

**ДІАЛОГ ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ ЖАНР:
ВИТОКИ, ПІДГРУНТЯ, ПРОБЛЕМИ*****1. До історії становлення філософії діалогу***

Вперше з діалогом ми зустрічаємось у античній філософії, де його розуміли як метод знаходження істини за допомогою певних питань і методичного пошуку на них відповідей. Якщо софісти називали діалектикою мистецтво видавати хибне й сумнівне за істинне, то Сократ вважав діалектику таким способом ведення вченої розмови, який дає змогу віднайти істинне через зіткнення протилежних думок. “Діалектика, і причому діалектика в її позитивному смислі, в її постійному пошуку об’єктивної істини, – от те нове, чим Сократ різко відрізняється і від старої філософії, і від софістів” [1, 62], – констатує відомий філософ О. Лосєв. Діалог, який перебігає між двома свідомостями у формі запитування, відбувається за умови рівності, що надає розуму можливість відкривати істини, про які він навіть не здогадувався перед початком діалогу. Майєвтика (або дослівно – “повивальне мистецтво”) допомагає співрозмовнику віднайти шлях до пошуку істини через виявлення суперечностей у його міркуваннях. Тому сократівський діалог являє собою своєрідну інтелектуальну боротьбу, результатом якої є усунення непослідовних і суперечливих думок. З часом за терміном “діалектика” усталились два основні значення:

- 1) діалектика як логічний метод, який приводить до пізнання сущого шляхом роздвоєння на протилежності;
- 2) діалектика як діалогіка, тобто як певна форма, як мистецтво ведення бесіди, метою якої є істина.

Найбільш цілісне і органічне поєднання цих визначень діалектики древньогрецькою філософією віднаходимо в “Діалогах” Платона. Філософ вважає діалектику наукою всіх наук, оскільки вона полягає в осмисленні самого принципу наук, “у вимозі і наданні смислу” чуттєвим речам, а це досягається шляхом структурного уявлення цілого як єдиної роздільної множинності. Діалектика, за Платоном, є і дискурсивною, і інтуїтивною, тому що вона може водночас розділяти єдине на складові частини і віднаходити загальне в різноманітті його виявів.

Щоб розкрити глибинну суть діалектики, Платон обирає особливу форму викладу своїх ідей – діалог, надаючи йому як філософському жанрові довершеності і визначеності. Немає сумніву в тому, що діалог у нього є саме філософським жанром, оскільки, на відміну від діалогів у античних трагедіях і комедіях, він спрямований на породження істини. Звернення Платона до такої форми мислення, як діалог, зумовлене, на думку античного анонімного автора “Пролегоменів до платонівської філософії”, передусім тим, що діалог наслідує мистецтво діалектики: “Як діалектика виникла з мистецтва запитувати і відповідати, так і діалог – із запитань і відповідей діючих осіб. Платон хотів привести читача до згоди зі своїми доказами тим самим шляхом, яким діалектика змушує душу народжувати в муках те, що сховане в ній, і явити світу, оскільки душа, за Платоном, зовсім не подібна до чистої таблички” [2, 491].

Але, як зауважує той самий автор, це не єдина причина звернення Платона до діалогу як філософського жанру. Діалог, за своєю суттю, схожий з космосом: на кшталт того, як у діалозі звучать різні голоси, так і в космосі кожна річ звучить у відповідності з власною природою; як у діалозі є персонажі, які запитують, і персонажі, які відповідають, так і в космосі є вищі природи, і є нижчі природи; як у космосі різні природи створюють цілісну

єдність, так і в діалозі різні голоси, ведучи кожний свою партію, насичену драматизмом думки, суперечливу й звивисту, зіштовхуючись один з одним, врешті-решт створюють все ж не безладну плутанину, а схожу на музичну поліфонію думок, спрямовану на різнобічне освітлення тієї проблеми, якій присвячено той чи інший діалог – чи то вченню про ідеї (діалоги “Федон”, “Парменід”, “Софіст” та інші), чи то космічному круговороту душі (діалог “Держава”), чи пошукам відповідей на питання, що є мудрість, знання, благочестя, краса, любов, дружба тощо (діалоги “Евтидем”, “Феар”, “Евтифрон”, “Лісід” та ін.). Адже, щоб довести нову думку, мислитель має роздвоїтися на дві іпостасі, кожна з яких сама собі суперечить. І тільки тоді, коли думка подолає цю суперечність, вона стає доведеною. У платонівських діалогах тема дослідження перевертається і освітлюється з різних боків, що робить її об’ємною і різноаспектною.

Форма діалогу виявилась найбільш вдалою для пошуку нових істин, коли вони ще не досягли усталеної та систематичної, навіть застиглої, форми. Ставлячи все нові й нові запитання та дістаючи на них різні, аж до взаємовиключних, відповіді, персонажі діалогу втягують читача в лабораторію власної думки, розкриваючи перед ним свої сумніви і свої аргументи, демонструючи йому не тільки результати своїх роздумів, але й шляхи, якими відшукують загальний принцип у розмаїтті суперечливих думок, в сум’ятті різноголосся. Тому саму філософію Платон ототожнює з діалогом, тобто з самою сутністю людського мислення, яке прагне пізнання істини.

Як правило, в діалогах Платона одним із персонажів є Сократ, водночас і як реальна людина, як учитель його, Платона, який назавжди залишився для нього уособленням самої філософії, і як платонівське “Я”, як репрезентація філософської позиції самого Платона. Що в цих діалогах від Сократа, а що від Платона – встановити неможливо, але безперечним є те, що, відштовхуючись від тих чи інших думок Сократа, Платон не просто їх розвиває чи поглиблює, а створює оригінальну цілісну філософську систему, яка не втратила свого значення й досі. Тому, з ким би не сперечався чи погоджувався у своїх діалогах Платон, він провадить передусім постійний внутрішній діалог із самим собою, перебуває в постійному пошуку істини, котрий ніколи не може бути завершеним.

Платон підкреслює: “Я нічого не знаю і нічому не вчу, я тільки сумніваюсь” (діалоги “Сократ”, “Теетет”). Але це незнання не тотожне невігластву; це – незнання смертної людини, яка співвідносить своє знання зі знанням богів, що пізнають будь-яку річ, просто звернувшись до неї, тоді як звичайний смертний може її пізнати за допомогою з’ясування передумов та причин, шляхом відшукування її принципу. Платон ніколи не стає в позу вчителя щодо читача, а завжди запрошує його до спільного пошуку істини, до діалогу, в якому кожен має право висловлювати будь-які хибні думки, обстоювати і аргументувати їх, і, тільки впевнившись в їх хибності, відмовитись від них та шукати правильний шлях до істини.

У культурі Відродження діалог стає однією з улюблених інтелектуальних ігор, учасники яких, послуговуючись законами жанру, обмінюються тезами, починаючи так само палко доводити протилежне тому, що стверджували раніше. Але було б неправильно думати, що вони відмовляються від своїх переконань чи, погоджуючись з висунутими співбесідниками аргументами, змінюють їх. Ні, ренесансний діалог – не еквівалентний обмін тезами внаслідок переконливої аргументації; його суть – в самому процесі діалогу, в спілкуванні на рівних з “Іншим”, не таким, як сам. Може, саме тому, що діалог у культурі Ренесансу почав виступати здебільшого як інтелектуальна гра, а не спільні пошуки смислу, згодом філософія відмовилась цього способу викладу філософської концепції. Як зауважив О. Лосєв, “майже всі видатні філософи Нового часу викладають свої філософські думки у вже готовому і продуманому вигляді. Часто буває не видно, як вони дійшли до своєї системи і які сумніви їх охоплювали перед її відкриттям. Таку систему лишається тільки засвоїти, і ви вже знаєте концепцію даного філософа” [1, 6].

Європейська традиція Нового часу, в першу чергу картезіанська філософія, прагнула звести духовну діяльність до пізнання, відсуваючи проблему взаєморозуміння

за межі дослідження. Створення філософських систем, спрямованих на єдність і єдиність поняття, суперечило діалогічному мисленню. Проте зовсім усунути діалогізм навіть з таких складних філософських систем, якими є вчення Гегеля і Канта, було неможливо. Ідеї антиномічності “чистого розуму” у філософії Канта і істини як процесу взаємознищення протилежностей у Гегеля містять у собі діалогізм у латентному вигляді, проте інтерпретація цих ідей відбувається в душі монологічної традиції. Мабуть, саме цією обставиною зумовлено той факт, що за терміном “діалектика”, починаючи з Нового часу, закріплюється її основне визначення як методу пізнання дійсності, хоча різні філософи по-різному визначають його суть і можливості.

Кант, який першим уловив тенденцію в класичному природознавстві розглядати філософію як методологію, під діалектикою розумів логіку видимості (згадаймо його добре відомі чотири антиномії), яка не може приводити до здобуття певних істинних знань: “Якщо суто регулятивні основоположення розглядаються як конститутивні, то як об’єктивні принципи вони можуть суперечити одне одному. Якщо ж вони розглядаються як *максими* (тобто як суб’єктивні основоположення. – *Л. О.*), тоді між ними немає ніякої справжньої суперечності, а є лише відмінність інтересів розуму, яка викликає розбіжності в способах мислення” [3, 568]. Разом з тим І. Кант визнає, що людське мислення завжди здійснюється у формі внутрішнього діалогу, тобто має діалогічний характер: “мислити означає *говорити* з самим собою, внутрішньо (через репродуктивну уяву) *чути себе самого*” [4, 43].

У Гегеля діалектика набирає визначення єдино правильного методу пізнання дійсності, протилежного метафізиці, яке й усталилось у сучасній філософській думці. При цьому гегелівська тріада за своєю формою “теза – антитеза – синтез”, яка становить основу діалектичного принципу розвитку, дуже подібна до форми діалогу, в якому у відношенні “Я – Ти” один із персонажів обстоює одну думку, інший – протилежну, а результатом діалогу є певний консенсус, або синтез. Але ця подібність є подібністю тільки за формою, адже суб’єктом тріадичного розвитку у Гегеля є абсолютна ідея, або абсолютний дух – монологічний у своїй довершеності, знеособлений розум, який породжує і матеріальний світ, і людське мислення, в якому він втілюється. Тому і теза, і антитеза у Гегеля не є автономними, самостійними позиціями різних суб’єктів, які прагнуть осягнути істину, а лише моментами, складовими частинами об’єктивного буття і мислення однієї людини на шляху до абсолютної істини. Позиція Гегеля, за своєю суттю, збігається з розумінням діалогу у культурі Нового часу, де співбесідниками виступали не Розум і Розум, тобто дві самостійні особистості зі своїми принципами та установками, а різні проекції, різні іпостасі одного Розуму Нового часу як єдино можливого. Тому й логіка пізнання певної епохи виступає як єдино можлива логіка. Як зазначає В. Біблер, «у Гегелі класика виявляє свої суттєві межі: вона може рухатися вперед не на шляхах “ще більшої істини” і не на “шляхах істини проти заблудження”, але тільки на основі ідеї “істина проти іншої істини”, істинна логіка проти іншої істинної логіки» [5, 223 – 224]. Класичний розум не може піддати себе самокритиці як особливу культуру мислення, як певну цілісність, – він лише може критикувати якісь варіації свого втілення. Тому такий розум принципово монологічний, а всі діалоги, які існують усередині його, є лише квазидіалогами – діалогами розуму зі своїми проекціями. Як наголошує Біблер, принципова відмінність логіки діалогу і логіки Гегеля полягає в тому, що для першої визначальною рисою є “незвідність свідомостей, мислень (буттів) одного до іншого...на відміну від логіки Гегеля, яка спирається на – в ідеалі – буття *одного* суб’єкта думки, всезагального і абсолютного” [6, 59].

У XIX ст. увагу до діалогу як універсальної форми зв’язку “Я – Ти” звернули В. Гумбольдт і Л. Фейєрбах, але це були лише поодинокі сплески думки, не підтримані сучасниками, а не глобальний, визначальний спосіб осмислення дійсності.

Коли Фейєрбах, критикуючи діалектичний метод Гегеля за його монологічність, писав: “Істинна діалектика не є монологом одинокого мислителя з самим собою. Це діалог

між Я і Ти” [7, 203], – цим самим він зумовив кардинальну зміну в дослідженнях сутності людини. Фейєрбахівський антропологізм ґрунтується на відношенні “Я – Ти”, в якому “Я” мислиться залежним від спілкування з “Ти” і разом з тим – від розрізнення з “Ти”. За Фейєрбахом, людська сутність розкривається тільки в спілкуванні, в єдності людини з людиною, в єдності, яка спирається на реальність розрізнення між “Я” і “Ти”.

