

**ТЕОРІЯ ВІДНОСНОСТІ:
ПРОБЛЕМА ПОСИЛЕННЯ „КРИЗИ ТЕОРІЇ”
ЧИ ПОШУКИ ТОЧНОГО ЗНАННЯ
В ГУМАНІТАРНІЙ НАУЦІ**

Розглядається зсув гуманітарних знань ХХ століття та його посилення під впливом теорії відносності. Досліджуються позитивні та негативні сторони такого впливу. Порушуються проблеми синхронізації систем координат різних національних літератур і культур, історичних періодів, мистецьких та наукових інтерпретативних систем. Основна увага відводиться теорії перспективізму Е.Д.Гірша як ідеї текстової інтерпретації з різних точок зору.

Ключові слова: *теорія відносності, літературознавство, інтерпретація, система координат, точка зору, художній твір.*

У ХХ столітті перед герменевтикою постала складна дилема. З одного боку, в дослідженнях її представників були чітко закріплені постулати про те, що в кожному тексті закладений безперервний смисл, який можна осягнути, й що будь-яке читання неможливе без інтерпретації; з іншого, – що літературний текст ніколи не означає тільки те, що він хоче означити, тому художній твір є безконечним продукуванням значень і вічним становленням сенсу. У більшості герменевтичних підходів закріпилася думка про те, що межі інтерпретації художнього тексту співвідносні з цілями, які ставлять перед собою інтерпретатори. А такі цілі можуть бути різними. Про це свідчать і підходи з позицій різних *дискурсивних практик*, що задають *систему координат* для тлумачення й перекладу (М.Фуко); і прагматична герменевтика Р.Рорті з його концепцією залежності інтерпретації тексту від потреб і запитів суспільної групи, до якої належить автор чи інтерпретатор; і суспільно-політичний підхід Ю. Габермаса, який повернув герменевтику в річище ідеології.

Ця невизначеність меж інтерпретації підсилювалася теорією відносності, що вплинула на розвиток усієї наукової сфери минулого століття. У даному разі теорію відносності розглядаємо не в сенсі складної фізико-математичної системи, узагальноної й обґрунтованої А. Айнштайном. Насамперед маємо на увазі філософську концепцію з довготривалою історією, суттєвими віхами якої стали так звана нерелятивістська теорія відносності Г. Галілея, учення Ляйбніца про співвідношення монад (згідно з яким кожна монада бачить світ під іншим кутом зору і є дзеркалом, яке може відображати кожен іншу монаду та світ, звідси – нескінченне розмаїття його відображень); згодом – втілені у філософії мистецтва ідеї Романтизму про відносність і плинність буття, зафіксоване релятивістське бачення історії (особливо у

В. Дільтея та О. Шпенглера), феноменологічний релятивізм М. Гайдеггера та Г.-Г. Гадамера, суголосна із вченням О. Потебні про побудову різних візій того самого світу релятивістська концепція мови Сепіра–Уорфа, культурний релятивізм Леві-Стросса тощо. У такому ракурсі викладене та деталізоване вчення Мінковського–Айнштайна лише підсилило філософсько-мистецькі пошуки в цьому напрямку, викликало новий інтерес до порушених проблем у різних сферах науки про мистецтво. Це вилилось у ряд філософських розвідок, таких як „Тривалість і одночасовість. З приводу відносності Айнштайна” А. Бергсона (1922), ряду феноменологічних праць. Ці ідеї впливали на всі можливі сфери досліджень, тому, звісно, не могли не позначитись і на дослідженнях у царині художнього слова. Деякі з них зайняли помітне місце в теорії літератури.

Для літературознавства важливо те, що, з огляду на висновки теорії відносності, різні традиції фіксують різне розуміння динаміки часо-простору: він може розгортатися лінійно, спірально, концентрично, пунктирно, доцентрово, відцентрово, бути уповільненим чи прискореним тощо. Тому по-різному можна підходити до окреслення часо-просторових *дистанцій*. Саме цей часо-просторовий вимір пов’язує проблему інтерпретації з одним із ключових питань теорії відносності – *питанням про систему відліку*. Вже багато йшлося про те, що саме *авторська система координат* (у контексті його національної мови, історичної епохи, культури, жанрової структури, літературно-мистецької традиції) повинна вважатися системою відліку. Однак, оскільки інтерпретатор ніколи не зможе потрапити в ту ж точку часо-простору, в якій був автор, тому його трактування завжди твориться з іншої перспективи.

