ст. Феліпе Фернандес-Арместо [6], говорячи про “цивілізації браку довіри”, про порушення визначень правди внаслідок виникнення релятивізму, як квантової теорії чи принципів невизначеності, а з 1963 р. – теорії хаосу: остання внесла в науку ХХ ст. “нову якість непевності”, що стала “ною властивістю” століття.

Існування на ринку безлічі інтерпретацій поєднується з набутою нами “здатністю жити поза впевненістю” [7], з дедалі вправнішим використанням гри мерехтінням, мінливістю геть усього, як і значеннями текстів; гри, заснованої не на відчутті об’єктивної правди, захованої в них, а тільки на визнанні вартості індивідуального, суб’єктивного сприйняття, пов’язаного з новою ситуацією читача і твору, з іншим підходом до акту творчості. Завдяки ринковим механізмам текст абсолютно досяжний для кожного, рецепція набуває характеру безконечного відкривання [8], змагаючи до рівня творення. Так само виглядає ситуація з інтерпретацією.

Її (цю ситуацію) можна описати за допомогою метафори маятника. Гойдається він то в один, то в другий бік, сиріч – то в бік традиційної переконаності в існуванні в тексті сталих детермінант його структури, то в бік знаменних для сучасності сумнівів щодо їхньої відсутності. Маятник рухається то в бік полюсу доцільності, інтегральності і неповторюваності твору, ведучи до реконструкції використаних у творі систем правил і значеннєвотворчих механізмів, а то в бік протилежний – полюсу

непевності, ведучи до прочитань нескінченних, оманливих, розпорошених, зайнятих екзистенцією самодостатнього предмета інтерпретації. І оскільки правдиве твердження, що все може бути інтерпретацією, можна так тлумачити й сам твір, – таку собі нетривку позірну цілість із багатьма центрами, що їх єднає лише око чутливого, озброєного знаннями читача.

Коли (у минулому столітті) зароджувався порядок інтерпретації, ситуація інтерпретатора здавалася безсумнівною: існує відокремлений, ізольований острів, окремий твір, і побіч – безліч індивідуальних інтерпретацій, “допасованих до особливостей пізнаваного об’єкта” [9]. А сьогодні ми вважаємо, що не існує ізольованих островів, що тексти (повідомлення) вступають між собою в складну взаємодію, а зв’язність твору залишається (більшою чи меншою мірою) функцією інтерпретації [10]. Звідси поряд із закликами до поміркованості, пошанівку щодо тексту, ощадливості в поясненнях чи прагнення до розпізнавання ізотопії доводять також, що насамперед надінтерпретації мають право на існування, що вони цікавіші й значно вартісніші, аніж оті, надто розсудливі в своїй обмеженості. Такими є навіть інтерпретації зумисне помилкові (*misreading* деконструктивістів), бо вони роблять можливою “гру в здивування” [11], виходячи поза межі питань, які ставить текст умовному реципієнтові. Взаємини між споживачем і твором аж ніяк не усталені раз і назавжди. Споживач змінюється – розширює, але й звужує свої можливості прочитань, одні просто не використовує, інші відкидає. Змінюється й текст, який (за визначенням Поля Рікера) “відлучається (...) від своїх первісних споживачів. Отож, він може здобувати собі інших” [12]. Текст не належить ані авторові, ані читачеві. Цей останній може хіба докласти зусилля, щоб зробити своїм його [13].

Ясна річ, виникає неоднозначний проміжний кут зору. Згідно з ним ще існує твір як окремий предмет досліджень, і в ньому зашифровано певним чином *intentio operis* (намір твору), який (за бажанням Умберто Еко) обмежує *intentio lectoris* (наміри читача) і (додаймо) *inventio lectoris* (вигадки читача). Нас переконують, що з твору ми зможемо відчитати схеми, в яких зберігається ефективність впливу завдяки існуванню особливих, понадособистісних інтерпретаційних рамок. Ці схеми покликаються на колективні вірування, досвід, типові вчинки [14] – це з одного боку. Але водночас прихильники цієї позиції визнають, що текст породжує всесвіт із необмеженою кількістю стосунків і значень, які завжди залишатимуться незавершеними, оскільки будуть від нас вириватися, будуть диференціюватися і видозмінюватися, прямуючи до нічогости (порожнього місця – як пише Еко), а прецінь усяк може подивитись на справу інакше, використати різні контексти, які виявляють різні ізотопії твору.

