

## ХУДОЖНЯ СПАДКОЄМНІСТЬ І «ВІДКРИТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ»: У ПОШУКАХ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПЕРЕХРЕСТЯ

*У статті досліджений важливий чинник творчого процесу — художня спадкоємність, що розглядається у зв'язку з ідеєю «актуального твору мистецтва» Г.-Г. Гадамера і концепцією «відкритої інтерпретації» У. Еко.*

*Проведений аналіз конкретизується на прикладі романів Б. Шлінка «Читець» та «Правда про справу Гаррі Квеберта».*

**Ключові слова:** художня спадкоємність, актуальний твір, актуальний вид мистецтва, відкритий твір, інтерпретація.

*В статье рассмотрен важный элемент творческого процесса — художественное наследование, который исследуется в связи с идеей «актуального произведения искусства» Г.-Г. Гадамера и концепцией «открытой интерпретации» У. Эко.*

*Осуществленный анализ конкретизируется на примере романов Б. Шлинка «Чтец» и «Правда о деле Гарри Квеберта».*

**Ключевые слова:** художественное наследование, актуальное произведение, актуальный вид искусства, открытое произведение, интерпретация.

*The article examines the important factor in the creative process, which is artistic continuity, considered in connection with the idea of «relevant work» of H.-G. Gadamer and the concept of «open interpretation» of U. Eco.*

*The analysis is specified on example of B. Schlink novel «The Reader» and «The truth about the Harry Quebert affair»...*

**Keywords:** art continuity, relevant work, relevant art form, open work, interpretation.

Теоретико-методологічні зміни, що відбулися на межі ХХ–ХХІ ст. у сфері гуманітарного знання, значною мірою пов'язані з відвертою активізацією міждисциплінарних процесів, важливу роль у реалізації яких, безсумнівно, відіграла культурологія. Сьогодні вона, за великим рахунком, виконує функцію своєрідного гуманітарного медіатора, що значною мірою сприяє всебічному аналізу цілого комплексу проблем, предмет яких передбачає здійснення граничного дослідження. Це, зокрема, стосується феномену художньої творчості, осмислення якої, безпосередньо чи опосередковано, було у полі уваги учених від античності до сьогодення.

Тривалий час її цілісний аналіз вважався, так би мовити, прерогативою естетики, яка, маючи офіційний статус метатеорії мистецтва, сказати б, спрямовувала його і на художню творчість. Таку

специфічну «подвійну» функцію, естетика, вочевидь, виконуватиме і надалі, адже в її предмет — аналіз чуттєвої культури людини — природно «вписується» і означена проблема, що, з одного боку, досліджує феномен творчої особистості, а з другого — сприйняття, створене нею реципієнтом. При цьому естетика завжди досить активно «співпрацювала» і продовжує «співпрацювати» з різними гуманітарними науками — психологією, етикою, мистецтвознавством, розкриваючи багатовимірність і багатоаспектність цього явища.

Останнім часом серед дисциплін, потенціал яких обов'язково залучається у площину аналізу художньої творчості, особливе місце посідає культурологія, що визначає нові підходи та накреслює нові орієнтири при її осмисленні. Якщо естетика — незаперечна домінанта у вивченні художньої творчості, — послуговуючись досвідом психоло-

гії, етики та мистецтвознавства, акцентує на феномені творчої особистості, закономірностях та специфіці (залежно від виду мистецтва) творчого процесу, спрямована у, так би мовити, внутрішню площину проблеми; активізація зв'язків з культурологією — актуалізує вихід у ширший контекст, що, зокрема, зумовлює урахування проблеми культурного простору, у межах якого розгортаються пошуки конкретного митця.

Наразі виникає подвійна ситуація, коли, з одного боку, — творча особистість бере участь у процесі культуротворення, так би мовити, формуєючи культурний простір, а з другого — культурний простір, що в ньому існують й інші суб'єкти культуротворчого процесу, у свою чергу, стимулює митця до власних художніх пошуків. При першому наближенні, таке твердження містить ознаки не лише тривіальності, а й, узагалі — відвертої банальності, однак теоретичне обґрунтування його конкретних аспектів, на нашу думку, відкриває неабиякі можливості для дослідницької роботи, передусім — щодо визначення пріоритетів культурологічного аналізу художньої творчості.