Відтак одне і те ж явище спостерігається різними людьми, кожен з яких живе у власному часо-просторовому світі і здійснює власні виміри. Завдання справжнього інтерпретатора в тому, щоби співвіднести здобутки різних „спостерігачів” між собою та із власними показниками. Це – саме той принцип, який застосовував К. Леві-Стросс у „Структурній антропології”. Він вибудував складну теоретико-методологічну модель, в якій враховується позиція спостерігача щодо досліджуваних явищ, і точка зору дослідника набуває методологічного значення. У його першій моделі спостерігач перебуває поза культурою. У другій – той самий спостерігач, що знаходиться ззовні, водночас бере до уваги та враховує точку зору того спостерігача, який перебуває всередині культури і є її носієм. Це дало підставу вченому порушити питання про те, чи проблема бачення та розуміння полягає у внутрішній розбіжності між різними видами мислення та цивілізації, чи – у відносному положенні спостерігача, який не може розглядати власну цивілізацію/культуру в тій же перспективі, яка здавалась би йому прийнятною щодо іншої цивілізації. Як і в точних науках, у гуманітарній сфері ця проблема пов’язана не лише з часо-просторовими показниками, а й із проблемою фізичних станів, що дає підстави по-новому оцінювати

психологічну відносність К.-Г. Юнга, проблеми емпатії та проєкції себе в стан іншого. Такі експерименти дали підстави Р. Барту стверджувати так: „Подібно до того, як вчення Айнштайна потребує включення до складу досліджуваного об'єкта *відносність системи відліку*, так і в літературі спільний вплив на неї марксизму, фройдизму та структуралізму змушує ввести принцип відносності у взаємовідносини скриптора, читача і спостерігача (критика). На противагу *творів* (традиційному поняттю, що віддавна й до нині сприймається, так би мовити, по-ньютонівськи) виникає потреба в новому об'єкті, що виник внаслідок зрушення або перетворення попередніх категорій. Таким об'єктом є *Текст*” [1, с. 413].

Концепція мовного релятивізму ґрунтується не лише на відносності мов, а й має справу з відносністю понять і різних форм мислення, якою окреслюється в різних мовах неспівмірність людського досвіду. При цьому, як вказує Б. Уорф, „ми стикаємось... з новим принципом відносності, який твердить, що подібні фізичні явища дозволяють створити подібну картину всесвіту лише при подібності чи принаймні при співвідносності мовних систем” [4, с. 210]. Згідно ж з ученням Т. Куна [16], дослідники чи інтерпретатори, які діють у різних наукових традиціях, у межах різних парадигм, „проводять свої дослідження у різних світах” [16, с. 162].

Користуючись терміном „*система відліку*”, слід пам'ятати, що кожен спостерігач (читач чи інтерпретатор) керується власною системою відліку (в даному разі – власною мовою, власним досвідом, системою цінностей тощо), що визначається власними *точками референції* (термін Річарда Монтеґю). Адже, як це неодноразово зазначалось у сучасній науці, „уявлення про чужу культуру (тобто Чужого) цілком центрується на власній культурі, котра в цих уявленнях виконує водночас і роль центрального чинника, і базової моделі, вносить у простір Чужого невластиву йому систему координат. І в цій системі координат світ Чужого, зокрема етнокультурний, або редукується, або відтворюється з тією чи іншою мірою приблизності” [2, с. 31]. Це означає, що інтерпретатор здійснює виміри відносно певних напрямків, вибраних ним самим, які можуть залежати від різних контекстів і не мати загального значення. У цьому сенсі, мабуть, недаремно в літературознавстві виникло поняття літературних *напрямків*, адже літературні стилі різних мистецьких епох, як і різні філософські чи релігійні течії, є також встановленням різних систем відліку з різноспрямованими *векторами*. У зв'язку з цим доводиться говорити й про певний *рух*, і про характер цього руху – лінійний, спіральний, колоподібний, з прискоренням чи уповільненням, впорядкований, невпорядкований, хаотичний тощо. Ознака руху як певного прогресу, розгортання чи розвитку є невід'ємною частиною кожного мистецького явища – від окремого художнього образу, сюжету чи твору і до функціонування таких складних систем, як стиль епохи чи жанрова система національної літератури.