Ця думка перегукується з роздумами В. Гумбольдта щодо того, що навіть у царині чистої думки людина прагне до “Ти”, співмірному з його “Я”. «“Я” і “Він”, – підкреслює мислитель, – є справді різними об’єктами, і вони, по суті, вичерпують все, оскільки, інакше кажучи, їх можна позначити, як “Я” і “не-Я”. Але “Ти” – це “Він”, протиставлений “Я”. Тоді як “Я” і “Він” ґрунтуються на внутрішньому і зовнішньому сприйнятті, в “Ти” міститься спонтанність вибору» [8, 31].

Однак у Фейєрбаха діалогічний принцип експлікується в межах натуралістичної антропології. Людина для нього – “єдиний, універсальний і вищий предмет філософії” [7, 202]. Але, як зауважує М. Бубер, обожнюючи людину, Л. Фейєрбах замінює трансцендентного Бога його антропологічним ерзацом, водночас майже не приділяючи уваги пошуку “Ти” як дійсної основи людської екзистенції. У “антропології мови” В. Гумбольдта людина також посідає центральне місце, але саме дослідження відношення “Я – Ти” підпорядковано більш глобальній проблематиці мови.

Лише в ХХ сторіччі виникає глобальний інтерес до діалогу як форми мислення і пізнання дійсності. При цьому діалог розглядається не просто як реальна розмова двох його учасників, а як поліфонія різних голосів, що існують у різні часи. Тому на перший план виходить колізія хронологічного і синхронного зрізів діалогу. Філософія як феномен культури має бути реконструйована відповідно до ідеї поліфонічності; поза такою реконструкцією кожен із філософів постає як матеріаліст чи ідеаліст, міфолог чи теолог, але не як співучасник єдиного філософського процесу. Реконструйований таким чином загальнофілософський діалог переводить різночасових філософів у режим філософів-співбесідників. Кожен із цих голосів є конче потрібним для іншого, оскільки без нього неможлива сама ситуація діалогу; він несе свою мову, свою логіку, які є взаємодоповняльними і не можуть існувати одна без однієї, але й не можуть бути зведені одна до однієї. Тільки за цієї умови – за існування “Іншого” з притаманною йому мовою й логікою – діалог і може слугувати формою створення єдиного простору культури.

Одним із перших до проблеми “явлення Іншого” (але не в межах психологічного зрізу, а саме як радикальної, або універсальної, проблеми) звернувся Е. Гуссерль. В одній з останніх опублікованих за його життя праць “Картезіанські роздуми” він зазначає, що “Я”, або “Его”, завжди означає для людини лише власне життя, в якому все, що міститься, – а саме світ, в якому “Я” живе, – має властивість бути моїм і тільки моїм світом. “І от у моїй власній інтенціональності (для наших цілей це означає “в моєму житті як у радикальній реальності”) конституюється якість “Я”, *ego*, яке не є немовби “я сам”, а є немовби “відображення” в моєму власному “Его”. Однак суть полягає в тому, що це інше “Его” не просто є тут і, строго кажучи, не дане мені “особисто”, а конституйоване як *alter Ego* і *Ego*, яке входить як один із моментів у дане словосполучення, і є “я сам” у власному бутті. “Інший” у своєму конститутивному розумінні вказує на мене самого, є відображенням мене самого і, водночас, строго кажучи, не є відображенням: це мій аналог, який і не аналог у звичному значенні слова” [9, 78]. Гуссерлю вдалося вловити парадокс, у якому міститься суть відношення “Я” і “Іншого”: у моєму “Я”, яке б, здавалося, є моїм і тільки моїм, раптом з’являється не-“Я”, інша людина, абсолютно чужа й стороння і мені самому, і всьому моєму зі своїм власним світом, який аж ніяк не пов’язаний зі мною. Як зауважує, роздумовуючи над ідеями Гуссерля, Х. Ортега-і-Гассет, тут міститься грандіозний парадокс: “Разом з буттям Інших у моєму власному світі виникають чужі та сторонні йому світи як такі, інакше кажучи, як світи чужі, які мені уявляються як неувялювані, мені доступні як недоступні й мені відкриті як, по суті, від мене приховані” [10, 35].

Звідси випливає надзвичайна важливість співприсутності “Іншого” в моєму власному світі як чогось радикально іншого, недоступного і недосяжного, але такого, котре існує так само реально, як стіл, камінь або будь-який інший предмет. Але разом з тим, підкреслює Гуссерль, цей “Інший” – це “теж “Я”, *Ego*, але це якесь “Я”, відмінне від мого “Я”, отже, це “Я” – одночасно і не-“Я”. “Якщо я захочу дати строге визначення *Ego*, “Я” в його справжньому і точному бутті (замість *Ego* поставимо “*моє життя*”) і спробую охопити єдиним поглядом зміст цього *Ego* і його зв’язків... то мені доведеться неминуче поставити таке запитання: як виходить, що моє *Ego*, моє життя, всередині того, що воно, власне, є, може якимось чином задати, явити в собі “Іншого” як щось чуже моєму життю, моєму *Ego*?” [9, 78]. Гуссерль вважає, що тут діє механізм перенесення, або аналогічної проекції: якщо моє тіло є тіло-плоть, оскільки в ньому перебуває моє “Я”, то і в тілі “Іншого” також має перебувати інше “Я”. Отже, основою цієї аналогії є моє власне тіло і тіло “Іншого”. Але, на думку Ортега-і-Гассета, це найбільша помилка в спадщині Гуссерля, оскільки моє тіло дуже мало нагадує тіло “Іншого”. Моє тіло – це насправді *моє* тіло, моя власність у найбільш строгому і найвищому значенні цього слова. А тіло “Іншого” дане мені ззовні, як і тіла тварин, або інші речі. На думку Ортега-і-Гассета, малоймовірно, що явлення іншої людини бере початок в уявлюваному перенесенні *мого* тіла туди, де перебуває тіло “Іншого”.

Дуже цікаву і ґрунтовну концепцію діалогу розробив М. Бубер. Не випадково американський філософ М. Фрідман назвав її “життям діалогу”, оскільки і формою викладу своїх ідей в основній праці “Я і Ти” Бубер обирає діалог. Його філософія, хоча досить тісно пов’язана з античною думкою, класичною німецькою філософією і “філософією життя”, своїми глибинними інтуїціями занурена в інтелектуальну культуру іудаїзму, зокрема хасидизму, для якої важливу роль відіграє доктрина спасіння від самотності, всіляких бід та страхів, які повсюдно підстерігають людину. Ідея абсолютної рівнозначності “Я” й “Ти” як суб’єкта і об’єкта є, по суті, відкриттям Бубера. Звичайно, він – не єдиний мислитель, що дотримується цієї думки, але саме в нього діалогізм набирає онтологічного забарвлення: обидва учасники діалогу в місці зустрічі певним чином змінюють один одного. Якщо в німецькій класичній філософії, яка розкрила багатющий світ людської суб’єктивності, суб’єктивно-об’єктивне відношення виключає рівноправність сторін, тому що розум спрямований на пізнання світу, залежного від активності суб’єкта, то Бубер наголошує на рівноправності обох учасників діалогу.

Він досліджує проблему діалогу в трьох вимірах: діалог між людиною і Богом, діалог між людиною та людиною та діалог між людиною і світом. Безпосереднім поштовхом звернення до Бога як до “Ти” стала для М. Бубера необхідність подолання жаху перед дурною (безглуздою) безконечністю ньютонівського Всесвіту, в якому людина відчувається маленькою, беззахисною і самотньою, бездомною посеред безмежного простору. Як не можна, на думку Бубера, зрозуміти Паскаля без його страху перед “вічним мовчанням безмежних просторів”, так і самого Бубера не можна зрозуміти без урахування його жаху перед байдужим до людини Всесвітом. Цей стан особистості він характеризує як постійну необхідність вибрати одне з-поміж двох, однаковою мірою абсурдних тверджень: вважати світ таким, що має початок у просторі і часі, чи уявити собі безкрайність простору і безмежність часу.

Власне кажучи, це – одна з відомих антиномій Канта, але взята не в абстрактній, науково-теоретичній формі, а як настійна необхідність вибору “Я”, щоб знайти своє місце у світі. Як зауважує М. Бубер, звільнення від необхідності такого вибору він знайшов у “Пролегоменах до будь-якої майбутньої філософії” Канта, де мова йде про те, що простір і час – лише форми для людського споглядання. “Те, що насувається на тебе з цього світу, викликаючи страх, – таємниця його простору і його часу – є таємницею твого власного осягнення світу і твоєї власної істоти; твоє питання “Що є людина” є тим насущним питанням, на яке ти повинен знайти відповідь” [11, 174], – вважає М. Бубер. Але та відповідь, яку дає на це питання І. Кант у своїй антропології, його зовсім не влаштовує.

Антропологічне вчення Канта, зауважує Бубер, пропонує багато цінних думок щодо пізнання людини, але зовсім не порушує таких важливих і складних питань про особливе місце людини у Всесвіті, її відношення до світу речей, а також уявлення про її співбратів. В антропології Канта, зважаючи на це, немає людської цілісності, а тому “схоже, що Кант так і не наважився дати філософське обґрунтування тим питанням, які сам же визначив як основні” [11, 160].

М. Бубер шукає власний вихід з того глухого кута, куди загнала людину ньютонівська модель Всесвіту. На його думку, цей вихід полягає у зверненні до Бога, але не як до грізного, безликого судді, а як до “Ти”, вічного “Ти”, у якому перетинаються лінії відношень між людиною і світом, людиною і людиною. Вдаючись до наведеного Платоном прикладу з Сонцем, щоб пояснити відношення зустрічі з вічним “Ти” до інших зустрічей “Я – Ти”, Бубер підкреслює: як Сонце є водночас найбільш видимим з усіх об’єктів і джерелом світла, яке робить видимими всі інші об’єкти, так і Бог як вічне “Ти” є водночас і найвищим співбесідником у діалозі і силою, яка уможлиблює всі інші зустрічі “Я” і “Ти”. Він є основою всіх зустрічей “Я” і “Ти” завдяки загальній основі буття, яка виявляється, коли ми входимо у будь-яке відношення “Я – Ти”. Почуття “Ти” у людині, у відношеннях з кожним окремим “Ти”, яке стикається з розчаруванням перетворення у “Воно”, прагне перерости межі окремих відношень та досягти свого вічного “Ти”, тобто “світу в Бозі”. Але світ під час осягнення Бога не відкидається, оскільки Бог осягається через світ: вступити у чисте відношення означає не закрити очі на все, але все бачити в “Ти”; не відмовитися від світу, а знайти його істинну основу. Бубер вважав, що вся історія людства – це діалог між Богом і його творінням. Це не просто світ, який говорить з людиною у кожному дні її життя, у кожній події: світ – це слово Бога, яке вже сказане.

Говорити про Бога і з Богом людина може тільки в символічній формі. Символи необхідні, тому що спілкування людини з Богом потребує певних пластичних чи теологічних форм. Але ці символи прагнуть стати чимось більшим, ніж є насправді: замість того, щоб бути знаками Бога, вони починають звеличуватися і ставати на його місце, а відтак перестають вказувати дорогу до Бога. Щоб цього не сталося, щоб людина не потрапила в “пастку ідола”, слід пам’ятати, що будь-який символ Бога виражає не вічний, а плінний характер відношення людини до Бога.

У певні періоди духовної кризи людство не має можливості спілкуватися з Богом. Через це ідея смерті Бога, яка стає визначальною у філософії Ніцше, набирає у Бубера форми “затемнення Бога”. Бог відкривається людям у символічній формі, але часто вони надають символам дуже великого значення. Символи – у нових образах Бога і богів, далі – знову затемнення Бога, доки людина зрештою не зрозуміє, що тільки безпосередня зустріч з живим Богом допоможе їй віднайти себе і світ”. “Затемнення Бога”, за Бубером, – необхідний момент у розвитку релігійності, який завжди передуює виникненню нової релігії, у якій Бог з людиною знову вступають у діалог.

За всієї зовнішньої схожості світу Фейєрбаха і світу Бубера, вони є, по суті, “антисвітами”. Буберівська людина може стати для іншої людини “Ти” тільки тому, що існує вічне “Ти” – Бог; Фейєрбах на місце Бога ставить людство, завдяки якому знімається абсолютність відношення до Бога: “людський рід” є Богом для окремої людини.