Нинішня практика припускає, що текст настільки сповнений життя, наскільки здійснено “навколо нього інтерпретаційних зусиль”, що ймовірно значення твору не становлять уже тільки вихідного пункту, але належать і до царини інтерпретації (в найрадикальнійшій версії сама ін-

терпретація витворює ці значення)[15]. У зв'язку з цим ніщо не перешкоджає сприймати інтерпретацію як творчу дію, підходити до неї з інструментарієм фікції, нарації, конструкції – адже ж вона є завше фікцією, оповідкою, конструкцією. Зрештою, мистецтвом витворення сенсу. Таким чином, статус інтерпретатора наближається до статусу митця, хоча водночас не втрачає позиції коментатора, тлумача, навчителя, експерта – словом, когось такого, хто має певну владу, що впливає із знань. До його статусу нині вписують подвійний – творчий і водночас ринковий аспект започаткованої дії, яка дає багато можливостей, але й накладає певні обов'язки. Ну, а як же автор твору? Так по правді, то він зникає у своєму витворі. І не тільки тому, що його майже зовсім ліквідували до решти функціоналізованих проміжних інстанцій, виокремлених наукою в його ж власному творі, але також і тому, що авторський задум нам, власне, недоступний, і лише зрідка щастить торкнутись якогось жмутку чи сліду цього задуму. Значення мають лише текст і читач, замкнені в герменевтичному колі, яке свою цінність підтверджує лише самим собою, античний же бог Гермес стає патроном сучасного тигля прочитань, в якому виплавляється безліч підходів, вірних з обраного погляду, нараційних варіацій на тему конкретних творів. Такий собі спеціальний магазин чи маркет оповідок про оповідки. Їхній глашатай – інтерпретатор теж у певному сенсі зникає. Врешті-решт значення набуває сам твір, який існує в оболонці менше чи більше знеособлених свідчень його прочитання.

драма

Якщо в цій ситуації ми усвідомимо, що драма є особливим твором мистецтва насамперед через свій прадавній і такий тісний зв'язок з театральним актом виконання, то виявиться, що останній поєднує дію читання з дією споглядання/слухання, відкриває два шляхи інтерпретації, поєднані з двома різними видами сприйняття: пов'язує Бібліотеку з Театром. Адже в європейській традиції не можна до решти відділити театральність від драматичності, бо ж драматичність завше (засадничо) домагається сцени. Але однак з огляду на участь у театральному видовищі багатьох творів, матеріалів, кодів онтологічне відкриття драми для її сценічного втілення відкриває її (драму) водночас для різноманітних актів мистецької взаємодії, надає їй надважливого характеру. Зостаючись моделлю дійсності, вона водночас зберігає виконавсько-комунікативний вимір. І при тому це єдиний твір мистецтва, який підпорядковується такому могутньому тиску виконавства. Вписані в інші структури, виконавські проекти давно вже з них вилучені або ж їхня присутність і значення вельми обмежені. Утверджену, незмінну форму виконання зберігає лише драматичний твір, і відбувається це внаслідок перетворення театру на установу: театр розвинувся як складний творчий організм спілкування, із мінливими функціями і власною широкою традицією, що надає йому незалежності. То що ж тоді означає в такій

системі читання драматичного твору, яке його місце в сучасній крамниці – раю інтерпретації? Вона (драма) займе більше, ніж одне місце, тому що може бути приписана лише до літератури, лише до театру – або до літератури і театру водночас.