Як відомо, одним із важливих чинників, що визначає специфіку та закономірності творчого процесу, є класична тріада: традиція — спадкоємність — новаторство, яка ставала об'єктом аналізу в різні періоди історії естетичної думки. У нашій статті «"Новий інтелектуальний роман": ігри розуму» («Культурологічна думка» № 9, 2016 р.) ми, у відповідному контексті, коротко торкалися цього питання, наголошуючи на особливій «теоретичній вразливості» проблеми спадкоємності/художньої спадкоємності, яка фактично опинилася на маргінесах естетичної науки.

Можна припустити, що, принаймні, однією з причин такої ситуації був її, порівняно з чинниками традиції і новаторства, «прикладний» характер, який зумовив «підвищену залежність» дослідження художньої спадкоємності від мистецтвознавчого досвіду. Адже аргументовано визначити та проаналізувати ступінь наслідування на рівні теми, мотиву, певних виражальних засобів та прийомів у тому чи іншому творі, за великим рахунком, може лише фахівець відповідної галузі мистецтвознавства.

Таким чином, у процесі осмислення проблеми спадкоємності естетика, насамперед, виконує своєрідну узагальнюючу функцію, спираючись та систематизуючи відповідні мистецтвознавчі напрацювання. Зрештою — це дає змогу артикулювати її засадні ознаки, а саме — зв'язок із тра-

дицією, безпосередній чи опосередкований характер наслідування, чинник видової специфіки мистецтва<sup>1</sup> та ін. Щодо культурології — її потенціал гуманітарного медіатора, на нашу думку, відкриває можливості застосування нових підходів, які спонукають кооптувати у площину дослідження феномена художньої спадкоємності теоретичні концепції, споріднені за своєю проблематикою.

Їх витоки, імовірно, сягають доби «герменевтичного повороту», що в європейській гуманістиці, як відомо, на початку XIX ст. був «ініційований» Ф. Шлейєрмахером, а в умовах XX ст. розвинений В. Дільтеєм та М. Гайдеггером. В естетико-мистецтвознавчу площину герменевтичну методологію трансформували П. Рікер, Г. Яусс, В. Ізер, проте особливий внесок у відпрацювання її основоположних принципів здійснив Г.-Г. Гадамер (1900 — 2002).

У контексті нашої розвідки увагу привертає низка його статей, що увійшли до збірки «Актуальність прекрасного» і посідають особливе місце у естетико-мистецтвознавчому контексті спадщини німецького філософа. Це, передусім, «Естетика та герменевтика», «Філософія та література» і, власне, «Актуальність прекрасного», що в них, окрім, так би мовити, самоцінності декларованої проблематики, безпосередньо чи опосередковано, йшлося про феномен художньої творчості і, зокрема, явище художньої спадкоємності, які, вочевидь, тлумачилися Гадамером відповідно до загальних теоретичних орієнтирів його герменевтичної моделі.

Так, приділяючи неабияку увагу феномену творчої особистості, учений, хоча і оперував терміном *талант*, однак, насамперед, акцентував на понятті *геній*, що, безсумнівно, дає підстави не лише «зарахувати» розмисли філософа у контекст дискурсу геніальності XX ст., а й визначити їх як принципний поворот у відпрацюванні цієї проблеми.

Як відомо, Г.-Г. Гадамер поділяв певні погляди О. Г. Баумгартена, але передусім, — виступав теоретичним спадкоємцем І. Канта, естетичні орієнтири якого багато у чому виявляються суголосними його розумінню сутності естетики та її місця у контексті філософської системи. При цьому, виходячи у площину проблеми творчості, Гадамер досить рішуче відкидав «суб'єктивність душевних сил» у художньому процесі, виступаючи проти концепту «генія без правил». Така позиція ученого провокує подвійне тлумачення.