М. Буберу першому вдалося розмежувати сферу і досвід особистого спілкування, здійснюваного за допомогою мови, і сферу та досвід речового відношення до світу. Діалог між людиною і людиною – це відношення між “Я” і “Ти”, яке не є суб’єктивною подією: людина не уявляє “Ти” у своєму власному мисленні, а зустрічає його. Щоб експлікувати факт зустрічі, М. Бубер вводить поняття “Між”: місце зустрічі – не в “Я” і не в “Ти”, воно є “Між”, яке водночас підкреслює розрив між “Я” і “Ти”, але і пов’язує їх, встановлюючи в кожній зустрічі можливу єдність між ними. Двоє людей, які беруть участь у діалозі, повинні бути звернені одне до одного. Зв’язок, що утворився між ними, підтримується завдяки активній позиції “Я”, яке несе відповідальність за відносини, що виникають між

співучасниками діалогу. “Я” людини, що замкнулася в межах свого особливого власного існування, звучить фальшиво, оскільки принижує духовність, але в справжньому діалозі воно є прекрасним і правомочним.

Визнати “Іншого” означає передусім заговорити з ним. Хоча обмін думками може бути і малозначущим, проте тільки слово є тим, що пов’язує людей, об’єднує їх та розкриває особистість для інших, оскільки зрозуміти “Іншого” означає стати на його місце.

На думку Бубера, сфери монологічного та діалогічного життя не збігаються з діалогом як формою зв’язку “Я” і “Ти”, оскільки існують три види діалогу:

1) справжній, у якому кожний учасник справді має мету встановити з іншими живе співвідношення;

2) технічний, зумовлений лише необхідністю об’єктивного взаєморозуміння, або передачі інформації;

3) і, нарешті, лише замаскований під діалог монолог, коли двоє чи більше людей доволі химерним чином розмовляють самі з собою, але при цьому вважають, що вони звільнилися від нестерпного перебування на самоті.

Справжнє діалогічне існування навіть у крайній самотності набуває характеру глибокої взаємності, монологічне – навіть за найкращого спілкування не виходить за межі своєї самотності. Тільки в справжньому діалозі людина через “Ти” повертається до самої себе, розкриває власну сутність: “Але як чудово і правомочно звучить “Я” Сократа! Це – Я безкінечної бесіди, і атмосфера її овіває на всіх шляхах його, навіть перед судьями, навіть в ув’язненні, навіть у його останню годину. Це Я жило у відношенні до людини” [11, 55]. Коли ж людина замикається у власному “Я”, вона ставиться до інших людей суто прагматично, як до якихось машин, що здатні виконувати ті чи інші операції. Але в такому випадку вона і до себе ставиться так само; з самою собою поводить як з якимось “Воно”: у неї немає суб’єктивності, але також немає і самосвідомості, зануреної у певне буття.

Цю думку Бубера про “повернення до себе через Ти” його послідовник Е. Левінас вважає найбільш оригінальним і значущим моментом буберівської концепції діалогу. Саме Бубер, за Левінасом, завбачив тему “Іншого” і визначив терен, на якому відбувається зустріч з ним. Але, віддаючи належну шану буберівському осмисленню ситуації діалогу, Левінас не погоджується з розумінням ситуації діалогу як симетричного відношення між “Я” і “Ти”, оскільки в такому разі “Я” може так зануритися в “Ти”, що втратить свою самість. Але лише “аутотентичне Я”, тобто “Я”, звільнене від усього зовнішнього в самому собі і від усього другорядного ззовні, здатне вийти назустріч “Іншому”.

Е. Левінас модифікує відношення діалогу: замість відношення “Я – Ти” він вводить відношення “Я – Інший”. Як зауважує В. Малахов, це, на перший погляд, лише термінологічне розрізнення має велике змістове навантаження: постулювання симетрії і взаємності учасників діалогу поступається утвердженню асиметрії відношення “Я” та “Іншого” [12, 292 – 308], щодо якого встановлюється пріоритетне відношення. Адже, зазначає Е. Левінас, на початку зустрічі для “Я” мало важить те, ким “Інший” є для “Я”; значно важливішим є те, що для “Я” важить “Інший” – передусім той, за кого “Я” відчуває відповідальність. “Як можна чекати від Іншого, щоб він пожертвував собою заради мене, не вимагаючи офірування Іншими? Як прийняти його відповідальність за мене так, щоб одразу не опинитися завдяки моєму становищу заручника відповідальним за саму його відповідальність? Бути “Я” – це завжди мати на одну відповідальність більше: “Я” мого “я” утворюється фактом відповідальності, якої потребують страждання і провина Інших. Тільки “Я” може без жорстокості визнати себе жертвою” [13, 70].

Саме така асиметрія відношення “Я – Інший” має лежати в основі етичного виміру філософії діалогу. Для Е. Левінаса етичний вимір є істинною основою людської екзистенції, “першою філософією”: зосередженість на “Іншому”, почуття відповідальності за нього – це той моральний імператив, який, пронизуючи інтерсуб’єктивний простір, дає

змогу особистості прилучитися до трансценденції, а, отже, й до Бога, внаслідок чого діалог зі способу передачі смислу трансформується у спосіб смислоутворення. Саме завдяки ідеї “Іншого” можливе і пізнання як таке. Ця теза Левінаса є дуже важливою в контексті нашого підходу до проблеми діалогу: зустріч з іншим “Я”, де “Я” викорінене зі своєї первісності, потрібна для рефлексії, зрозумілої як пізнання. Окрема людина може вважати себе тотальністю, коли вона не може мислити. Мислення починається тоді, коли свідомість роздвоюється, тобто коли вона водночас стає свідомістю і себе, і зовнішнього, тому що “як така, що мислить, людина є тим, для кого зовнішній світ існує” [13, 19]. Але перш ніж визнати існування зовнішнього світу, людина визнає існування “Іншого”.

Діалог у Е. Левінаса, як і у інших філософів-діалогістів, становить первісне, визначальне відношення. “Я – Ти” передує будь-яким відношенням людини, тобто передує будь-якій онтології: людина спочатку усвідомлює “Іншого”, а через нього – і буття як таке.: “Буття-тут, де завжди йдеться про буття, є в самій своїй автентичності *буттям-для-іншого*. Тут буття-тут є світом, який зовсім не є геометричним простором, але конкретизуванням місця... – знаходження людей, визначеністю місця поселення, де одні є з іншими і для інших... Екзистенційне *Miteinandersein* (буття одного з іншим) є буттям-разом-з-буттям-інших у взаємності взаємин” [13, 223]. У цьому світі Бог постає передусім співрозмовником або вимогливим посередником між людиною і людиною. Трансценденція Бога не означає ні того, що інша людина є Богом, ні того, що Бог є великим “Іншим”. Але в “Іншому” промовляє Бог, тобто це – той спосіб, яким лунає слово Бога.

Отже, Левінас робить спробу спростувати думку Ніцше, що коли Бог існує, то “Я” є неможливим. Адже Ніцше зачепив дуже важливу і складну проблему: якщо Бог може наказувати “Я”, тоді “Я” втрачає свою автономність і неповторність, свою суб’єктивність. Тому на місце звичайної людини він ставить Боголюдину, або Людину-Бога. Але, на думку Левінаса, відношення Бога і людини є дещо іншим: не пана і слуги, як у Ніцше, а відношенням скінченного й нескінченного в людині. Ідея нескінченності, власне, і є ідеєю Бога, словом Божим в образі людському. Навіть боятися Бога, на думку Левінаса, означає насамперед боятися за “Іншого”. Страх за “Іншого”, за смерть ближнього є моїм страхом, але не страхом за мене. Отже, Бог Левінаса – це передусім не творець світу, не абсолютна досконалість поза людським буттям, а відблиск божественного в “Іншому”.

Оригінально вирішує проблему діалогу такий відомий філософ, як П. Рікер. Уже в самій назві його книги “Сам як інший” йдеться про роздвоєння особистості, відношення до себе як до “Іншого”. Цим вводиться додаткова діалектика самості й тотожності, діалектика “самого та іншого, ніж сам”. “Сам як інший” “вже відразу визначає, що самість самого до такої міри глибоко імплікує іншість, що перша виявляється немислимою без другої і постає через другу” [14, 10]. При цьому стає зрозумілою складність цього відношення: “Сам” водночас подібний до “Іншого”, але і для самого себе виступає як “Інший”. Рікер акцентує увагу на необхідності розрізнення понять “Сам” і “Я”: тільки поняття “Сам” пов’язане з турботою про ближнього і справедливістю для кожного.

Якщо взяти до уваги, що постать “Іншого” завжди уособлює опозицію до власної культури, то погляд на “Себе” як на “Іншого” розкриває конфліктність, розірваність існування людини у світі. Адже коли ми говоримо про “Іншого”, ми так чи інакше говоримо про владарювання над ним, з якого виростає ворожнеча. Ми бачимо “не-Я”, не схоже на нас, і прагнемо переслідувати його, замість того, щоб привітати. Взагалі, на думку Сартра, первинне відношення свідомості до другого “Я” є цілковитим запереченням: “Інший” – це завжди “не-Я”. Породжуючи заперечення з боку іншого “Я”, свідомість людини вступає в боротьбу, яка є боротьбою різних поглядів. Інше “Я” перетворює моє “Я” в об’єкт розгляду, відчужуючи тим самим мій світ і мої можливості: “Інший”, за Сартром, – це “смерть моїх можливостей”; “Інший” для мене – це одночасно викрадач мого буття і той, завдяки якому “мається” буття, яке є моїм буттям” [15, 207].

Намагаючись вибороти собі те буття, яким, власне, я і є, я не можу чинити інакше, як привласнювати свободу “Іншого”. Але водночас “Я” повинне залишити недоторканою природу “Іншого”. Адже, якщо “Інший” розчиниться в мені, тоді моє власне буття як буття для “Іншого” зникне. Тому завдання полягає в тому, щоб ввібрати в себе інакшість “Іншого” як реальність. “Інший”, який живе у “Я”, об’єднує нас з іншими, створюючи передумови для спілкування з ними. Зв’язок між “Я” і “Ти”, між “Я” і “Іншими” лишається однією з нагальних потреб і основ нашого життя.

Поняття “Іншого” як предмет дослідження було відсутнім у європейській філософській традиції протягом певного часу. Це має свої причини: абстрактно-теоретичний світ чужий розумінню “Іншого” в його реальній сутності. Абстрактний розум відволікається від усього індивідуального, випадкового, плінного, тому комунікація двох суб’єктів має своєю обов’язковою передумовою дещо третє – “абсолютну ідею”, “світовий дух” тощо (категорії “свого іншого” у Гегеля або “не-Я” у Фіхте). Істинне розуміння “Іншого” або “Ти” можливе лише тоді, коли розум перестає вважати себе всесильним і самодостатнім, коли на зміну декартівському “я мислю” приходять “ми існуємо”. Це відбувається тоді, коли “Інший” через інтерсуб’єктивність постає у відношенні двох суб’єктів у всій неповторній унікальності одиничності. Саме такий ракурс дає змогу співвіднести власне існування з існуванням “Інших”, а, отже, і інакших людей і поважати цю інакшість. Голос “Іншого”, за Рікером, є голосом совісті, яка велить людині праведно жити поряд з іншими і для інших.

На відміну від М. Бубера, Е. Левінаса та П. Рікера, відмова яких від монологічного принципу на користь діалогічного має релігійне обґрунтування, російський філософ М. Бахтін дає антропологічне пояснення діалогу: людина саме формується як людина, тому що має абсолютну потребу в іншій людині. Діалог як протистояння “Я” і “Іншого” є об’єктивною умовою осягнення світу як “буття-події”. Перебуваючи серед інших людей та спілкуючись з ними діалогічно, “Я” стає самим собою, тільки розкриваючи себе для “Іншого”, через “Іншого” та з допомогою “Іншого”.

Проблема творчості, одна з центральних у Бахтіна, має своєю основою триєдину категоріальну структуру свідомості особистості: “Я-для-себе”, “Я-для-Іншого” і “Інший-для-мене”. Категорія “Я-для-себе” є фіксацією внутрішнього світу людини, а він ніколи не може бути завершеним (за словами Бахтіна, “він – дещо внутрішньо незавершене”), в ньому завжди є момент таїни, дещо непередбачуване. “Людина ніколи не збігається з самою собою. До неї не можна застосувати формулу тотожності: А є А... Справжнє життя особистості здійснюється ніби в точці цього незбігу людини з самою собою, в точці виходу її за межі всього, в чому вона постає як речовинне буття... Справжнє життя особистості доступне лише діалогічному проникненню в нього, якому вона у відповідь вільно розкриває себе” [16, 305 – 306]. Саме відношення до “Іншого” означає самоутвердження особистості, умову її існування та пізнання. Діалог, на думку Бахтіна, є спосіб взаємодії двох свідомостей. Розуміння виникає там, де зустрічаються дві свідомості: актуальний смисл належить не одному (одиночному) смислу, а тільки двом смислам, які зустрілися і доторкнулися один до одного. Тому відношення до будь-якого предмета культури завжди є запитуванням і бесідою.