Інтерпретувати драму – означає читати її не тільки з перспективи літературної чи театральної, але й із перспективи методологій, наукових поглядів, підкреслюючи значення окремих елементів його структури та системної традиції. Адже в нашій Galerie Lafayette панує еkleктика. Отож інтерпретувати драму означає також читати її подвійно, в її літературних (записаних) і театральних (потенційних або ж зреалізованих) переплетіннях, причому треба пам'ятати, що сценічний образ і акт виконання були заплановані в невластивій театрові мові – мові літератури, що вони живуть текстовим життям. Те, що літературне, здається, легше відкрити, воно вимагає літературних контекстів, часто систематизованого або й квазісистематизованого характеру – видових, стильових, тематичних, символічних etc.; те, що театральне, треба відстежувати, йдучи залишеними в творі слідами, розсипаними, іноді нечіткими, невиразними, неповними, зумисне позатираними, але власне вони передають нам примарну інструкцію виконання. Автор драми з'являється тут у масці внутрішнього режисера свого власного твору і саме в цій ролі визначає театральність драми. Він “ставить” ситуацію, накреслює ролі, пропонує певну організацію простору – представленого і непередставленого, підказує характер твору, хоча цю сценічну програму режисер аж ніяк не зобов'язаний виконувати. Зрозуміло, що найбільша трудність полягає в тому, що драма як літературний твір має зазвичай лінійний характер, тим часом вистава завше гіпотетична – за європейською традицією вона насамперед має якості картини симультанного і багатосюжетного характеру, що спирається на прийняті історичні зразки сцен і на мистецькі визначники вистави, а також на мінливі співвідношення між сценою і залом.

Лінійність драми, тісно пов'язана з її фабулою, має троякий характер: вона є часова, причинно-наслідкова і телеологічна. Вектори дії мають лінійний характер. Гіпотетичність вистави лише потенційна, а звідси потенційною буде її сценічна нелінійність. Театр не знає – на відміну від літератури – канонічної форми твору/вистави, не існує єдиного варіанта сценічного втілення драми. Завдяки тому, що виставу не можна записати, що вона не має закріпленої та остаточної форми, драма може інспірувати безконечну кількість виконань і перетворень. Однак знаменно, що нелінійність вистави аналогічна нелінійності окремої інтерпретації і водночас колекції інтерпретацій у нашому великому магазині. Бо не тільки (як сказав Виспянський) не можна грати “не інтерпретуючи” – вистава завжди є інтерпретацією п'єси – але не можна також інтерпретувати, “не інтерпретуючи”. Отже, лінійність не може бути засадою інтерпретації (незалежно від лінійності самого запису), оскільки – навпаки – визначає виклад. Її розчленовують численні контексти, а кожен із них виявляє свій вплив нелінійно, ведучи до симультанної мозаїки

комплементарних і взаємопроникних елементів, які існують в різних системах. І вистава, яка уможливило пристосування п'єси до автономної і різнорідної традиції театру, і багатоконтекстна за своєю природою інтерпретація – стають стосовно твору *mundi novi*.

Лінійність і нелінійність – це поняття фізичні, і їх не можна застосувати в гуманітарній науці дослівно. Жодного фізичного терміна не можна перенести сюди “живцем”: дійсність у фізиці означає цілком щось інше, суперпозиція – це зовсім не та суперпозиція, що в літературі чи в театрі, а об'єктивних рівнянь взагалі не існує. Ньютонівський “Бог лічби” тут не панує, нема математичних принципів мистецтва. Якщо, попри все, таки здається, що “позичка” можлива, то це завдяки тому, що проєктований п'єсою світ вистави складається з фізичних елементів, доступних чуттєвому пізнанню – таких, як простір, тіло, звук, світло, барва, і в альтернативній до життя сценічній дійсності підпорядковується особливому відтворенню єдності природи. Але ця витворювана дійсність належить одночасно до світу культури, підносить на фізичний фундамент світ цінностей понад-чуттєвих, духовних. “Позичку”, про яку йдеться, підтримує, отже, значеннєвий обсяг і новаторство метафори, зв'язана з нею модифікація діапазону терміна “нелінійність”, а також сам механізм інтерпретації. Таким чином, маємо можливість цілісного охоплення театральної дійсності, пов'язання світу уявного із світом реальним, того, що фізичне, з тим, що метафізичне. Гуманітарну “нелінійність” можна, отже, визнати за особливу інтерпретацію фізично-математичної нелінійності. Адже математика у фізиці є головним знаряддям, а від часів Картезія наука марить про зредукування до елегантної, красивої і простої математичної формули [16].