<sup>1</sup> Як відомо, художня спадкоємність може виявлятися у межах і одного, і різних видів мистецтва.

З одного боку, як послідовник І. Канта, Гадамер формально існував у естетичному полі свого великого попередника, вочевидь поділяючи його думку, що немає «такого витонченого мистецтва (а саме у ньому, на думку Канта, реалізує себе геній — *O. O.*), в якому не було б чогось механічного, що можна досягнути згідно з правилами і що можна наслідувати за правилами...» [5, 326]. Проте, артикулюючи на сторінках «Критики естетичної здатності судження» значення правил у творчості генія, філософ торкався важливого чинника творчого процесу, що зумовлює рух від ремісництва — до власне творчості. Відтак, вважав він, етап ремісництва задля оволодіння професією, мусить подолати будь-який митець, у тому числі і той, хто надалі здобуде статус генія. Таким чином, за концептуальною логікою І. Канта, правило, наразі, виступає синонімом ремісництва/професіоналізму, що, однак, є лише одним з аспектів у моделі геніальності, розробленої ним.

Водночас, характеризуючи сутнісні ознаки генія, учений наголошував: «*Геній* — похідне від *genius*, від характерного для людини і наданого їй вже при народженні Духа, що охороняє її і керує нею, від навіювання якого виникають ці оригінальні ідеї» [5, 324]. Зрозуміло теоретична ємність цього кантівського твердження стимулює розвинути його у кількох, до того ж — протилежних, вимірах, апелюючи, зокрема, і до платонівського *vates*, і до аристотелівської ідеї вроджених здібностей. Проте найголовнішим, у даному зв'язку, є наголошування І. Канта на «оригінальних ідеях», які фактично є суголосними чинниками новизни, що вважається визначальною ознакою творчості генія, посівши панівне місце у контексті проблеми геніальності.

Повертаючись до твердження Г.-Г. Гадамера щодо «генія без правил», яке дістало відповідний концептуальний розвиток у його працях, не можна не відзначити певну поміркованість філософа щодо чинника новизни, що, без перебільшення, стало викликом дискурсу геніальності, який, починаючи від доби Відродження, до, умовно кажучи, гадамерівської моделі, вважав визначальною ознакою творчості генія принципове новаторство, тобто відхід чи взагалі руйнацію усталених правил. Навіть крен у бік «зворотного боку геніальності», який був спричинений працею Ч. Ломброзо «Геніальність і божевільня» і активно розвинений наприкінці XIX — XX ст. у працях З. Фрейда, М. Нордау, С. Балея, Г. Россолімо та інших, жодним чином не піддавав сумніву значення чинника новизни у творчому процесі.

Перш ніж звернутися до аналізу аргументів, котрі були висунуті Г.-Г. Гадамером, дозволимо собі зробити припущення щодо імовірного усвідомлення ним «вибуховості» свого твердження, яке зумовило, так би мовити, необхідність пошуку відповідної теоретичної підтримки. Задля цього філософ здійснює «вічне повернення» в добу античності і відверто декларує цінність тогочасного «естетичного досвіду»: «Відповідь, що її дає античність і яка до цього часу спонукає нас до розмислів, передбачає, що йдеться про імітаційну діяльність, про наслідування» [1, 277]. Це значною мірою пояснює підвищену увагу Гадамера до теорії мімесису, а, зрештою, зумовлює його розуміння художньої творчості як своєрідного наслідування.

Водночас не можна не враховувати, що тлумачення сутності наслідування у творчому процесі давньогрецькими мислителями і філософом XX ст., мало неабиякі відмінності. Наразі ми не вдаватимемося до їх порівняльного аналізу, адже предметом нашої статті, зокрема, є осмислення, так би мовити, «культурологічної специфіки» художньої спадкоємності. Власне задля цього ми і звернулися до ідеї наслідування Гадамера, засадні положення якої, вочевидь, можна вважати похідними від відомого концепту філософа щодо, сказати б, свободи функціонування художнього твору у просторі і часі. Врешті-решт, це зумовлює його визначальний висновок, згідно з яким твір «сам говорить за себе».