Діалогічні відношення, за Бахтіним, – це майже універсальне явище, яке пронизує всю людську мову і всі вияви людського життя, все, що має смисл і значення. Інші свідомості не можна споглядати, аналізувати, визначати як речі – з ними можна тільки діалогічно спілкуватися. Де починається свідомість, там починається і діалог, наголошує Бахтін. Але хто б безпосередньо не був учасником діалогу, за ним, на думку дослідника, стоїть постать нададресата – третього, віртуального учасника діалогу: “Кожний діалог відбувається немов на фоні відвітного незримо присутнього третього, який стоїть над усіма учасниками діалогу” [16, 306]. Цей нададресат не лишається для кожного учасника діалогу лише чимось стороннім або потойбічним. Саме він засвідчує співпричетність конкретних учасників конкретного діалогу до Діалогу як універсально-значущого

відношення між людьми. Наявність наадресата або, за висловом С. Б. Кримського, “третьої правди”, дає змогу учасникам діалогу досягти певного розуміння одним одним, не поступаючись при цьому власними переконаннями, що й робить “третю правду” дієвим засобом творчих пошуків [17, 227 – 232].

М. Бахтін приділяє надзвичайно велику увагу ролі слова: у діалозі між людьми “мова досягає завершеності як послідовність у мові й одвітної мови. Тільки у цій сфері оформлене в мові слово зустрічає свою відповідь” [18, 206]. Слово, мова є основою діалогу, оскільки саме в слові реалізуються і буття, і особистість. Для М. Бахтіна головним є відношення до чужого слова, як до такого, що має надзвичайно велику вагу в нашому житті. Не випадково філологи і літературознавці називають таке відношення до чужого слова колумбовим відкриттям, а вислів М. Бахтіна – “Висунута нами площина розгляду слова з точки зору його відношення до чужого слова” [18, 207] – квінтесенцією його концепції.

Позиція М. Бахтіна може бути адекватно зрозумілою тільки в контексті процесів, що відбувалися в російській культурі 20-х років минулого сторіччя [19, 114 – 115]. Тогочасна культурна революція здійснювалась під гаслом відмови від минулої культури і створення нової, яка потребує і абсолютно нових засобів. Тому В. Маяковський у поезії, С. Ейзенштейн у кіномистецтві, В. Мейерхольд у театрі створювали нові мовні, театральні та кіномистецькі засоби для втілення своїх творчих задумів. Всупереч формалістам з їхнім культом створення нових словесних технологій М. Бахтін проголошує цінність чужого слова. Будь-яка творчість послуговується чужими словами; всі засоби творчості вже були в користуванні; вони – спадщина минулого, але обійтися без них неможливо. Завдання творчості полягає у викладі власної думки за допомогою чужих слів. Це, за М. Бахтіним, можливо тільки в процесі діалогу, оскільки слова важливі не самі по собі, а з урахуванням того контексту, в якому вони застосовуються. Слово існує як відповідь, оскільки воно діалогічно відповідає на питання. При цьому той, хто запитує, і той, хто відповідає, уявляють за словами не одне й те саме. Відповідь певним чином немов переливається в запитання, оскільки вона є не тільки певною інформацією, але й спробою викликати нове запитання. Тому “діалектика питання і відповіді стає герменевтичним інструментом: потрібно перевищити власний горизонт, щоб пізнати горизонт іншого і знову почати діалог з текстом, який може відповісти знову, тільки якщо його знову буде запитано” [20, 106]. Вступаючи в діалог з текстом, автор може або підлаштовуватися під той контекст, в якому слово звучало, або вбудовувати його у свій контекст. Бахтін доцільнішим вважає саме друге відношення до слова.

Але при цьому діалог є не просто переломлюванням чужого слова, чужого голосу власною інтонацією, а, насамперед, вслуховуванням у чуже слово, ідентифікацією себе з тим, хто вимовляє це слово, щоб через відмову від самого себе пізнати “Іншого” і самого себе в своїй іншості, перш ніж деформувати і перетворити його слово у власне. Тому своє і чуже слова пов’язані відношенням взаємодоповняльності, не можуть існувати одне без одного, але не можуть і злитися одне з одним; кожен голос у діалозі веде свою партію, але без іншого вона є зверненням у пустоту, виродженням у монолог. Ця різнобічність чужого і власного досвіду є значущим внеском М. Бахтіна в теорію діалогу: бути – означає бути для “Іншого” і через нього – для себе. Кожний діалог має на меті почутість одного іншим. Це впливає, за словами Бахтіна, з самої природи слова, “яке завжди хоче бути почутим, завжди шукає розуміння у відповідь і не спиняється на найближчому розумінні, а пробивається все далі й далі (необмежено)” [21, 498]. Почутість як така уже є діалогічним відношенням: завдяки почутості слово вступає в діалог, який не має смислової завершеності. Розрив діалогу може бути тільки в наперед хибному слові, такому, яке має на меті обманути “Іншого”, заплутати його.

Отже, діалог – це прорив у світ інших відношень, де кожний із учасників діалогу змінює себе й “Іншого”. Відношення діалогу завжди є відношенням якісно різних особистостей, здатних до сприйняття “Іншого” як самоцінної особистості. Вступаючи в

діалог, “Я” повинно “зняти” (за Гегелем) своє власне якісне буття як особистості. Але це “зняття” не знищує сам феномен, а (знову ж таки, за Гегелем) піддає його запереченню заперечення. Своєю чергою, в тому самому процесі діалогу такий самий процес “зняття” свого “Я” здійснює і другий учасник діалогу, внаслідок чого кожен з них відтворює “Іншого”.

Діалог, який шукає істину у відвітній мові, є принципово нескінченним і незавершеним; в процесі його відбуваються не наївне змішування свого й чужого горизонтів бачення, а корекція і розширення власного досвіду на основі досвіду історичного. Діалог – завжди діалог різних людей, але таких, котрі шукають взаєморозуміння, виходячи з наявного ладу речей і адекватно уявляючи його. Адже тлумачення діалогу і комунікації як суто мовного досягнутого узгодження, яке спонукає до усунення реального конфлікту, може лише породити ілюзію вирішення тієї чи іншої проблеми. Такий підхід критикує Габермас: “...подібне культуролістичне розуміння... нібито повинно наводити на думку про те, що суверенітет народу повинен переміщатися у площину культурної динаміки авангарду, який формує думку. Саме така передумова повинна породити недовіру до інтелектуалів: вони володіють словом і тягнуть на себе ковдру влади, яку вони ризикують розчинити в словах” [22, 52]. Цю саму думку висловлює і М. Бахтін, який протестує проти розуміння діалогізму тільки як спору, полеміки. Це – лише найбільш очевидні, але водночас і найбільш грубі його форми.

Діалогічні відношення не можна звести ні до суто логічних, ні до суто предметних відношень. Слово – це точка перетину позицій як того, хто говорить, так і того, хто слухає, а також і тих, чий голоси приховано звучать у слові, тих, хто раніше користувався ним. Тому слово – це драма, в якій беруть участь три персонажі: це – не дуєт, а тріо, наголошує Бахтін. А відношення до чужих висловлювань не можна відірвати від відношення до предмета розмови (адже це про нього сперечаються, про нього погоджуються, в ньому зіштовхуються) і від відношення до того, хто говорить. Тут Бахтін проводить дуже доречну аналогію учасника діалогу з включенням експериментатора в експериментальну систему (як її частину) або спостерігача в спостережуваний світ в мікрофізиці і підкреслює: “У спостерігача немає позиції поза спостережуваним світом, і його спостереження входить як складова частина в спостережуваний предмет” [21, 494 – 497]. Це – жива триєдність, або вписаність акту діалогу в існуючий порядок речей, яка тільки й робить його можливим і продуктивним.

2. Структурованість свідомості як основа діалогу: нейрофізіологічний, психологічний і гносеологічний аспекти

Діалогізм – це зіткнення радикально різних логік мислення, обмін інформацією не тільки між реальними учасниками діалогу, але і внутрішній діалог у формі взаємодії різних поглядів, що розвиваються одним і тим самим суб’єктом.

Потужний поштовх дослідженню проблематики діалогу дало виявлення нейрофізіологією несиметричності лівої та правої півкуль головного мозку. Згідно зі здобутими нейрофізіологією даними, ліва півкуля вважається домінантною, оскільки керує мовними процесами та рухами правої руки. Функції правої півкулі до останнього часу лишалися досить невизначеними. Але здогадка, висловлена нейрохірургом Р. Джексоном, про те, що ця півкуля відає передусім наочним сприйняттям зовнішнього світу, дістала досвідне підтвердження результатами, одержаними під час проведення нейрохірургічних операцій розтинів півкуль головного мозку. Дослідження ставлення хворих до метамовних операцій в умовах поперемінного пригнічення то лівої, то правої півкуль виявили різні класифікаційні орієнтири та принципи організації мовних структур.

Хворі, у яких пригнічено діяльність правої півкулі головного мозку, активно застосовують метамовний підхід, орієнтуючись на власне мовні зв'язки між елементами певної групи. Ті з них, у яких пригнічено діяльність лівої півкулі, орієнтуються на референт, або на перше ім'я в реченні, ігноруючи при цьому можливі формальні принципи організації тексту [23, 33 – 43]. Отже, ліва півкуля легко розрізняє складні граматичні конструкції, права – формує глибинні рівні мовотворення. Але оскільки цих рівнів є декілька (від домовних – рівня мотиву та рівня формування смислів до мовних – семантичного, на якому здійснюється “вираз смислів через значення” (Виготський), та глибинно-синтаксичного, який формує конкретно-мовні синтаксичні структури), то на останньому етапі відбувається “підключення” лівої півкулі. Як бачимо, тільки діалог півкуль головного мозку на всіх рівнях мисленнєвого механізму може забезпечити оволодіння людиною мовою в процесі її становлення як мислячої істоти. Можна стверджувати, що діалогічність мислення забезпечується механізмами функціональної спеціалізації великих півкуль мозку і реалізується в різних формах взаємозв'язку правої і лівої півкуль, або, іншими словами, “діалогічність є вбудованою в саму нейропсихологічну структуру особистості” [24, 3 – 9].

Широкий резонанс, яким супроводжується обговорення цієї проблеми, засвідчує її надзвичайну важливість для подальшого розвитку теорій штучного інтелекту і дослідження на базі здобутих даних творчих процесів. З погляду кібернетики, застосовуючи термінологію теорії обчислювальних машин, можна уявити мозок людини як систему, що складається з двох функціонально різнорідних “машин”-півкуль, кожна з яких виконує свої функції в забезпеченні життєдіяльності людини: ліва розпізнає і класифікує елементи зовнішнього світу на основі логічних процедур, права – на основі асоціативного розпізнавання і ситуативної класифікації. Якщо скористатися прийнятим у семіотиці вирішенням у словах означаючої і означуваної властивостей, то ліва півкуля відповідає за означуючу: вона аналізує і породжує (синтезує) речення, застосовуючи всю вербальну, або граматичну, інформацію. А права півкуля може дуже незначно розуміти і відтворювати звернену до неї мову, проте саме вона зберігає в собі образи предметів, людей, певних дій, тоді як ліва відповідає за їх мовне оформлення. Обидві системи зв'язків із зовнішнім світом – його знакового опису і роботи зі знаковими уявленнями та система чуттєвого сприймання світу і робота з чуттєвими “мислеобразами” – відіграють однаково важливі, але різні ролі в пізнанні світу і в орієнтації в ньому.

Але неможливість проникнення в таємниці правої півкулі, яка, на жаль, мовчить і тому майже недосяжна для вивчення психологами, спричинила, за висловом Д. Поспелова, появу “лівопівкульного крену” в теорії інтелектуальних систем. Процедури, властиві лівій півкулі, можна описати словесно, формалізувати і перетворити в чіткі алгоритми – єдину мову, якою володіють обчислювальні машини. Та з часом з'ясувалося, що використання комп'ютерів тільки такого типу дуже звужує горизонт можливостей штучного інтелекту. Адже, на думку психологів, майже 90% всієї нової інформації людина здобуває за допомогою зорового каналу, який залучає в процес спілкування з іншими людьми численні компоненти невербального рівня. Акцентація уваги на проблемі розпізнавання образів, становлячи специфіку діяльності правої півкулі, зумовлює створення іншого типу обчислювальних машин. Це мають бути обчислювальні машини, які здатні виконувати природні операції з образами, поняттями і невиразними аналогіями, а не послідовні операції з десятирозрядними числами. Такий комп'ютер, на відміну від класичної обчислювальної машини, нагадує аналоговий пристрій, у якому локалізуються цілісні нерозчленовані образи. Його основними процедурами є: класифікація цілісних образів у певній системі еталонів, розпізнавання раніше невідомих образів та виявлення асоціативних зв'язків між ними, співвіднесення перебігу процесів з часом і простором тощо.