Якщо ми метафорично потрактуємо прийняте у фізиці визначення нелінійної системи, тобто системи, параметри якої належать до складу цієї системи, а переділи змін цих станів є необмежені, то інтерпретація виглядатиме саме такою системою. По-перше, тому, що параметри будь-якої інтерпретації залежать від неї самої; по-друге, тому, що оскільки намір твору ставить певні вимоги до наших способів читання, то *de facto* зміни в інтерпретації часто бувають вельми далекосяжні. Так, зокрема, відбувається в театрі. Інтерпретатор, як режисер, не тільки руйнує лінійний порядок твору, але й складає текст наново, користуючись різними ключами.

Отож існує не лише один інтерпретаційний розв'язок “рівняння” п'єси, а зібрання інтерпретацій у сутності своїй теж має нелінійний характер. Його нелінійність означає, “що вже навіть початок гри може змінити її правила”, а це “нагадує блукання в лабіринті, стіни якого пересуваються після кожного твого кроку” [17]. Гра з твором – це завжди гра з відомим у невідоме; тут, як і в театрі, немає канонічних розв'язків і навіть дрібні зміни можуть спричинити вражаючий результат. За Едвардом Лоренцом, дослідником-метеорологом, назовімо це інтерпретаційним ефектом метелика, маючи на увазі аналогію функцій. В його основі зазвичай помітно дрібний несистемний зсув, вказівку,

знак, що природа мистецьких стосунків ніколи не буває до кінця визначеною. Навіть у комерційній драматичній продукції може виникнути більший чи менший другорядний план невідомого, незначне збурення, ймовірність нестабільності. Адже системи не завжди і не все пояснюють, у певному сенсі вони сліпі, коли йдеться про непередбачуваність творчих рішень.

Може здатися парадоксом, що літературна зумовленість драматичного твору привласнила собі право на сценічне виконання. Це відбувається внаслідок перетворення театру на сталу інституцію, тобто внаслідок появи спеціалізованого адаптуючого організму, окремі вимоги якого увійшли до літературного розуміння особистості сценічних видів, стали частиною специфіки їхнього походження. Прислужився до цього насамперед афінський тиран Пізистрат, який у 534 р. до н.е. започаткував діяльність театру-інституції, театру-установи, тісно пов'язаного з театром-мистецтвом, перспективою виконання, вписаною в специфіку драматичної *mimesis*. Адже між п'єсою та виставою існують міцні генетичні зв'язки, присутня симбіозна подвійність творення; її можна описати як зіткнення, де йдеться про визначення переможця між партнерами.

Наслідок перемоги однієї зі сторін можна звести до гри, позбавленої одного з визначальних складників. Варіант перший, перемогу п'єси, що відходить від театру, міг би реалізувати описаний Вернером Гайзенбергом і запропонований Нільсом Бором тип покера без карт, заміненних переконливим, роз'яснюючим словом [18]. На цьому ґрунті виник оманливий двійник покера, у нашому випадку – модель *simulacrum* (двійника) театральності, втілена, наприклад, у драматичній поемі XIX ст., а в найвиразнішому вигляді у *Buchdram*-і (учена драма). Варіант другий, театральний, можемо назвати грою в тілесність, грою, що обмежує або ж виключає вживання слова. Моделлю цього разу буде Гомбровичів мімічний поєдинок (за яким – цілком ймовірно – стоїть традиція дуельних жартів). Цей зразок своєю чергою породжує двійника п'єси. Ми знайдемо його в творах фабрик мистецтв у XIX ст., а в наш час – у текстах, що є пост-записом уже не вистави, а чимраз більше поширюваних драматургічних майстерень, що їх створюють окремі театри. Ці сценарії визначає не так літературна, як радше театральна цінність.

В обох цих випадках зміні підлягає позиція автора, вона коливається між зміцненням і ослабленням, аж до особливої ролі монтувальника ефектів, техніка-складача окремих сцен чи номерів, записувача результатів різних форм колективної театральної творчості. Витвір такої діяльності коливається поміж знаменним для літератури стремлінням до тривкості, понадчасовості, досконалості і – прийняттям миттєвої та змінної характеристики театру. Крайнім виявом тут постають твори одноразові, які неможливо повторити, які піддаються інтерпретації лише як вистава, а не драма. Такі об'єкти зустрічаємо в межах як комерційного, так і високого мистецтва.