Фундаментальний факт, який лежить в основі цих пошуків, полягає і в тому, що для аналізу чи оцінки будь-якого явища ми повинні вибрати сталу *систему координат*, відносно якої ми зможемо інтерпретувати той чи інший феномен. Проблема виникає тому, що у просторі не існує абсолютного центру, накреслених напрямків, на основі яких можна було би розміщувати осі координат. Тому можна побудувати безконечну кількість координатних систем, вважаючи за центр будь-яку точку, і розглядати явище у межах кожної з них. З одного боку, це теоретично обґрунтовує проблему різної рецепції. З іншого, з огляду на дослідження точних дисциплін, під яким би кутом стосовно системи координат не знаходився об'єкт, ускладнюються лише формули обрахунків, а показники повинні залишатися тими самими.

Якщо одна й та ж ситуація, одне й те ж явище (наприклад, художній твір) можуть бути описані/інтерпретовані з точки зору безконечної кількості систем відліку, то виникає необхідність пов'язувати й узгоджувати між собою безмежну кількість показників, які здобуваються різними спостерігачами в рівноправних координатних системах. Такий підхід з урахуванням прийнятої системи координат дав би змогу фіксувати в літературознавстві формалістсько-структуралістські методи. Однак до просторових співвідношень доводиться долучати *елемент змінності*. Всі явища та виміри постійно змінюються, тому що іде час. Ми не можемо забувати про те, що й осі координат, відносно яких людина веде спостереження, й досліджуване явище знаходяться в постійному русі. У нашому випадку об'єктом спостереження, зазвичай, виступає окремий художній твір (творчість письменника), для оцінки якого вибираються різночасові, різнокультурні, різномовні, різностильові системи координат.

Текст постає як безконечний рух, який у процесі читання читач може затримувати на коротку мить. І *виміри* цього тексту відносні не стосовно знання інтерпретатора, а стосовного його первинного включення/не включення в систему світу твору чи його автора. Адже спостерігач, який знаходиться всередині системи, не може жодним чином визначити, чи ця система знаходиться у стані спокою, чи руху, тим більше, окреслити цей рух. Чи не тому герменевти наполягають на твердженні, що інтерпретатор повинен розуміти твір краще, ніж його автор?

У процесі творчого мислення кожен досліджуваний предмет відтворюється наново, тим самим перебудовується сукупність знань про нього у кожній окремій вимірній системі. Тому певний релятивізм слід визнавати і як наслідок співвіднесеного руху твору та інтерпретатора в історичному часі та змінному культурному контексті. Відтак система внутрішніх (у сенсі смислотворення та стилю) та зовнішніх (у сенсі трансляції) завжди знаходиться у стані *відносної неперекладності*. Це констатуювано релятивізмом рецептивної естетики у визнанні відносної ідентичності й неідентичності твору:

„Абсолютно ідентичним твір міг би бути, якби матеріальні об'єкти, що сприяють передачі твору, були б співвіднесені з незмінною мовою, з незмінною дійсністю, з незмінними ідеями” [6, с. 149]. Через власний модус буття та амбівалентність природи художньої мови можна говорити про іманентну відносність/нетотожність літературного тексту і на цій основі, вслід за П. де Маном, обстоювати принцип суб'єктивності/помилковості інтерпретації художнього твору. Якщо ж ще долучати принципи відносності колективної та індивідуальної рецепції, то прийдемо до „мистецтва планомірного нерозуміння” [7, с. 59], так докладно окресленого ще О. Шпенглером.

Теорія відносності Айнштайна з її *принципом загальної відносності* дає можливість формулювати закони фізичного світу так, що вони будуть однаковими і дієвими у всіх можливих системах відліку, якщо вони стосуватимуться самого явища, незалежно від того, як його бачить спостерігач. Саме такий підхід дає змогу окреслювати універсальну природу об'єкта – яким він постає з усіх можливих точок простору і часу, навіть за умов рухомості та змінності. Це і є тим ідеалом, до якого повинен прагнути кожен інтерпретатор.

Однак, якщо в системах відліку, які рухаються одна відносно іншої (а саме таким є „рух” різних національних літератур у процесі їх комунікації чи взаємодії), не збігаються виміри, то це пов'язано з відмінністю *енергій, різною спрямованістю силових ліній*. При цьому доводиться зважати на неоднорідність простору та існування різних *силових полів*, які впливають на внутрішні та зовнішні зв'язки явищ; тобто те, що часо-простір не однаковий в усіх точках, і його властивості відмінні стосовно різних напрямків. Подібний мовний чи художній простір є й у сфері мистецтва слова, де на сьогодні вже не видаються химерними такі означення, як метафорична *насиченість, згуцненість думки, драматична напруга, поляризація поглядів/позицій, асоціативні поля* чи *поля дії* контекстів тощо.