Усвідомлення опозиції “ліве – праве” у мисленневих процесах людини та їх осмислення теорією штучного інтелекту вносять певні нюанси у виявлення спільних та

відмінних рис діалогу в мистецтві й науці. На перший погляд, встановлення асиметричності лівої та правої півкуль головного мозку засвідчує принципову відмінність процесів діалогу у науці та мистецтві. Адже наука оперує точними поняттями, раціонально і логічно формалізованими, тимчасом як основним блоком інформації у мистецтві є образ з притаманними йому рисами нерозчленованості, цілісності, органічності, індивідуальності, особистісності та ін.

Але глибший і прискіпливіший розгляд проблеми змушує відмовитись від такої категоричності. По-перше, людський мозок слід уявляти не у формі ізольованих біокомп'ютерів лівої і правої півкуль, а як складну конструкцію з трьох біокомп'ютерів, пов'язаних між собою складними взаємними відношеннями. Адже і ліва, і права півкулі працюють не ізольовано. Більшість проблем вони вирішують у співпраці, вносячи в їх розв'язання свої специфічні можливості. Ця співпраця координується третім біокомп'ютером, який саме і синтезує програми роботи двох інших. Процеси, які перебігають у ньому, є також невербалізованими, тому відомо про них мало. Але окремі дослідники вважають, що ідеї когнітивної графіки народжуються саме на перетині інформації двох біокомп'ютерів як синтезу узгодженої праці двох систем подання і обробки інформації – зорової і символічної.

Методом дослідження найвищих творчих метапроцедур правої півкульного мислення є один із найбільш унікальних елементів сучасної інформаційної технології – інтерактивна комп'ютерна графіка (скорочено – УКГ). Вона виконує дві діалектично пов'язані, але за певних умов суттєво різні функції: ілюстративну і когнітивну. Перша функція УКГ більш традиційна – забезпечує візуальну адекватність графічного образу своєму оригіналу, тобто візуальне впізнавання цього оригіналу. Когнітивна функція дає змогу за певних умов зображувати в наочній графічній формі внутрішній зміст, ідею зображуваного оригіналу, яким може бути і художній образ, і будь-яке абстрактне наукове поняття, гіпотеза чи теорія, які не піддаються чіткому, логічно вивіреному вербальному визначенню. Саме когнітивна УКГ дає змогу візуалізувати суть, глибинний зміст проблеми, а відтак спрямувати на активний пошук шляхів її розв'язання, включивши в нього найвищі творчі механізми правої півкульного мислення дослідника. Отже, можна сказати, що в творчих процесах у науці й мистецтві задіяно як праву, так і ліву півкулі головного мозку, які працюють одночасно, узгоджено і нероздільно.

По-друге, йдеться про певну відмінність мисленнєвих процесів у науці і мистецтві лише на деяких стадіях творчого процесу. Психологічний механізм творчості включає три стадії, якими є: поява ідеї та задуму твору, перехід їх на рівень конкретного втілення та остаточне оформлення ідеї. Найскладнішим у науці і мистецтві є момент появи задуму, що виникає як невербалізоване, нерозчленоване, інтуїтивне уявлення. Скоріш за все, можна вважати, що він формується у правій півкулі головного мозку безвідносно до того, стосується сфери науки чи сфери мистецтва. Найбільша відмінність між творчими процесами у сфері науки і такими самими процесами у сфері мистецтва спостерігається на етапі конкретного втілення ідеї чи задуму у форму наукової теорії чи твору. Саме раціонально-логічні процедури, що охоплюють вербалізоване мислення, математичне обчислення, логічні висновки, притаманні творчим процесам у науці, засвідчують, що на цій стадії в науці більш задіяною є ліва півкуля головного мозку, тоді як у мистецтві на цьому етапі переважає оперування художніми образами, що засвідчує більшу задіяність правої півкулі. Але слід все ж зауважити про певну відносність такого розмежування творчих процесів у науці і мистецтві, оскільки обидві півкулі працюють нероздільно одна від одної і будь-який складний мисленнєвий процес чи то в науці, чи то в мистецтві неможливий без залучення їх обох.

По-третє, опозицію “ліве – праве” можна проінтерпретувати як “знеособлене знання – особистісне знання”. У рамках класичної концепції раціональності, яка наполягає на деіндивідуалізації знання в науці, розмежування мисленнєвих процесів як таких, що відбуваються відповідно чи то в правій, чи то в лівій півкулях, було б доречним.

Проте в новій, неklasичній концепції раціональності акцент робиться на особистісному характері знання: місце суб'єкта, свідомість якого постає як монолітне, уніфіковане “Я”, посідає людська особистість у всій повноті своїх індивідуально життєвих проявів. Це дає змогу розглядати наукове пізнання як творчий акт, оскільки творчість тільки й можлива як виявлення унікальності, особистісності “Я”: знання за способом свого існування в культурі потребує особистісної творчості, особистісного компоненту, який принципово не можна виключити з пізнання, оскільки він становить невід'ємну характеристику розуму.

Структурованість людської свідомості в сучасній психології стає незаперечним фактом, доведеним працями З. Фрейда і його послідовників. З. Фрейд трактує особистість, або “Я”, як складну зв'язну організацію психічних процесів, вирізняючи при цьому різні компоненти в самому “Я”, яке ідентифікується з конкретною особистістю: власне “Я”, певне психічне “Воно”, невпізнане і підсвідоме, на якому це “Я” базується, та “Ідеал-Я”, або “Над-Я”, яке репрезентує ставлення до батьків або включення “Я” в психічну історію роду чи людства.

Думку Фрейда про те, що людське “Я” складається з багатьох конкретних сутностей, розвинула його учениця (одночасно і учениця Юнга) С. Шпільрейн у концепції деструкції, яка відіграла особливу роль у становленні психоаналізу. Головна її ідея полягає в тому, що будь-який розвиток як поява нового має своєю передумовою руйнування і знищення попереднього стану. Згодом ідея деструкції набула важливого значення в аналізі соціальних явищ та явищ культури і цивілізації. Так, Е. Фромм в “Анатомії людської деструктивності” в контексті вчення Фрейда про тяжіння до Ероса та Танатоса звернув увагу на зростання рівня деструктивності в процесі еволюції культури і цивілізації. С. Шпільрейн поділяє думку Фрейда і Юнга, що людська душа, або “Я”, складається з багатьох окремих сутностей або різних комплексів, які постійно сперечаються між собою про пріоритет. На основі багатьох спостережень за хворими вона доходить висновку: “Чим більше ми наближаємось до свідомого мислення, тим більш диференційованими є наші уявлення, але чим глибше ми проникаємо у позасвідоме, тим більш загальними, типовими вони стають. Глибина нашої Душі не знає ніякого “Я”, але лише його інтегроване “Ми”, або справжнє “Я”, яке розглядається як об'єкт, котрий підкоряється іншим схожим об'єктам” [25, 213]. Під час психічного захворювання, коли у людини поступово зникає власне “Я”, відбувається боротьба між двома антагоністами – “родовою душею” і “Я-душею”: “Родова душа бажає зробити “Я-уявлення” безособистісно типовим, “Я-душа” захищається проти такого розчинення” [25, 215]. Якщо на початку хвороби людина відчуває страх перед можливим розпадом власної душі і сприймає його як чужу, ворожу владу над власною особистістю, то поступово, з перебігом хвороби нею оволодіває апатія: хворі більше не відчувають себе особистостями. Якщо вони й користуються займенником “Я”, кажучи про себе, то все ж не відчувають “Я” як веління і не можуть вільно висловлювати певні бажання і їх реалізовувати. При цьому виявляється, що “родова душа” і “Я-індивідуальне” не перебувають у гармонійній єдності між собою, а, навпаки, існують у постійній конфронтації: “Родова душа прагне асимілювати “Я-душу”, тоді як “Я”, як і кожна його частинка, прагне до самозбереження в притаманній йому формі” [25, 216]. Але разом з тим суто особистісне не може бути сприйняте іншими і тому творча особистість намагається створити певне родове уявлення, яке буде зрозумілим іншим. Це досягається завдяки вираженню специфічно особистісного в загальнозначущій символічній формі. Постійна суперечка між “Я-особистісним” і “Ми-родовим” надихає творчу особистість на створення культурних цінностей, але у випадку з хворою людиною призводить до поступової деградації її “Я-індивідуального”: «Розчинення і асиміляція особистого переживання у формі твору мистецтва, мрії чи патологічної символіки перетворює це в переживання мистецтва і робить із “Я” “Ми”» [25, 228].

Відштовхуючись від концепції З. Фрейда, відомий американський теоретик психоаналітичного напрямку Е. Берн пропонує своє розуміння структури “Я”. Він виділяє в структурі *Ego* три частини, кожна з яких у різні моменти часу може взаємодіяти з

іншими: батьківська частина, дитяча частина та доросле “Я” становлять три різних “Я”. На думку Берна, всі три аспекти особистості надзвичайно важливі для функціонування і виживання людини, тому що “Я-дитина” виявляє себе як джерело інтуїції, спонтанності, радості творчості; “Я-батько” забезпечує виживання людського роду, доводячи багато реакцій людини до автоматизму, що звільняє особистість від необхідності витратити зусилля в тривіальних ситуаціях, зберігаючи їх для вирішення більш важливих проблем; “Я-дорослий” працює у відповідності з принципом реальності, переробляючи інформацію, що надходить, та виділяючи потрібні знання для ефективної взаємодії з навколишнім світом. Якщо всі три аспекти психічної структури “Я” перебувають у потрібній рівновазі, тоді *Ego* функціонує як цілісна особистість, здатна успішно вирішувати проблеми, що постають перед нею, і нести відповідальність за свої дії. Якщо ж рівновагу між частинами “Я” порушено, особистість не може вписатися в природний і соціальний соціум, або ж робить це недосить адекватно і з надмірними зусиллями [26: а) 163 – 171, 320 – 325; б) 92 – 95].

Діалог між його учасниками розрахований саме на відношення “дорослий – дорослий”, тоді як інші форми словесної взаємодії партнерів, такі як полеміка і дискусія, більше схожі на відношення “батько – дитина”. У полеміці й дискусії зусилля кожного з партнерів спрямовані на те, щоб взяти “гору” в суперечці. При цьому “батько” одного з учасників словесної взаємодії може маніпулювати позицією іншого учасника, тимчасом як діалог вирівнює обидві сторони, підводить їх до відкритості й довіри, коли кожна з них здатна змінити власну позицію під впливом аргументів “Іншого”, а не під його тиском.

Психічне *Ego* на мові теорії алгоритмів може бути розглянуте як рекурсивна система, здатна в процесі свого функціонування створювати необмежену кількість копій базових систем, здійснювати взаємодію між ними і, якщо конче потрібно, знищувати їх. Особистість, розглянута на психічному рівні своєї організації як рекурсивна система, складається з певного набору базових систем, якими є три аспекти особистості – Дорослий, Батько, Дитина. Вона здатна створювати безліч копій, які рухаються з минулого через теперішнє в майбутнє, знищуючи безупинно одна одну і так само безупинно породжуючи нові копії “Я”. Ця система має різні зовнішні способи організації базових систем “Я” в цілісну структуру: наприклад, паралельний спосіб організації *Ego*, коли кожна з трьох різних частин якого – Дорослий, Дитина, Батько – веде свою сольну партію, не звідну до інших; послідовний, згідно з яким базові системи функціонують одна за іншою в певній підлеглості, визначеній історією їх еволюції. Психічна багатшаровість і структурованість свідомості лежать в підґрунті творчого характеру людської особистості, здатної до безконечного проникнення в сутність речей і безконечного накопичення інформації та варіювання з нею.

Формування психічного *Ego* є результатом взаємодії безлічі різноманітних відносин, в які вступає людина протягом усього життя. Оскільки вона всотує в себе різні за спрямованістю приписи та соціальні норми, то кожна особистість не є одномірною, а може мати різні, часто досить суперечливі риси. Проте в своєму відношенні до світу та до інших вона позиціонує себе з якоїсь однієї, основної точки, конче потрібній людині, щоб вона відчувала себе впевнено. Залежно від того, як людина сприймає себе та інших, вона і будує свої відносини з ними. Е. Берн визначає чотири основні позиції двосторонніх відношень між “Я” і “Ти”:

- 1) коли “Я” позитивне, зі знаком плюс оцінює себе і “Ти”;
- 2) коли “Я” оцінює себе зі знаком плюс, а “Ти” – зі знаком мінус;
- 3) коли “Я” оцінює себе зі знаком мінус, а “Ти” – зі знаком плюс;
- 4) і, нарешті, коли “Я” негативно оцінює себе і “Ти” [26а, 204 – 214].