Означене твердження Г.-Г. Гадамера є одним із засадних і щодо його естетичної програми взагалі, і моделі художньої творчості, зокрема, адже, значною мірою, відштовхуючись від нього, учений виходить у площину низки принципів теоретичних проблем, серед яких виокремимо концепцію *актуальності художнього твору*.

У другій половині XX ст. в естетичній науці доволі активно обговорювалося питання актуального виду мистецтва. Зокрема, В. Міхальов у праці «Видова специфіка і синтез мистецтв» відзначав, що «аналіз соціальної динаміки видів мистецтва приводить до висновку про існування у кожну епоху основного виду мистецтва, що найпоказовіше виражає особливості художнього світосприйняття свого часу» [6, 41]. Ми не приймаємо марксистський «підтекст», що на ньому ґрунтується цей висновок науковця, проте не можемо заперечувати факт, так би мовити, домінування певного виду чи видів мистецтва у конкретний історичний період чи у межах конкретного художнього напрямку. Втім, подібна «актуалізація», на

нашу думку, передусім, зумовлена обставинами естетико-психологічного характеру, які відповідним чином впливають на динаміку культуротворчих процесів.

Ідея Г.-Гадамера щодо актуальності художнього твору, з одного боку, стимулює до її співвіднесення з проблемою актуального виду мистецтва, з другого — безперечно, має теоретичну самоцінність, усвідомлення якої спонукає до наступних теоретичних пошуків. У цьому аспекті показовими є концептуальні орієнтири видатного європейського культуролога та письменника У. Еко (1932–2016), що, зокрема, дістали оприлюднення у його відомому дослідженні «Відкритий твір: Форма і невизначеність у сучасній поезії» (1962).

Аналізуючи теоретичну спадщину У. Еко, науковці обов'язково виокремлюють саме цю працю вченого і, відпрацьовуючи засадні принципи концепції *відкритого твору* як такі, зазвичай кореспондують їх із положеннями ще однієї важливої праці італійського філософа — «Роль читача», що вийшла друком більш ніж через п'ятнадцять років і певною мірою розвинула його основоположні ідеї, висловлені у «Відкритому творі». Такий «концептуальний підхід» сучасних науковців цілком зрозумілий, адже у полі їхньої уваги перебуває переважно проблема діалогу автора — реципієнта, виникнення якого уможливило процес інтерпретації, що йому У. Еко, як відомо, надає неабиякого значення.

У цьому зв'язку, український культуролог Н. Жукова відзначає: «... автор повинен уявляти собі, так би мовити, модель можливого реципієнта, який зможе зрозуміти, а точніше інтерпретувати текст, який пропонує автор» [4, 187]. Рухаючись далі у «концептуальному лабіринті», створеному У. Еко, вона робить цілком логічний, а головне — дуже показовий висновок: «Текст представляє реципієнтові поле можливостей, актуалізація яких обумовлена тією інтерпретацією, якій він надасть перевагу. *Реципієнт (або виконавець)* (курсив наш — О. О.) стає співучасником творчого процесу: від його рівня інтелекту, володіння мовою і культурного кругозору залежить доля твору» [4, 188].

Вочевидь, Н. Жукова має на увазі той самий *відкритий твір*, що і стимулює процес інтерпретації, зумовлюючи своєрідні «стосунки» між автором і реципієнтом. Проте наразі виникає досить важливе питання щодо, сказати б, постаті останнього: про кого, власне, йдеться? Про людину, котра здатна інтерпретувати *відкритий твір* на рівні

сприйняття, чи про людину, яка здатна інтерпретувати *відкритий твір* на рівні наслідування?