Через нерівномірність й неоднорідність часо-простору вченим-фізикам доводиться говорити про проблему *синхронізації систем відліку*. Саме тому *спеціальна теорія відносності* визнає рівноправність лише тих систем відліку, які рухаються одна відносно одної рівномірно та прямолінійно. Про подібну синхронізацію йдеться й стосовно проблем культурного взаємовпливу, і можна вийти на певну модифікацію теорії зустрічних течій О. Веселовського. Щодо явищ художньої комунікації, то такої синхронізації вимагає не лише перекладений текст відносно свого першоджерела, а й творчість перекладача й автора, їхні епохи та системи цінностей, літературні традиції країн, їхні національні мови. Процес такої синхронізації завжди передбачає врахування „поправки” на Іншого: іншу мову, іншу літературну традицію тощо, відповідно – на інші *виміри* та відмінні *коди*.

Як у точних науках, і у філософії, так і в царині художнього слова та мистецтва застосування теорії відносності загалом виявило дві протилежні тенденції – *негативну* та *позитивну*. *Негативна*

полягала в релятивізмі, який здебільшого зводився до того, що наше уявлення про будь-яку реальність чи її фрагменти виявляються похідними від численних систем репрезентації, тому кожне уявлення про дійсність залежить від точки зору, яку вибирає спостерігач, і її зміна веде до кардинальної зміни самого уявлення. *Позитивна* тенденція виявляється саме в тому підході, який був запропонований авторами теорії відносності і на якому вони ставили головний наголос. Вона полягала в пошуках універсальності, виведенні єдиних законів, які були би спільними для явищ, незалежно від відмінних поглядів на них різних спостерігачів, від різних контекстів чи взаємовпливів. Такий підхід до аналізу й інтерпретації художнього твору з позицій Айнштайнової метафізики детально обґрунтував У. Еко. Він виступив проти негативного релятивізму, яким можна зловживати через відкритість твору. Як це відбувається в Айнштайновому універсумі, так і в рухомому художньому творі теорія відносності дає змогу досягати не хаосу відношень, а віднаходити правило, яке б дозволяло їх організувати. Адже „*твір в русі*” постає як можливість множинного особистісного втручання, однак не є аморфним закликком до втручання нерозбірливого: це ... заклик вільно увійти у світ, який, однак, завжди є світом, бажаним для автора” [8, с. 58]. Тому італійський дослідник зробив висновок, що за відомих умов і в певному середовищі (в тому числі й мистецькому чи літературознавчому), „можуть виявитись більш корисними традиційні параметри” [8, с. 236].

Кожна з цих тенденцій мала своє продовження в лоні літературознавчих студій. У певному сенсі виміри міжкультурної/міжмистецької комунікації стали доволі сприятливим ґрунтом для апробування законів відносності у словесній сфері, бо пропонували „подвійний формат” систем координат і водночас більшу кількість ймовірних спостерігачів на різних позиціях. Це не лише чіткіше увиразнювало різну заломленість художніх текстів, а й відкривало нові можливості для практичного аналізу, пропонувало нову перспективу в пошуках шляхів до синхронізації систем. Відповідно викристалізувалась необхідність синхронізації наукових систем і можливих підходів у їх межах, тобто пошуків єдиних та універсальних законів аналізу й інтерпретації. Це мало б подолати так званий догматичний скептицизм чи „когнітивний атеїзм” – історичний, культурний, мовний, методологічний релятивізм, – до чого неодноразово закликав Е. Д. Гірш [14, с. 36]. Саме він запропонував один з оптимальних шляхів виходу із „кризи теорії”, відкривши для гуманітарної науки закони „**перспективізму**”.

Він сам вибрав цю назву для означеної тенденції, і не випадково: „Перспектива – це візуальна метафора, яка акцентує на інакшості об’єкта, коли він розглядається з різних точок зору” [14, с. 27]. Цією метафорою, як вказує вчений, можна окреслити основні різновиди сучасного герменевтичного скептицизму – *психологічний* та *історичний*: прихильники психологічного відгалуження говорять, що „значення тексту не може бути тим самим для мене і для тебе, тому

що ми дивимось на текст з різних суб'єктивних точок зору" [14, с. 27], а представники історичного відгалуження пропонують цей самий аргумент для інтерпретаторів та авторів, які стоять на різних позиціях у культурному часі та просторі. В обох випадках наголошується на тому, що інтерпретація співвідносна з інтерпретатором, тому всі вторинні версії врешті-решт є хибними тлумаченнями.