Очевидно, що залежно від обраної оцінки себе і “Іншого” і відбуватиметься діалог між “Я” і “Ти”. Тільки перша позиція є конструктивною, надаючи діалогу характеру взаєморозуміння і консенсусу. Всі інші, хоч і є абсолютно різними, несуть у собі загрозу

ворожнечі та розбрату. Отже, теза про далеко не ідилічний характер діалогу своїми витокami сягає психічної організації особистості та її визначення власного відношення до себе і до “Ти”.

Якщо психологія розглядає структуру особистості як сукупність психологічних підсистем, то гносеологія акцентує увагу на складності структури “Я” з точки зору його пізнавальних властивостей та здатностей. Як зазначає відомий культуролог В. Біблер, наука і філософія Нового часу формують тип теоретика, в якому антиномічно співпрацюють і дискутують різні аспекти “Я”: “Я-розуміння”, яке рефлексує над основами власного мислення; “Я-авторитарно-емпіричне”, яке в ролі авторитету визнає, з одного боку, думку Аристотеля, пропущену через традицію середньовіччя, а з іншого, емпіричну дійсність; “Я-інтуїтивне”, яке “бачить” суть предмету “понять-образів”; “Я-розсудкове, аналітичне”, котре безупинно переводить геометричні образи і парадокси на мову строгих доведень [27, 331 – 332].

Цей новий тип теоретика започаткований ще філософією М. Кузанського, який у діалозі “Про розум” охарактеризував здібності суб’єкта до творчості як певний “багатомісний суб’єкт”, внутрішнє “Я” якого реалізується як діалог інтелектуальних властивостей розуму та інтуїції. Цей діалог здійснює Розум, лише у співвідношенні з яким усі пізнавальні здатності набувають певної форми і змісту. Тлумачення Розуму Кузанським дістало обґрунтування та розробку у Декарта, Спінози, Ляйбніца, Локка, Канта. У кожного з них ідея внутрішньосуб’єктної взаємодії інтуїції, розсудку та розуму набула свого оригінального звучання. Та у всіх цих мислителів ідея структурної складності пізнаючого “Я-суб’єкта” не виходила за межі індивідуальності. Саму структурну складність “Я” вони інтерпретували як зумовлену лише психологічною будовою інтелекту (“так влаштований людський розум, так від природи він влаштований”). Тому це – образ суб’єкта на “всі часи”, він принципово позачасовий та позаісторичний, не залежний від культурно-історичного середовища.

Лише у Гегеля починає набирати значної ваги думка про незбіжність “Я” з самим собою не тільки щодо його внутрішнього улаштування. Суб’єкт Гегеля – це, передусім, не конкретна особистість, а історичний суб’єкт, або історична свідомість у своїй багатовимірності. А ідея історичної свідомості “передбачає дві свідомості в одній, передбачає можливість самозміни. Власне, точніше навіть сказати так «“Я”, яке формується в актах свідомості, і є парадоксальна замкнутість “на себе”, деякий мікросоціум (причому неподільний, атомарний мікросоціум), в якому “Я”, котре споглядає і слухає світ, спілкується з “Я”, яке дивиться на себе “збоку”, “ззовні” себе самого» [5, 323].

Коли йдеться про “Я” як індивід і “Я” як вселенський розум, проблема переходить з горизонтальної у іншу – вертикальну – площину: “Я” стає точкою перетину смертного конкретного життя і всієї історії людського духу. У цій точці індивід усім своїм буттям повернений до іншого: “Ця друга особистість... тепер абсолютно невіддільна від мого “Я”; суміжний діалог з нею є водночас і вирішально у мені уміщеною культурою)” [5, 335].

Уся складність духовного життя індивіда і самого процесу пізнання визначається незбігом “Я” з самим собою, постійними сумнівами в істинності свого “Я”, переплетінням цих “Я”, необхідністю жертвувати ідеєю “бути особистістю” на догоду ідеї всезагального розуму, яка вимагає зрозуміти дещо інше, ніж “Я”, і вийти за його межі, тобто зрозуміти себе як інше, всезагальне. Два начала розуму – особистісне, індивідуальне і загальне, колективне – постійно ведуть у межах одного цілісного “Я” безперервний діалог, без якого неможливе саме пізнання. Структурованість свідомості в нейрофізіологічному, психологічному та в гносеологічному аспектах відіграє роль онтологічного підґрунтя діалогу, його основи як форми здійснення процесу мислення.

3. Творчість як діалог між “Я” і “Ми”

Спочатку наведемо декілька цитат:

1. ...Я не міг заснути, ідеї виникали безкінечно, мені здавалося, що я відчуваю, як вони зіштовхуються між собою, доки, нарешті, дві з них, немовби зчепившись одна з одною, не утворили стійкого поєднання. Вранці я встановив існування класу функцій Фукса, а саме тих, які здобуваемо з гіпергеометричного ряду; мені лишилося лише сформулювати результати, що забрало в мене всього кілька годин [28, 313].

2. И пробуждается поэзия во мне:

Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем –
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

XI.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут (29, 522).

3. Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов.
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы, и стоны,
Сужается какой-то тайный круг.
Но в этой бездне шепотов и звуков
Встает один все победивший звук.
Так вокруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже слышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки, –
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь [30, 277].

Цілком зрозуміло, що в наведених цитатах ідеться про один і той самий процес – акт створення нового, який притаманний як царині поезії, так і царині науки, про що й засвідчують вірші О. Пушкіна, А. Ахматової та слова А. Пуанкаре. Будь-яка людська діяльність, спрямована на продукування нового, має творчий характер. І хоча джерела творчості не зрозумілі і непідвладні навіть самому творцю, відрізнити достеменно мистецький твір навіть від майстерної підробки вдається досить точно і однозначно.

Але ось М. Бердяєв у своїй фундаментальній праці “Смисл творчості” пише: “Наука – не творчість, а необхідність... Наука ніколи не була і не може бути визволенням людського духу. Але вона завжди була цінним орієнтиром у необхідності і священним пізнавальним послухом наслідкам сподіянного людиною гріха. Наука за своєю сутністю і за своєю метою завжди пізнає світ в аспекті необхідності, і категорія необхідності – основна категорія наукового мислення як орієнтуючого пристосування до даного стану буття. Наука не прозирає свободи у світі. Наука не знає останніх таємниць, оскільки наука – безпечно пізнання. Тому наука не знає Істини, а знає лише істини. Істина науки має значення лише для поодиноких станів буття і для поодиноких у ньому орієнтацій” [31, 267].

Суворий присуд М. Бердяєва про принципову відмінність науки від інших сфер злету людського духу ще більше висвічується релігійним забарвленням його суджень. На думку мислителя, сама ідея творчості зумовлена наявністю божественного акту творення і можлива лише тому, “що є творець і що ним був здійснений оригінальний творчий акт, в якому стало суцям небувале, яке не впливає ні з чого попереднього, не віднімає і не применшує абсолютної моці Творця. Творчий акт творить не з природи творця через применшення сил творця, які переходять в інший стан, а з нічого” [31, 355].

Попри релігійне забарвлення концепції творчості Бердяєва, вона становить великий інтерес для дослідників цієї проблеми, оскільки акцентує увагу на тому, що процес творчості – це творення не лише художніх виробів, а й самої людини як творця, оскільки саме в творчості полягають і сутність людини, і виправдання її існування.

Як вважає Бердяєв, творчі здібності людини виявляються яскравіше в мистецтві і релігії. Адже саме в цих сферах людина здобуває перемогу над тягарем необхідності: “У творчо-художньому відношенні до світу вже відкривається світ інакший. Сприйняття світу в його красі є проривом через потворність “світу сего” до світу іншого. Світ примусово даний, “світ сей” – потворний, він не космічний, в ньому нема краси. Сприйняття краси у світі завжди є творчість – в свободі, а не примусі осягається краса у світі. В будь-якому художньому діянні уже твориться світ інший, космос, світ просвітлено-вільний” [31, 438].

Наука, на відміну від мистецтва і релігії, завжди підвладна світовій даності, і тому несе на собі незгладиме тавро обмеженості й пристосування до неї, а не безмежності й свободи. Якщо й можна говорити про творчість у науці, то лише як про таку, яка упідлеглена певним канонам, нормам та зразкам.

Філософія, підкреслює М. Бердяєв, завжди заздрила науці, тому що філософи більше вірили в науку, ніж у саму філософію. Це зауваження можна стосуватися не тільки позитивістів чи критичистів, але й значної частини метафізиків Нового часу. “Сучасне пізнання одержиме ідеєю “науковості філософії”, воно заіпнотизоване нав’язливою ідеєю “науковості”. Але в цьому немає нічого суттєво нового: це лише модернізований вираз старої схоластичної ідеї. І метафізична філософія по-своєму прагнула бути науковою і для свого часу здавалась і була умовно науковою” [31, 262]. Але коли філософія вбачає свою мету в дотриманні наукових стандартів, то врешті-решт вона може виродитися в наукоподібну схоластику, де власне творча здатність ховається під покровом хибного прагнення до ідеалу науковості. Та, на щастя, філософія ніколи не може бути зведена до науки, попри всі намагання досягнути ідеалу науковості, внаслідок притаманної їй самотності і самоцінності, оскільки вона “є мистецтвом пізнання в свободі через творчість ідей, які чинять опір світовій даності і необхідності і проникають у потойбічну сутність світу” [31, 294].

Проте, на мою думку, наука є такою ж самою цариною виявлення творчих здібностей людини, як і інші сфери діяльності людського духу. Щоб обґрунтувати цю тезу, докладніше спинюся на самому визначенні творчості. Загальноприйнятим, вживаним у “Філософській енциклопедії” та філософських словниках, є визначення її як діяльності, яка породжує дещо якісно нове. Це визначення цілком правомірно може стосуватися як мистецтва, так і наукового пізнання, оскільки мета останнього – здобуття нового знання. Воно є беззаперечно слухним, але досить абстрактним і може бути конкретизоване у контексті парадигми діалогічності.

Творчість як діяльність зі створення нового містить у собі такі чинники:

1) переборення людиною конечності і миттєвості свого існування у світі та прилучення до безконечності, вічності;

2) свободу як неодмінну умову творчості;

3) відбиття загального в індивідуальному та через індивідуальне.

Докладніше дослідження творчих процесів у науці і мистецтві доводить, що названі чинники відіграють у сфері природничонаукового знання не менш важливу роль, ніж у мистецтві й гуманітарних науках.

1. Пізнавальна творча діяльність у сфері науки так само, як і діяльність у сфері мистецтва, прилучає людину до вічності, космічності. Згадуваний вже нами М. Бердяєв, акцентуючи увагу на неможливості творчості як прориву до нового у науці, водночас зауважував, що “сама постановка зухвалої мети пізнати світ можлива лише для того, хто сам є Всесвітом, хто в змозі протистояти Всесвітові як рівний, як здатний включити його в себе” [32, 294]. Передумовою пізнання взагалі – як природничонаукового, так і гуманітарного – є космічна природа людини. Суб’єкт не може протистояти природі лише як індивідуальна, конечна істота, позаяк у такій ситуації він просто не здатний відшукати шляхи до пізнання Всесвіту. Лише усвідомивши свою причетність до Космосу, свою належність до двох світів – світу природи і світу людини, двоїстий характер свого існування – як тлінної біологічної та психологічної істоти, а водночас і як носія людського взагалі, – він стає рівноправним природі.

2. Необхідною умовою творчості є свобода, яка виступає у двох аспектах, у двох зрізах: а) як зовнішня або соціальна та б) як внутрішня. Творець, за своєю природою, – виразник глибинного духу епохи, бурь та тривоги, які стрясають її. Але творча особистість творить не тому, що хоче, а тому, що не творити не може. Тому свобода творчості аж ніяк не дорівнює сваволі: тут діють закони не менш жорстокі і суворі, ніж закон земного тяжіння. Коли М. Бердяєв каже, що наука позбавлена свободи, що вона – всього-навсього лише послух, необхідність, він передусім має на увазі обмеженість наукового пізнання світовою даністю, тобто об’єктом пізнання. Але і в мистецтві об’єкт творчості, хоча й не існує так, скажімо, як атом або елементарна частинка, не є свавільним, суб’єктивним витвором митця, а функціонує згідно з певними законами, які не можна безкарно порушити.

Наукова творчість, як і художня, не можлива без свободи – як зовнішньої, так і внутрішньої. Тільки на перший погляд вона здається абсолютно безсторонньою, незалежною від ідеологічних та політичних устоїв держави, здійснюваною в абсолютно дистильованому середовищі чистого розуму. Досить згадати про спалення на вогнищі Джордано Бруно, вчинене через те, що його вчення про безконечність Всесвіту перебувало у нерозв’язній суперечності з тогочасним релігійним світоглядом. Останній визнавав за наукою право на пізнання світу, але за умови, що наукові гіпотези будуть суголосними істинам Божественного Одкровення. Як тільки наукові уявлення, прориваючи межі традиційних для певної епохи поглядів, починають їм суперечити, між ними розпочинається жорстока боротьба. Схожу ситуацію можна було спостерігати в нашій країні під час становлення нових наук – генетики, кібернетики та інших, які спочатку не вдавалося узгодити зі задогматизованими марксистськими уявленнями, що відігравали роль не тільки методології, а й ідеології науки. Лише після того, як нові наукові ідеї вдалося узгодити з фундаментальними засадами марксизму-ленінізму, вони здобули право бути включеними в наукову картину світу.