Театр – на протигагу літературі – ніколи не був охоплений рамками чітких правил і нормативних поетик, хоча

траплялися спроби саме таким чином запанувати над ним. Він завжди був непередбачуваний, неозначений, надто відкритий для зв'язків із дійсністю, зі своїми старанно прихованими таємницями, надто узалежнений від визнання глядача і – нелінійний. Такий характер мистецтва відкриває інтерпретатора назустріч всіляким – можливим й (на перший погляд) неможливим – контекстам твору, збільшує шанси його непостійності, творчої зради. А втім, у сучасний статус інтерпретатора вписано (так само, як у справу кожного перекладача) мало що не обов'язок творчої зради. Незалежно від того, чи це режисер, чи критик, а чи дослідник. Усі вони перекладають драматичний твір – на мову сценічного мистецтва, мову критичних або ж наукових понять. І всім бракує чистоти намірів, чистоти винахідливості, чистоти обраної форми. Всі пізнають (або роз-пізнають) і творять певну дійсність, цілком свідомі свого права власності і водночас недовершеності свого витвору. Явище театрального або ж інтерпретаційного резонансу драматичного твору дає змогу модулювати первісний текст і змінювати його сенс. Звичайно, не все тут буде інтерпретацією – деякі рудиментарні засади твору залишаються, а деякі аспекти п'єси можуть зберегти свою тотожність, у той час як інші її втрачають (напр., інтерпретатор може не зважати на вірш, а режисер може запропонувати акторам трактувати цей вірш як прозу). Абсолютна єдність цих “виконань” з твором є неможлива.

Інтерпретація – це своєрідний міх для безлічі ролей – від варіантів ролі звичайного читача, через критика й літературознавця, до режисера (театрального чи кінорежисера), актора etc. А водночас у цій торбї ховається колекція методологічних масок, ба, знайдете тут навіть пусті маски, місця для майбутніх інтерпретацій, цілий набір поки що невидимої зброї наступних інтерпретаторів.

Кожна інтерпретація – як “сад з розгалуженням стежин”. Дослідник, інтерпретуючи, руйнує літературну лінеарність запису твору, піддає його інтерпретаційному струсові, нищить його структуру, аби сконструювати все по-своєму. Отже, усяка інтерпретація починається з упорядкування хаосу, що виникає внаслідок зіткнення твору з вибором і рішенням дослідника. Руйнуючи лінеарну систему драматичного твору, ми піддаємо його випробуванню інтерпретацією, розриваємо його і складаємо наново, доповнюючи досі прихованими або ж невластивими чинниками, навіть ефектами блукання сліпими стежками. Процедур у цій дії, їхніх відмін і варіантів існує надзвичайно багато. Адже відомо, що достатньо одного відгалуження, аби “виросло” з нього ціле дерево інтерпретаційних можливостей.

Відтворення усього репертуару драматичних набутоків в окремій інтерпретації просто неможливе (навіть у колекції інтерпретацій одного твору), частина з них залишається в потенційному стані. Можна сказати так: нечитаний твір, що перебуває частково в стані імплузії, нагадує згаваючу падаючу зірку; багатократно інтерпретований твір здатний вибухати багатством значень і сенсів. За цих умов абсолютна й довершена інтерпретація є фікцією, так само як інтерпретація єдина або ж винятково правдива.

Ми можемо говорити лише про інтерпретацію, зведену до вибраних носіїв значень. Не завжди при тому твір накидає нам напрям і спосіб інтерпретації, хоча й підказує їх. Але інтерпретатор у пошуках нового способу читання може вчинити всупереч усім підказкам. Його свобода певним чином виростає з дна провалля, що з'явилося між продукцією та дистрибуцією; вона закорінена в темних розколинах після-читального хаосу, в емоційному виборі методів, засобів, помилкових визначень автентичності текстів і ризикованих контекстів. Трапляється, що інтерпретація набуває виміру гри. І – меншою чи більшою мірою – визначає хід процесу пояснювання, провокує над-інтерпретацію, зумисне ризиковану чи хибну.