Залучаючи для доказів результати експериментів Піаже, Гірш пропонує глибше проаналізувати *явище перспективи*, яким воно постає в житті та досвіді людини. Від народження людина володіє подвійною перспективою, однак вона має навчитися нею користуватись. „Щоб навчитись інтерпретувати світ візуально, кожна дитина повинна пройти довгий, виснажливий, сповнений помилок процес, поки вона навчиться *компенсувати ефект перспективи*. У проходженні цього процесу їй значною мірою допомагає вроджений бінокулярний зір. Дитина від самого початку володіє *подвійною перспективою*: вона постійно дивиться на світ з двох точок зору. Оскільки дистанція між цими двома точками постійна, вона поступово вчиться реінтерпретувати викривлення при погляді на світ з перспективи одного ока" [14, с. 37]. Через надзвичайну складність такого процесу, – вважає Гірш, – закони перспективи були так пізно виявлені на основі *camera obscura* й описані Дюрером у його „Демонстрації перспективи”. Саме тому лише у ХІХ столітті з'явилися такі метафоричні терміни, як *позиція* (1836 р.), *ставлення* (1837), *ментальна перспектива* (1841), *точка зору* (1856). Яким би складним не видавався цей процес, кожна людина, що не має вад зору, досить швидко вчиться користуватись ефектом перспективи.

Американський вчений пропонує перенести таке поняття перспективи й на інші сфери інтерпретації. Цим він обстоює психологічно-когнітивну модель розуміння, яка полягає в тому, що людина може навчитись правильно розуміти та інтерпретувати будь-яке явище (в тому числі й мистецьке), так само, як вона вчиться з дитинства сприймати світ. „Говорити вслід за Гердером, що люди та культури є досить часто відмінними одна від одної, не означає відректися того, що людина може зрозуміти когось іншого, чия перспектива значно відмінна від її власної" [14, с. 41].

Однак Е.Д. Гірш заперечує науковість перспективізму в сенсі релятивізму, оскільки такий підхід суперечить теорії універсальності людського знання. Якими б різними не були перспективи погляду на один і той же об'єкт і яким би різним цей об'єкт не поставав із різних кутів зору, від цього він не змінюється й залишається тим самим об'єктом. Так само й різні інтерпретації відрізняються лише значущістю, якою вони наділяють те саме значення. Попри окреслену Кантом та осмислену Дільтеєм універсальну структуру людської суб'єктивності, незаперечним залишається універсальний людський досвід та здатність кожної особистості уявляти себе кимось іншим та усвідомлювати себе в іншій психологічній чи культурній можливості. Якщо ми розглядаємо об'єкт, який не може бути повністю видимий із

жодної перспективи, ми всеодно сприймаємо його як цілий. До того ж реальність художнього світу влаштована так, що в ній представлені всі сторони одночасно, і для правильної рецепції не потрібно, як у реальному світі, обходити об'єкт навколо, – вся інформація задана задалегідь.

Важливо враховувати той факт, що перспективізм передбачає, що „вербальне значення існує *лише* завдяки тій перспективі, яка забезпечує йому існування. Але це змушує погодитись, що вербальне значення може існувати лише завдяки одній перспективі” [14, с. 48]. Незважаючи на те, що деякі критики наполягають на думці, що читач може стати „уявним автором”, „текст не можна інтерпретувати з перспективи, відмінної від тієї, яка належить авторові оригіналу... Усяка інша процедура є не інтерпретацією, а авторством” [14, с. 49]. Однак щоби у процесі інтерпретації бачення було не плоским, а об'ємним, то погляд із цієї позиції має бути не монокулярним (вектор лише автора або тільки інтерпретатора), а біокулярним: „Кожен акт інтерпретації включає принаймні дві перспективи – тобто автора та інтерпретатора. Ці перспективи поєднуються в одну, як при нормальному біокулярному зорі... Таке злиття двох перспектив в одну є підґрунтям будь-якої людської взаємодії” [14, с. 49]. При цьому збереження однакової дистанції між двома точками дає можливість „бачити” і сприймати інтерпретовану дійсність якнайчіткіше, із фіксуванням усіх пропорцій та відстаней. Саме перспективізм, – переконаний Е. Д. Гірш, – є найдоцільнішим герменевтичним підходом у сфері інтерпретації мистецьких творів. У його межах інтерпретація здійснюється за загальними моделями, що узгоджуються з когнітивними законами та практиками, навіть на підставі гайдеггерівської схеми розуміння й прерозуміння.