Але свобода творчості може бути обмежена не тільки зовнішніми чинниками. Адже сама людина завжди потрапляє в ситуацію конфлікту, вибору між орієнтацією на “зовнішні” критерії оцінювання успішності своєї діяльності та орієнтацією на внутрішні критерії і цінності самодостатності самої діяльності та задоволеності її результатами. Психологічні дослідження мотиваційних чинників діяльності довели, що, як правило, коли орієнтуються на зовнішню систему оцінок (це особливо виявляється тоді, коли випробуваний потрапляє в ситуацію суперництва і не може внутрішньо звільнитися від мотивацій зовнішнього успіху), рівень інтелектуальної активності різко знижується. Орієнтація на параметр “прагнення до уникнення невдач” суттєво гальмує процес ініціювання творчої активності [32, 152 – 162].

Творче сприйняття дійсності не можливе без здійснення мисленого, уявного “обертання” предмета дослідження в полі дослідження, яке сприяє перетворенню знайомого в несподіване. Але новий аспект об’єкта не може з’явитися сам собою – тільки суб’єкт завдяки власній активності може “розгорнути” об’єкт в іншу площину. Для цього суб’єкт повинен глянути на нього “очима іншої людини”. Тобто процес пізнання завжди потребує роздвоєння особистості на різні проекції “Я”, вихід в інші “Я”, водночас зберігаючи при цьому зв’язок з “Я”-реальним. Пізнання як внутрішній діалог з якимось незримим опонентом розгортається як ланцюг відповідей на ланцюг можливих заперечень, внаслідок чого предмет дослідження постає як предмет сперечання, який весь час обертається в постійно мінливій перспективі і відкриває дослідникові нові грані. При цьому відбувається “відліт” реального “Я”-творця не тільки у сферу ідентифікації себе з уявленими “Я”, але й у сферу ідентифікації себе з об’єктом пізнання.

3. Та найбільш вагомим для розкриття проблеми творчості у контексті парадигми діалогічності є визначення творчості як вираження загального через індивідуальне. Ще Гораций визначив мету творчості як “по-своєму сказати загальне”. Це визначення, дуже популярне в класичну епоху, свою актуальність зберігає й сьогодні. Творчість завжди здійснюється на грані між “Я” і “Ми”, коли проблеми, значущі для “Ми”, переплавляються в особистісні проблеми творця, який повинен так пройти між Сциллою колективного, родового, загального та Харибдою індивідуального, суб’єктивного, особистісного, щоб, з одного боку, не припуститися тривіального, банального (адже недаремно побутує вислів “загальне місце” з негативним присмаком), а з іншого – не зануритись у суб’єктивізм. Саме тут пролягає дуже тонка, здавалося б, навіть невліва, але й дуже точна і чітка грань, яка відділяє істинний твір мистецтва від типового, з одного боку, та довільного, суб’єктивного – з іншого.

Вимога “по-своєму сказати своє” побутує, хоча і в трансформованому вигляді, і в науці. Дослідники літературно-фольклорних творів висунули концепцію “мандрівних сюжетів”, згідно з якою незвідні один до одного сюжети в літературі становлять мізерну кількість – близько десяти – і покладені в основу безперервного ланцюгу варіацій, який постійно відтворює глобальні сюжети в нові часи і в новій формі. Як зауважують автори монографії “Епістемологія культури”, найбільш фундаментальні ідеї осмислення світу мають, як правило, свої прообрази в історії культури, до того ж чим більш фундаментальною є ідея, тим більшу кількість своїх культурних аналогів вона нараховує [33, 43 – 47].

Концепція “мандрівних сюжетів” має свій аналог у науці. Дж. Холтон, досліджуючи розвиток науки під цим кутом зору, дійшов висновку, що в підґрунті науки лежать певні відносно усталені структури, які об’єднують часом несумісні теорії, що конфронтують одна з одною. Цим структурам він дав назву “вічні теми”: “Найважливішу особливість багатьох визначних творців науки становило прийняття тих чи інших тем, і суперечки між ними включали теми, які протистояли одна одній і були об’єднані в діади чи триплети” [34, 9].

Наявність “мандрівних сюжетів” у літературній або художній творчості та “вічних тем” у науці зовсім не означає, що для особистісної творчості не лишається місця тому, що “культурна цінність набуває аспекту абсолютного не раз і назавжди, а через історичну перспективу необмежного розкриття її ідейно-проблемного змісту, в якому кожна епоха відкриває в інваріантному культурному явищі все нові й нові смисли” [33, 42]. З цього погляду, вразливим місцем концепції Дж. Холтона є не виділення деяких тем як вічних, наперед заданих структур мислення, а відмова останнім у розвитку, в історичній мінливості, що перетворює їх у надісторичні, незмінні структури, наближені за своїм статусом до апріорних форм мислення І. Канта.

Звичайно, у науці і мистецтві співвідношення загального і “свого”, особистого виглядає по-різному. Якщо в мистецтві визначальною є власна, індивідуальна форма вираження деяких, загальних для людства чи для певної його частини, ідеалів, надій,

почуттів, то в науці чільною є необхідність сформулювати у притаманній тому чи іншому мислителю формі фундаментальні загальні закономірності світу. Інакше кажучи, в мистецтві увага акцентується на індивідуальному, особистому, а в науці – на загальному, об'єктивному. Але і там, і там наявний певний сплав обох компонентів.

Дуже показовою, з точки зору співвідношення “Я” і “Ми”, є творчість А. Ахматової, однієї з найвизначніших ліричних поетес з яскраво вираженою індивідуальністю, заглибленою в інтимну особистісну сферу життя, що зумовило звинувачення її поезії в “кімнатності”, “анахронізмі”. Але своєю творчістю та всією своєю трагічною долею, нерозривно пов'язаною з долею народу та історією своєї країни, Ахматова засвідчила, що за нею – не тільки віковична традиція російської словесності, але й не менш глибока вкоріненість у пекучі реалії сучасності. Нерозривна поєднаність особистісного з громадянським надала поетесі безперечно право говорити в своїх віршах від імені свого народу, оскільки вона була не просто свідком переломних подій у Росії ХХ сторіччя, а і їх рівноправним учасником.

Тому так органічно авторське “Я” Ахматової трансформується, переплавляється в “Ми”, коли вона пише від імені тих, хто не виїхав у еміграцію, а лишився на рідній землі, мужньо витерплюючи всі випробування:

А здесь, в глухом чаду пожара
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя [30, 139].

Віднині і до кінця Анна Ахматова лишається з Росією, поділяючи всі знегоди й злигодні, які припали на долю народу. Коли країна гинула від терору в 1937 р., ця мовчальниця змогла прозорливо побачити і зрозуміти те, що було незрозумілим для багатьох письменників і поетів, котрі вважали себе народними трибунами і виразниками долі і надій народу. Її “Реквієм”, створений у часи чекання під стінами в'язниць звісток від заарештованих чоловіка і сина, з документальною точністю відобразив усі етапи ходіння по муках. Її творчість, яка в будь-яку хвилину могла обернутися для неї смертним вироком, була рятівною і для неї самої, і для близьких їй людей, котрі зачували вірші напам'ять, тому що їх не можна було тримати записаними на папері, і зберегли їх для безіменного кола читачів. Рятівною тому, що відкрито назвати зло злом – подвиг у всі часи. Тому Ахматова мала цілковите право сказати:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, –
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был [30, 200].

Ахматова вважала себе голосом тих багатьох, чиєю єдиною творчістю було саме життя і хто довірив поетові освітити це життя променями правди і передати нащадкам набутий гіркий досвід. Разючими за усвідомленням нерозривного зв'язку поета зі своїм народом є слова епілогу “Реквієма”:

Для них соткала я широкий покров
Из бедных у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,
И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомильонный народ,
Пусть также они поминают меня
В канун моего поминального дня [30, 202].

На відміну від мистецтва, наука з моменту своєї появи прагнула усунути з пізнавального процесу індивідуальне, особистісне. Методологія класичного природознавства сформувала ідеал наукового знання як знання знеособленого, деперсоналізованого. Наявність суб'єктивних моментів кваліфікували як елемент

заблуждення, як замах на істину. Їх треба було усувати на шляху до абсолютної істини, сам поступ до якої тлумачили як звільнення від усього суб'єктивного.

Отже, якщо в мистецтві, в художній творчості труднощі полягають у тому, щоб у стихії непередбачуваного, особистісного віднайти закон, тобто загальне, то в науці ситуація є оберненою: за загальним, деперсоналізованим, знесобленим знанням важко відшукати постать творця. Концепція особистісного знання, висунута одним із основоположників історичного напрямку в англо-американській філософії постпозитивістської орієнтації М. Полані, якраз і спрямована на виявлення ролі особистості в науковому пізнанні.

М. Полані ґрунтує свою концепцію на тезі: будь-яка спроба елімінувати людську перспективу з картини світу не сприяє об'єктивності знання, а призводить до абсурду, адже сам термін “безособистісне знання” є внутрішньо суперечливим: знання завжди належне людині і без неї неможливе.

Особистісний, імпліцитний елемент знання, яке М. Полані ще визначає як неявне, – це те знання, яким людина володіє, але не виражає внаслідок неможливості його повної артикуляції. До неявного належить знання:

1) деяких елементів, які усвідомлюються не самі собою, а лише в контексті того цілого, на якому зосереджено увагу;

2) відношень між окремими конкретними елементами, що зумовлюють інтеграцію цих відношень у ціле;

3) передпосилки, засади, на яких фундується все наукове знання, загальні критерії наукової цінності, які в разі спроб їх експлікації виявляють свою аморфність, хиткість та недостатню визначеність, але, можливо, саме завдяки цьому можуть виступати у формі всезагальності [35, 19].

Неявне, особистісне знання існує завжди поряд з центральним, явним знанням; сам процес пізнання, узятий з цього боку, постає як поступове розширення неявного знання з паралельним включенням його компонентів у центральне, явне знання. Будь-які спроби усунути за допомогою визначень неявне знання можуть лише зсунути сферу неявного, але аж ніяк не елімінувати її. Адже, як зауважує М. Полані, неявне знання присутнє в найрізноманітніших пізнавальних актах:

1) у з'ясуванні смислу і застосуванні термінів, де завжди існує ризик семантичної невизначеності, оскільки будь-який термін навантажений неявним знанням;

2) у процесі логічного виведення, де навіть найповніша формалізація логічних операцій містить неформалізований неявний компонент.

Усунути ненадійність мови, якої ніколи практично не можуть позбавитися ні математика, ні природознавство, ні філософія, взагалі неможливо. Висловлюючи будь-яке судження, ми маємо на меті узгодити між собою три моменти: даний текст, концепцію, яка в ньому міститься, та досвід, якого ця концепція може стосуватися. Але ми ніколи не можемо передбачити результат цієї спроби, виходячи з попереднього застосування мови, оскільки ми можемо піти трьома шляхами:

1) прийняти рішення скоригувати або видозмінити спосіб застосування мови;

2) зберегти попереднє вживання слів і переінтерпретувати своє в термінах нової концепції;

3) нарешті, ми взагалі можемо відмовитися розглядати даний зміст як осмислене ціле. “Отже, говорити якоюсь мовою – означає приймати подвійну невизначеність, зумовлену як її формалізмом, так і безперервним переглядом нами цього формалізму і його впливу на досвід” [35, 140].

Особиста причетність пізнаючого суб'єкта до відкриття істини, яка у Полані має назву особистісного знання, не робить це знання ні суб'єктивним, ні об'єктивним, а певним сплавом об'єктивного і суб'єктивного: “Оскільки особистісне упідлеглене вимогам, які воно саме визначає як дещо від нього незалежне, воно не суб'єктивне, але

оскільки воно є дія, керована індивідуальними пристрастями, воно і не об'єктивне. Воно долає диз'юнкцію між суб'єктивним і об'єктивним" [35, 300].