Інтерпретація – це завжди творчий акт – і не лише щодо твору, але й щодо себе самої. Свобода інтерпретатора надає обраним діям авторський характер і неповторність експлікації, диктує право власності на неї, хоча водночас є виявом раціонально-емоційної інтеграції читача і твору, дає можливість виявлення нового (іншого) й неочікуваного зв'язку між ними. Свобода інтерпретатора як сигнал культурного індивідуалізму залишається поєднаною з актом колективного зв'язку, поєднує індивідуальне читання з суспільною екзистенцією твору. В такому контрастному, антагоністичному поєднанні ми знайдемо відповідник пов'язання топосу раю і образу крамниці, знак подвійної тотожності сучасного інтерпретатора. Райський аверс визначає тут також обмежену свободу творця, ринковий реверс – сумнівну свободу споживача. І це може перетворити інтерпретацію також на ужиткове мистецтво, а що найгірше – на інвестиційну діяльність.

образ

Інтерпретація – це завжди з певною метою спрямований, немовбито створений режисером образ твору. Вона виникає й функціонує як цільний, зв'язний текст, що спирається на специфічну гру особистості з твором. Наляжачи до його рецепційної оболонки, особистість, власне кажучи, не має цілковитої автономії, однак усе ж здобуває певний вимір незалежності в широкому, власному просторі.

У цьому просторі годі знайти інтерпретації правдиві чи фальшиві вже в засновку: тут не діють ті чи інші закони логіки. Рай інтерпретатора іноді здається доволі близьким до пекла автора, а сила твору – до його слабкості. Почасти це заслуга Galerie Lafayette. Бо незалежно від вписаних до твору експлікаційних обмежень (вплив *intentio operis*) – нині він радше власність інтерпретатора, царина демонстрування свободи авторської діяльності. Позбавлений інтерпретаційного повітря, твір осушається в небуття. Ми витягаємо його звідти, надаючи сенс творові і виставляючи наш текст на продаж в Galerie Lafayette. Вона стає посередником у конфлікті поміж тим, що понадособове (об'єктивне в трактуванні Поппе) та індивідуальне (суб'єктивне).

Інтерпретація, однак, не є (й не може бути) універсальним роз'ясненням, прийнятним для кожного, навіть тоді, коли вона стає широко знаною. Це тлумачення індивідуальне, якщо можна так висловитися, – приватне, хоча й наділене ознаками об'єктивності. Такого ж ефекту можна досягнути, вдаючись (не обов'язково відверто) до розмаїтих мистецьких (і позамистецьких) систем і кодів – видових, версифікаційних, символічних, тематичних etc., а також і до процедур соціальних чи психоаналітичних, намагаючись водночас досягнути особливості твору (його різниці, відмінності) як систематизованих властивостей (тобто того, що повторювальне).

Тим часом – попри все – вона набуває лише видимої об'єктивності і не піддається фальсифікації, бо пропонує нам лише один-єдиний із багатьох образів пояснюваного твору. Щонайкраще – інтерпретатор ніби продукує твір наново, перетворює його, переступаючи competence – прямуючи до performance. Інтерпретатор надає життя *simulacrum* твору, його інтерпретаційному двійникові. І таким чином стає гарантом присутності твору, його існування в межах особливого світу – *orbis tertius*.

Для Карла Поппера *orbis tertius* (третій світ) – це світ усіх творів культури, піднесений понад першим (фізичним) і другим (ментальним) світами[19]. Він може посідати нині вимір т. зв. третьої культури, в межах якої інтелектуали силкуються засипати прірву між гуманітарними й точними науками, творячи над поділами дисциплін особливу сферу. Джон Брокмен іменує її “наука, що живе”[20]. У такій дії випадок і правило визначають і творення, і розповсюдження. Сукупно це складники гри з неповною інформаційною програмою. І тексти, що тут з'являються, вимагають глибокого розуміння описуваних явищ, наукових досліджень, таланту наратора і просто висновків, що мають широку адресу реципієнтів. Завдяки цьому продукт може з'явитися на полицях Galerie Lafayette і бути якнайкраще проданий.

Аналогічний шанс здобуває мистецтво інтерпретації саме завдяки своїй недоктринальності, своїй відкритості, одночасному існуванню в читацькій, мистецькій, дослідницькій та загальнокультурній дійсності.