Таку точку зору – зумисне чи принагідно – підтримали інші визнані науковці. Найвагомішими та найавторитетнішими з цього приводу є концепція Г.-І. Гадамера про злиття горизонтів і суголосна з нею позиція Ж. П. Сартра, який у своїй знаменитій розвідці „Що таке література?” писав: „А оскільки свобода автора і свобода читача шукають одна одну і через увесь світ прямують назустріч одна одній, то з таким же успіхом можна сказати, що читача до прийняття рішення спонукає зроблений автором вибір певного образу світу, і навпаки, вибираючи собі читача, письменник тим самим приймає рішення стосовно теми свого твору. Таким чином, усі продукти розумової праці містять у собі образ читача, для якого вони призначалися” [3, с. 69-70].

Не менше переконливою й вагомою є з цього приводу позиція У. Еко. Він також визнає, що при прочитанні твору необхідно віднайти і зайняти саме ту позицію, яка наперед визначена й задана автором оригіналу: „Автор є тим, хто пропонує певну кількість перспектив і можливостей, які раціонально організовані й доповнені деталями для правильного розвитку” [13, с. 62]. Кодами власного письма автор задалегідь задає читачеві необхідну перспективу і у

зворотній взаємодії проектує текст на „правильного” читача. У „Поетиці відкритого твору” італійський вчений детальніше обґрунтовує власну точку зору, суголосну з пошуками в цьому напрямку. Він вказує, що вже древні розуміли, що сприйняття твору передбачає взаємодію між суб’єктом, який „бачить”, і твором як об’єктивною даністю. „Платон у своєму „Софісті” відзначає, ... що митці задають пропорції не у відповідності з об’єктивним станом речей, а у співвідношенні з тим кутом зору, під яким глядач сприймає образи; Вітрувій розмежовує *симетрію* та *євритмію*, розуміючи останню як узгодженість об’єктивних пропорцій із суб’єктивними вимогами споглядання; розвиток теоретичного уявлення про перспективу, її практичне осмислення свідчать про поглиблення розуміння того, яку роль відіграє суб’єктивність у витлумаченні твору” [8, с. 30]. Навіть будучи теоретиком ідеї відкритого твору, У. Еко вважає, що саме ефект перспективи є своєрідним лімітуючим фактором. „Такі погляди, – писав він, – однаковою мірою змушували діяти проти *відкритості* на користь *замкнутого характеру твору*: різноманітні перспективні хитрощі становили собою не що інше, як поступку, якої вимагало розташування глядача у просторі і сенс якої полягав у тому, щоби він побачив зображення єдиноможливим і правильним чином, саме таким, до якого автор (вдаючись до візуальних трюків) намагався його підвести” [8, с. 30-31]. Іншими словами, для глядача/інтерпретатора створені всі умови, щоби він не помилився. Йому, у свою чергу, потрібно піти „на поступку”, щоби зайняти позицію, визначену для нього автором.

Подібне ставлення чітко простежується і в інших працях У. Еко, особливо там, де окреслюється проблема можливих меж інтерпретації [10, 11, 12]; а також у ряді сучасних розробок. Ключова позиція, викладена у них, полягає в тому, що „кожен маляр, письменник чи композитор заклав конкретну перспективу бачення у свій твір, втілення якої також залежить від можливостей і чіткого дотримання вимог відповідним посередником.