У контексті наших розмислів видається показовим, що, говорячи про реципієнта, дослідниця робить своєрідне уточнення — або виконавець, а відтак (свідомо чи позасвідомо) припускає можливість інтерпретації у площині художньої спадкоємності — важливого чинника творчого процесу. Зрозуміло, статус виконавця, що виокремлений Н. Жуковою, передбачає вихід, зокрема, у площину музичного мистецтва, що йому у «Відкритому творі», У. Еко присвячує неабияку увагу. Проте на сторінках цієї праці, як відомо, йдеться і про кінематограф, і театр, і телебачення, і літературу. Саме остання привертає нашу особливу увагу.

Акцентуючи ідею відкритості художнього/літературного твору, дослідник, зокрема відзначав, що «читача» надихає свобода твору, його нескінченна здатність до нарощування, багатство його внутрішніх з'єднань, захоплююча позасвідомість проєкцій» [3, 60]. З величезного масиву ідей, які сформували концептуальне поле праці У. Еко, ми процитували саме цю, задля повернення, а за великим рахунком — розвинення попереднього запитання: про якого саме читача власне йдеться? Наразі, розглянемо варіант, коли у цій ситуації опиняється письменник, що відкриває можливості для відпрацювання своєрідного концептуального ланцюга: *актуальний твір — відкритий твір — відкрита інтерпретація — художня спадкоємність*.

У літературному просторі кінця ХХ–ХХІ ст. можна виокремити принаймні кілька творів, художній рівень яких дає всі підстави вважати їх «актуальними». У цьому зв'язку зосередимо увагу на романі німецького письменника Б. Шлінка «Читець» (1995), що є вельми серйозним «подразником» для дослідника, і, вочевидь, виходить за межі, так би мовити, власне літературного твору.

Образна система цього роману вражає своєю глибиною й емоційною насиченістю, проте у процесі його створення — поруч із Б. Шлінком-письменником, вочевидь, постійно був присутній Б. Шлінк-науковець, що, власне, і дає підставити вважати «Читця» і блискучим літературним твором, і не менш блискучим «гуманітарним проектом» межі ХХ–ХХІ ст.

У своїй праці «Марення і сновидіння у “Традіві” В. Єнсена» З. Фрейд висловив думку, яка, у тому чи іншому контексті, активно цитується дослідниками проблеми художньої творчості: «... поети, — стверджував засновник психоаналізу, — залишили далеко поза собою нас, людей про-



зи, тому що, створюючи, вони черпають з таких джерел, які ми ще не відкрили для науки» [7, 139].

У випадку із «Читцем» фактично спостерігаємо зворотну ситуацію, адже визначальним поштовхом до створення цього роману, безперечно, стала юридична освіта і багаторічна діяльність Б. Шлінка у галузі права. Водночас, історія любовних стосунків п'ятнадцятирічного юнака і 36-річної жінки — колишньої наглядочки концтабору, — що була покладена в основу його роману, природно актуалізувала вихід письменника і в етичну площину, розширивши, таким чином, «концептуальний простір» цього твору.

Подвійний «етичний експеримент», що його здійснює Б. Шлінк, стимулював і, безперечно, стимулюватиме подальші роздуми науковців у цьому напрямі. Історія головної героїні твору Ханни Шміц стала приводом до осмислення не лише провини і відповідальності однієї людини, а й «колективної провини» та «колективної відповідальності» цілого покоління співвітчизників автора: «... не підлягало сумніву, що йдеться не лише про осудження того чи іншого охоронця концтабору, конкретного виконавця. Суд ішов над цілим поколінням, яке зажадало цих охоронців і катів чи, принаймні, не запобігло їхнім злочинам і вже у всякому разі не відкинуло їх хоча б після 1945 року; ми судили це покоління і присудили його до того, щоб воно хоча б усоромилося свого минулого» [8, 87].

Вочевидь, цю лінію твору, а отже — і цей аспект етичної складової «гуманітарного проекту» Б. Шлінка — стимулювало його відоме есе «Право — провинна — майбутнє» (1988), до написання якого ученого і письменника, зокрема, імовірно, надихнула блискуча праця К. Ясперса «Питання про провинну» (1946).