1. Sławiński J. O problemach „sztuki interpretacji” // *Dzieło, język, tradycja*. – Warszawa, 1974. – S. 160.

2. Staiger E. *Sztuka interpretacji* / Przeł. O.Dobijanka-Witczakowa // *Współczesna teoria badań literackich za granicą* / Antologia, oprac. H.Markiewicz. – Kraków, 1976. – T. 1. – S. 240.

3. Kayser W. *Ocena dzieła literackiego a jego interpretacja* / Przeł. O.Dobijanka-Witczakowa // *Współczesna teoria badań literackich za granicą* / Antologia, oprac. H. Markiewicz. – Kraków, 1976. – T. 1. – S. 253.

4. Markiewicz H. *Rzut oka na najnowszą teorię badań literackich za granicą* // *Współczesna teoria badań literackich za granicą* / Antologia, oprac. H.Markiewicz. – Kraków, 1996. – T. 4. – Cz. 1. – S. 23.

5. Bauman Z. *Prawodawcy i tłumacze* / Przeł. A. Ceynowa i J.Giebułtowski. – Warszawa, 1998. – S. 216, 244, 246.

6. Fernandez-Armesto F. *Historia prawdy* / Przeł. J. Ruszkowski. – Poznań, 1999. – S.198.

7. Bauman Z. *Prawodawcy i tłumacze* / Przeł. A.Ceynowa i J.Giebułtowski. – Warszawa, 1998. – S. 265.

8. Bauman Z. *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. – Warszawa, 2000. – S-168.

9. Sławiński J. *O problemach „sztuki interpretacji”* // *Dzieło, język, tradycja*. – Warszawa, 1974. – S. 158.

10. Rorty R. *Kariera pragmatysty* // U.Eko oraz R. Rorty, J.Culler, C.Brooke-Rose. *Interpretacja i nadinterpretacja* / Red. S.Collini / Przeł. T.Bieroń. – Kraków, 1996. – S. 64.

11. Eco U. *Replika* // U. Eko oraz R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose. *Interpretacja i nadinterpretacja* / Red. S. Collini / Przeł. T.Bieroń. – Kraków, 1996. – S. 143.

12. Ricoeur P. *Przyswojenie* / Przeł. P.Graff // *Język, tekst, interpretacja: wybór pism* / Wybrała i wstępem poprzedziła K.Rosner. – Warszawa, 1989. – S. 187.

13. Для П. Пікера “зробити своїм” означає не привласнення, а відчуження “его” читача, збільшення “я” реципієнта на обсяг інакшого світу твору. Ricoeur P. *Przyswojenie* / Przeł. P.Graff // *Język, tekst, interpretacja: wybór pism* / Wybrała i wstępem poprzedziła K. Rosner. – Warszawa, 1989. – S. 273.

14. Zawisławska M. *Rama interpretacyjna jako narzędzie analizy tekstu* // *Tekst. Analizy i interpretacje* / Red. J.Bartmińskiego i B.Bonieckiego. – Lublin, 1998. – S. 36.

15. Bauman Z. *Prawodawcy i tłumacze* / Przeł. A. Ceynowa i J.Giebułtowski. – Warszawa, 1998. – S. 263, 270.

16. Koyre A. *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata* / Przeł. O. i W.Kubińscy. – Gdańsk, 1998. – S. 108.

17. Gleick J. *Chaos. Narodziny nowej nauki* / Przeł. P.Jaśkowski. – Poznań, 1996. – S. 33.

18. Heisenberg W. *Część i całość. Rozmowy o fizyce atomu* / Przeł. K. Napiórkowski, słowo wstępne C .F.von Weizsacker. – Warszawa, 1987. – S. 181.

19. Popper K. *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna* / Przeł., przypisy A.Chmielewskiego. – Warszawa, 1992. – S. 209; Eigen M., Winkler R. *Gra. Prawa natury sterują przypadkiem* / Przeł. K. Wolicki, przedm. Z. Grabowskiego. – Warszawa, 1983. – S. 249-256.

20. *Trzecia kultura* / Red. J.Brokmanna. – Warszawa, 1996. – S. 14