Наприкінці ХХ ст. не лише суто герменевтичні дослідження, а й розробки у сфері рецептивної поетики були чітко скеровані до первинних витоків „чистих” законів інтерпретації. Прихильники суб’єктивістських теорій були змушені порушувати питання про припустимість/неприпустимість інтерпретаційної „сваволі”. Обов’язок професіонала – не знищувати автора, а воскресити його. Тому, коли ми доходимо до „авторського письма”, витворюючи з нього якусь рецептивну „похідну”, то насамперед варто чесно відповідати на запитання: ми хочемо зрозуміти те, що *сказано* автором, чи ж для нас важливіше те, що *бачимо ми*?... В ідеалі швидше за все мова може йти не про перевагу якого-небудь одного з цих сюжетних моментів у рецепції, а лише про збіг напрямку вектора нашого розуміння з вектором авторського задуму” [5, с. 43]. У такий спосіб, навіть у рецептивній естетиці та поетиці довелося визнати, що засаднича формула інтерпретації така: „Твір є в першу чергу *автор* і навіть

символ автора” [5, с. 44]. Чи потрібно шукати інших аргументів про повернення рецептивної естетики в лоно герменевтики, якщо навіть провідний теоретик відкритого твору зізнається: „Мені не соромно визнати, що я надаю значення старому і все ж ще вагомому „герменевтичному колу” [11, с. 64].

Утім упродовж другої половини ХХ ст. дедалі більше простежувалась тенденція до посилення акцентів „негативного” релятивізму. Попри значну критику з боку представників іншого табору, саме його прояви стали панівними в подальшому розвитку наукової думки. Це призвело до відмови від єдиних законів, відтак – до повного заперечення однозначності, стало поштовхом до „розхитування сенсів”, створило підґрунтя для багатьох проявів і концептів постструктуралізму. Порушена Шеллінгом „безконечна метаморфоза усього” наприкінці ХХ ст. була окреслена постструктуралізмом як проблема нелінійного руху, руху без траєкторії, що дозволяє говорити лише про ймовірні прогнози в самоорганізації системи, яку неможливо прогнозувати. Увага до таких явищ, як *ізоморфізм парадигм*, *нелінійні динаміки* як спосіб буття нестабільних утворень, означила основні тенденції в наукових пошуках.

У цьому контексті явища художньої рецепції та інтерпретації дедалі більшою мірою розглядалися крізь призму хаотичності вибору, нестабільності, спорадичності, множинності можливого. Наприкінці ХХ ст. саме тенденції негативного релятивізму набули крайнього вияву в системі наукового та філософського деконструктивізму, який відмовився від пошуків центру і проголосив, що в безконечності кожна точка може бути центром. Однак і за таких умов застосована в гуманітарній сфері теорія відносності допомогла по-новому подивитися на старі проблеми, осягати нові аспекти твору та світу. На сьогоднішні пошуки виходу із „кризи теорії” в гуманітаристиці все ще тривають.

1. *Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.
2. *Наливайко Д.С.* Літературознавча імагологія: предмет і стратегії // Літературна компаративістика. – Випуск 1. – К.: Поліграфічний центр „Фоліант”, 2005.
3. *Сартр Ж.П.* Что такое литература? – СПб.: Алетей, 2000.
4. *Уорф Б.* Наука и языкознание // Языки как образ мира. – М.; СПб.: Terra Fantastica, 2003.
5. *Червінська О.В.* Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади. – Чернівці: Рута, 2001.
6. *Шленштедт Д.* Произведение как потенциал восприятия и проблемы его восприятия // Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1978.
7. *Шенглер О.* Закат Европы. – Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. – М.: Мысль, 1998.

8. Эко У. Открытое произведение. – СПб.: Академический проект, 2004.
9. *Eco U. Interpretation and Overinterpretation / Ed. by S. Collini.* – Cambridge University Press, 1992.
10. *Eco U. The Limits of Interpretation.* – Indiana University Press, 1990.
11. *Eco U. Interpretation and Overinterpretation / Ed. by S. Kollini.* – Cambridge
12. University Press, 1992. *Eco U. Experiences in Translation.* – Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2001.
13. *Eco U. The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts.* – London, 1979.
14. *Hirsch E.D. Jr. The Aims of Interpretation.* – Chicago: University of Chicago Press, 1976.
15. *Hirsh E.D. The Aims of Interpretation.* – Chicago: University of Chicago Press, 1976.
16. *Kuhn T.S. The Structure of Scientific Revolutions.* – Chicago: University of Chicago Press, 1962.

Summary

The article deals with the humanitarian knowledge shifting in the 20th century and its intensification under the influence of the Theory of Relativity. Both positive and negative sides of the influence are investigated. The problems of synchronization of coordinate systems of different national literatures and cultures, historical periods, artistic and scientific interpretative systems are raised. The main attention is paid to the E.D.Hirsh' theory of perspectivism as the idea of text interpretation from different points of view.

Key words: Theory of Relativity, literary studies, interpretation, coordinate system, point of view, work of literature.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2007