Водночас роман актуалізує роздуми і щодо «індивідуальної провини» Ханни Шміц, яка чітко артикулюється Б. Шлінком на рівні діалогу, що розгортається у передостанньому розділі роману між двома жертвами героїні твору: чоловіком, який колись був її коханцем, і жінкою, котра колись була ув'язненою концтабору. Вона питає, чому Міхаель опікується спокутуванням гріхів Ханни і що за стосунки були між ними: «У нас був зв'язок, ще коли мені було п'ятнадцять, — зізнається він. <...> Якою ж вона була жорстокою, — констатує жінка і запитує: — І ви вибачили її, хоча вона вас... коли вам було всього п'ятнадцять років... Ви коли-небудь були одружені?» [8, 196].

Її спостереження і запитання віддзеркалюють сутність провини Ханни щодо Міхаеля, адже

стосунки, що існували між ними, позбавили героя твору можливості у дорослому житті кохати і створити повноцінну родину, фактично прирікаючи на самотність. Власне, етичний вимір роману, «художню самодостатність» якого важко переоцінити, стає важливим стимулом для втілення третьої — культурологічної складової гуманітарного проекту Б. Шлінка, що, на нашу думку, є чи не найголовнішою провокацією цього твору, сутність якої письменник відбив на рівні його назви.

Найголовнішим прокляттям та найбільшим соромом Ханни Шміц є її неписьменність, яка фактично робить героїню наглядачкою концтабору і, визначаючи всі подальші трагічні обставини життя, врешті-решт прирікає на самогубство. Таким чином, Б. Шлінк здійснює дивовижний експеримент, переводячи етичну проблему у культурологічну площину. Адже поняття сорому, що є важливим чинником моральної свідомості, у «Читці» стає, так би мовити, соромом культурним, так само, як четвертий рівень екзистенціального страху — страху перед собою — трансформується у страх культурний: «Чи був сором Ханни справжньою причиною її дивної поведінки на судовому процесі і у таборі? Невже вона могла піти на злочин через страх того, що виявлять її неписьменність?» — у фіналі твору ставить собі запитання Міхаель [8, 124].

Багато у чому вони залишаються для нього відкритими, так само, як «відкритим» за своїми сутнісними ознаками є, вочевидь, *актуальний твір* Б. Шлінка, що стимулював і стимулює до інтерпретації своїх читачів. Серед них, більш ніж імовірно, був швейцарський письменник Ж. Діккер — автор доволі резонансного твору «Правда про справу Гаррі Квеберта».

Незважаючи на свій молодий вік, його художні пошуки, а особливо цей роман отримали чимало високих літературних винагород, зокрема — Гран-прі Французької академії та Гонкурівську премію ліцеїстів. На нашу думку, так би мовити, свідомо постмодерністська спрямованість Ж. Діккера, вписуючи «Правду про справу Гаррі Квеберта» у відверто психоаналітичний контекст, робить його, водночас, «незалежним від психоаналізу» *відкритим твором*, що стимулює численні інтерпретації.

Безперечно, роман Ж. Діккера — зразок високопрофесійного детективу, в якому багатозаровність сюжету, що іноді навіть видається надмірною, тримає читача у постійній напрузі. Проте увагу наразі привертає, так би мовити, власне «літературний аспект» твору, який, з одного боку, є

необхідним елементом детективного руху, а з другого — виявляє очевидні асоціації з культурологічним виміром, а точніше — «культурологічною провокацією» роману Б. Шлінка, конкретизуючи наші розмисли щодо визначеного вище концептуального ланцюга: *актуальний твір — відкритий твір — відкрита інтерпретація — художня спадкоємність*.

На нашу думку, у своєму творі Ж. Діккер «відкрито інтерпретував» історію стосунків 36-річної Ханни і 15-річного Міхаеля, перетворивши її на історію кохання 34-річного письменника Гаррі Квеберта та 15-річної дівчини Ноли. Водночас таке твердження навряд чи було б можливим лише на рівні означеної подібності, тим більше, що подальша логіка сюжету фактично не дає приводу для відповідних паралелей, окрім однієї, проте визначальної — Гаррі Квеберт, так само як і Ханна Шміц, опиняється на лаві підсудних через свою «залежність від культури».

Щоправда залежність ця діаметрально протилежна: у героїні Б. Шлінка вона зумовлена її Неписьменністю, у героя Ж. Діккера — його Письменністю. Адже головним аргументом для звинувачення Гаррі Квеберта у вбивстві його коханої, стає знайдений поруч із її тілом рукопис роману «Витоки зла», що уславив ім'я письменника, зробивши його «живим класиком», авторитетним професором та фундатором літературної школи. Власне саме ця лінія, яку дещо «перекриють» сюжетні хитросплетіння детективного жанру, на нашу думку, і є найважливішою у цьому творі з точки зору відкритої інтерпретації, а за великим рахунком — художньої спадкоємності роману Ж. Діккера щодо твору Б. Шлінка.

Слід зазначити, що головною проблемою, яка визначає динаміку сюжетного руху «Правди про справу Гаррі Квеберта», є почуття провини, яке притаманне практично всім ключовим персонажам та інтерпретується автором у відверто психоаналітичному вимірі: провинна — страх — сором. Проте у випадку з Гаррі Квебертом ситуація виявляється значно складнішою.

Ж. Діккер, акцентуючи на «специфічній провині» письменника, що породжує у нього почуття «специфічного сорому», так би мовити, балансує на межі етичного і культурологічного. Адже він, насправді, є крадієм роману «Витоки зла», до того ж, навіть не на рівні плагіату, а на рівні його відвертого привласнення. Через це Гаррі Квеберт го-

товий мовчати до останнього, аби його таємниця не була розкрита, оскільки «культурний страх» і «культурний сором», зрештою, виявляються для нього сильнішими, ніж екзистенціальний страх і сором як моральний стан особистості. Їх сутність дуже точно характеризує учень Гаррі Квеберта — молодий письменник Маркус Гольдман: «Ви вкрали книгу! Чи існує більш страшний злочин для письменника? “Витоки зла” — ось чому ви її так назвали! А я все не міг зрозуміти, чому у такої прекрасної історії такий похмурий заголовок! Але заголовок стосувався не книги, він стосувався вас. <...> Ця книга — виток зла, яке й допіру підточує вас, зла самозванця, муки сумління» [2, 591]. Відтак, використовуючи прийом *навпаки*, Ж. Діккер у «Правді про справу Гаррі Квеберта» *відкрито інтерпретує* і не менш *відверто наслідує* своєрідний мотив «залежності від культури», що був блискуче представлений в *актуальному творі* Б. Шлінка «Читець».

У. Еко належить думка, що доволі часто одні книжки говорять про інші, проте іноді — вони ніби розмовляють між собою. Імовірно у такому метафоричному форматі видатний учений і письменник прокоментував сутність відкритої інтерпретації, котра, стимулюючи до діалогу, а можливо — і до художньої спадкоємності, визначає безперервність і нескінченність творчого процесу.

## Література

1. Гадамер Г.- Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. — М. : Искусство, 1991. — 368 с.
2. Диккер Ж. Правда о деле Гарри Квеберта / Ж. Диккер. — Электронная версия книги : ООО «Издательство АСТ», 2014.
3. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко. — Электронная версия книги: Янко Слава ( Библио. Fort / Da)? <http://yanko/lib.ru/gum.html>, 2004.
4. Жукова Н. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики / Н. Жукова. — К. : вид. ПАРАПАН, 2010. — 244 с.
5. Кант И. Критика эстетической способности суждения ; соч. : в 6 т. (серия «Философское наследие») / И. Кант. — М. : Мысль. — 1966. — Т. 5. — 564 с.
6. Михалев В. Видовая специфика и синтез искусств / В. Михалев. — К. : Наукова думка. — 1984. — 100 с.
7. Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» Иенсена // Фрейд З. Художник и фантазирование. — М. : Респубблика, 1995.
8. Шлинк Б. Чтец. — СПб. : Издательск. группа «Азбука-классика», 2005. — 198 с.