На мій погляд, тут мова йде не про те, що особистісне знання є необ'єктивним, а про те, що воно змінює саме поняття об'єктивного, розширюючи його завдяки включенню таких людських факторів, як ризикованість, пристрастність, самовідданість вченого тощо. Відмінність особистісного знання від суб'єктивного полягає в тому, що індивідуальний вибір є вибором пошукуваним, коли людина шукає і врешті-решт знаходить дещо таке, що і вона сама, і той, хто описує цю ситуацію, вважають заданим безособово. Навпаки, суб'єктивне цілковито зумовлене характером того стану, в якому перебуває дана особа. Особистісний компонент знання, на відміну від суб'єктивного, не може бути принципово вилучений з пізнання, оскільки він, становлячи невід'ємну характеристику розуму, може й повинен бути описаний онтологією останнього.

Механізм творчості містить у собі максимально можливе розмаїття елементів знання, серед яких блукає мислення, балансує на грані актуального і потенційного, реального і фантастичного, перебираючи можливі варіації розгортання думок і вибираючи один із можливих сценаріїв на роль достовірної гіпотези шляхом співвіднесення її з наявним науковим контекстом. Це можливо за умови, коли у вченого чи митця існує таке уявлення про ціле, яке визначає відбір матеріалу і місце кожного елемента в його структурі. Але ціле є аттрактором творчої діяльності, яке існує не як логічне усвідомлення, а лише туманно прозираючи крізь заволуку різних нашарувань. Воно виникає через самодобудову цілісного образу внаслідок "креативних спалахів", "інсайтної перебудови", переструктурування проблемних ситуацій.

Отже, творчість – це завжди вихід за межі заданого. Далі неминує постає новий аспект цієї проблеми, а саме: співвідношення творчості і норми, творчості і традиції.

Що таке норма? Поняття "норма" означає певний суспільно заданий стандарт, який виступає основою індивідуальної і групової діяльності. Вона розкриває перш за все суспільно закріплену детермінацію діяльності; це – форма функціонування "Ми" в акті творчості. Засвоюючи норму, людина модифікує її відповідно до своїх властивостей та здібностей, тобто вносить у закріплене часом "Ми" частинку власного "Я".

Звичайно, певним чином соціально нормована діяльність є первинною щодо індивідуальної діяльності. Але зумовленість соціально і науково виробленими нормами не є жорстко заданою, оскільки самі норми можуть суперечити одна одній і людина вільна:

- 1) вибирати за взірцем будь-яку з них, ігноруючи інші;
- 2) модифікувати взятую за взірцем норму стосовно до завдань і цілей власної індивідуальної діяльності;
- 3) відмовитися від дотримання існуючих норм і діяти згідно з власною внутрішньою детермінацією.

До того ж, навіть тоді, коли людина, здавалося б, свідомо орієнтується на здійснення діяльності відповідно до деяких конкретних норм, реально ця діяльність відбуватиметься на різних рівнях: реалізуючи зовнішній із них – задану діяльність, людина водночас виходить за межі усталеного, до більш глибинного рівня, на якому діяльність вже не диктується потребою розв'язати завдання, а, отже, й не може здійснюватися за допомогою вже вироблених норм.

Творча діяльність починається там, де старі норми перестають діяти, і завершується там, де не діють ніякі норми, оскільки там починається свавілля. Отже, творчість – це процес одночасного осягнення об'єкта творчості і створення норм цього осягнення.

Наявність нормативного фактору в науковій діяльності очевидна, оскільки людина має оволодіти певними знаннями і методами, щоб перейти на інший, вищий щабель дослідження. Виходячи з цього, деякі психологи ставлять перед собою мету експериментально навчити нормативній творчій діяльності як такій, що здійснюється за допомогою певних методологічних евристик, як орієнтовної основи для подальшої планомірної розробки нових проблем. Але тут виникає дуже серйозна загроза – звести

творчу діяльність до усвідомлюваного, цілком підлеглого певним методологічним правилам процесу. Таке розуміння співвідношення нормативних і творчих процесів у науковій діяльності не відображає їх суті, огрубляючи та спрощуючи дійсний стан речей.

У розгляді цієї актуальної і складної проблематики можуть стати в нагоді думки Ю. Лотмана про наявність вибухових процесів у сфері культури і науки [36, 10 – 25]. Зокрема, як зауважує дослідник, рух у сфері культури і науки може здійснюватися у двох формах – поступових і вибухових процесах, які, являючи собою антитезу, існують тільки у відношенні одного до одного. Знищення одного полюсу автоматично призвело б до знищення іншого, оскільки реалізуватися вони можуть лише в складному динамічному діалозі.

Момент появи нового задуму, нової ідеї і в науці, і в мистецтві – завжди момент вибуху, для якого характерні:

1) різке зростання інформативності всієї системи: “крива розвитку перестрибує тут на зовсім новий, непередбачуваний і складніший шлях” [36, 28]. Оскільки домінуючим моментом, який визначає можливості майбутнього руху, може стати будь-який елемент системи, то подальший напрямок руху не можна визначити;

2) вилученість моменту вибуху з часового потоку: спалах, як найвище розкриття інформативності системи, за своєю значущістю не може бути зіставлений з будь-яким фактичним перебігом часу: він завжди є проривом в поза-час, або у вічність, де стираються грані між минулим, теперішнім і майбутнім, які перебувають у нерозрізнованій єдності.

Підкреслимо, що момент творчості або момент вибуху – це не тільки вибір одного з можливих шляхів розвитку, але водночас і відмова від інших, відтинання цілих жмутів імовірностей, які так ніколи і не будуть реалізовані. Кожна здійснена подія, кожне наукове відкриття, кожний мистецький твір оточені суцільними хмарами нездійснених задумів. Тільки забувши цю істину, можна визначити вибухові творчі процеси як наперед передбачені, наперед визначені. А справді творчість за своєю природою завжди трагічна, оскільки момент вибуху однієї з можливостей є одночасно і моментом відмови від інших. Такою є ціна, яку платить творець за своє прагнення передати непередаване, висловити невисловлюване. Адже для нього існує тільки одна можливість – втілити свій задум в певну, хай і не зовсім досконалу форму нового смислу, нового знання, цілком усвідомлюючи незавершеність і нескінченність творчого процесу. Як зауважує М. Бубер, “творчість – це в одному розумінні втілення в дійсність, в іншому – позбавлення дійсності” [11, 25].

Яскраво, образно і метафорічно описаний Ю. Лотманом процес творчості як вибуху постає у концепції О. Князевої і С. Курдюмова як такий, що може бути досить строго представлений за допомогою методів і мови синергетики [37, 110 – 113]. Оскільки синергетиці властиве зовсім нове бачення світу, автори нового підходу роблять спробу поглянути її очима на такий складний феномен людської психіки, як чуттєва і інтелектуальна інтуїція. Суть концепції полягає ось у чому. Для певних класів відкритих нелінійних середовищ встановлено, що в них потенційно існують спектри структур (форм організацій), які виникають на розвинутих стадіях процесів. Спектр структур-аттракторів визначається виключно внутрішніми властивостями середовища: “Це є його внутрішній зміст, портрет ідеальних структур цього середовища, його невиявлене, його душа. Це свого роду план еволюції, який є потенційним (тобто ще нереалізованим, більше того, наперед відомо, що не все в ньому буде реалізоване” [37, 111]. Якщо відбулася подія виходу на структуру-аттрактор (подія влучання зовнішнього чи внутрішнього спонтанного впливу), то у відкритому нелінійному середовищі відбувається процес самовибудовування структури-аттрактора.

Успіх наукового дослідження зумовлений передусім тим, чи зможе вчений “відчутти” існування важливої наукової проблеми, правильно поставити її, а почасти – і дати її принципово нове вирішення. Складність полягає в тому, що на початковій стадії

дослідження всі проблеми часто постають як рівноцінні, тому об'єктивний вибір і суб'єктивні уподобання вченого перебувають у складному взаємному сплетінні. А тому, як зауважував А. Пуанкаре, творчість завжди є вдало зроблений вибір: творити – означає відрізнити, вибирати. Саме в цій точці і виявляється індивідуальний творчий потенціал тієї чи іншої особистості.

Механізм творчого мислення, складовою якого є чуттєва і інтелектуальна інтуїція, може бути представлений як механізм самодобудови структури (візуальних і мислених образів, ідей, уявлень) на полі свідомості до закінчення цілісного утворення. Звідси випливає, що “управляти інтуїцією означає ініціювати самодовільну добудову, переструктурування сенсуального і інтелектуального матеріалу” [37, 112].

Щоб вийти на структуру-аттрактор, на процес самодобудови, потрібно мати різноманітність елементів, які складають креативне поле пошуку, котре в певному зрізі може бути аналогом хаосу. На першому етапі роботи інтуїції відбуваються розширення креативного поля, вихід за межі початкової системи або заданої ситуації, що супроводжується переоцінюванням пізнавальних цінностей, урівноважуванням головного і неголовного, розумного і нісенітного, раціонального і абсурдного, тому “що розумна думка народжується з безглуздої, раціональне з абсурдного, порядок – з безладу” [37, 112], бо перед обличчям нового творчого задуму вони можуть змінити свою ознаку.

На кожному етапі вирішення проблеми вчений убачає основну мету в усуненні тієї психологічної напруги, яка виникає у зв'язку з появою нових завдань у проблемній ситуації, які засвідчують неповноту досягнутого розуміння і збуджують та стимулюють думку вченого, відіграючи роль найважливішого фактору в творчому мисленні. Для кожної творчо обдарованої особи вирішена проблема стає джерелом для появи нових, оскільки виявляє незавершеність цілісної структури картини реальності. Адже багато взаємозв'язків у цілісній картині тривалий час лишаються неусвідомленими, і тільки з включенням у пізнавальну ситуацію і вивченням нових явищ вторгаються у сферу свідомості, по-новому розкриваючи і доповнюючи раніше відомі. Під час вирішення проблемної ситуації суб'єкт часто наштовхується на нову ідею, новий результат, який виникає безвідносно до мети, поставленої у даній конкретній пізнавальній діяльності.

Можна говорити про два види пізнавальної діяльності, спрямованої на вирішенні конкретної пізнавальної проблеми. Це –

1) діяльність, яка приводить до вирішення поставленої проблеми. Вона стимульована пошуковою домінантою – невирішеним завданням;

2) діяльність, що приводить до постановки нової проблеми, що розташована поза межами поставленого завдання і може бути сприйнята як така, що суперечить заданій меті.

В експериментах з людьми, які мають високий рівень розвитку інтелектуальних здібностей, вдалося чітко виявити і зафіксувати два типи вчених: до одного належать учені, які добре працюють у межах заданої ситуації і водночас чинять внутрішній опір бажанню вийти за її межі; до другого – вчені, які не можуть опиратися внутрішньому бажанню вийти за межі заданої ситуації, причому, як правило, не шляхом логічно обгрунтованого аналізу, а, як зазначають психологи, за допомогою переключення на нову проблему, логічно не пов'язану з першою. Тому в творчому процесі дуже важливим є момент випадковості, оскільки творчий потенціал реалізується так званним бічним, або “латеральним”, мисленням. Але це не випадковість у звичайному розумінні цього слова, а наслідок активного розширення пізнавального простору завдяки таким властивостям, як самостійність, гнучкість, неординарність мислення, вміння усвідомити особливості проблеми, здатність до ризику.

Пуанкаре, який, власне, вперше в історії науки ґрунтовно розглянув умови і механізми творчого процесу, підкреслював, що бувають хвилини, коли працюєш немовби мимоволі і здається, що сам присутній під час своєї підсвідомої праці і, як стороння особа, спостерігаєш сам процес, що надає змоги виділити обидва “Я”– “Я”-підсвідоме і

“Я”-свідоме і усвідомити обидва механізми, або методи, роботи обох “Я”. Це спонукало його висунути гіпотезу: “Я”-підсвідоме аніскільки не “нижче”, ніж “Я”-свідоме: воно аж ніяк не має виключно механічного характеру, а здатне до розпізнавання, володіє тактом, почуттям витонченого. Воно вміє краще відгадувати, ніж “Я”-свідоме, бо йому вдається зробити те, перед чим друге “Я” безсиле. Одним словом, чи не є підсвідоме “Я” чимось вищим, ніж “Я”-свідоме?” [28, 316]. Але навряд чи є сенс протиставляти “Я”-підсвідоме “Я”-свідомому, оскільки кожному з них в творчому процесі належить своя, тільки йому притаманна роль.

4. Внутрішній діалог як роздвоєння свідомості. Автор твору як персонаж діалогу

Проблема роздвоєності свідомості привертає увагу людства з прадавніх часів. У міфах і віруваннях древніх людина завжди мала багато душ, або багато “Я”. Щоб душа змогла досягнути певної мети – віднайти себе, або своє справжнє “Я”, вона повинна зазнати багато випробувань та подолати різні перепони. І хоча в культурі існує принципова заборона на втрату єдності особистісного “Я”, проте, хоча і в ілюзорній формі, людина повсякчас цю заборону порушує, оскільки, щоб досягти цілісності, “Я”, як і душа міфу, повинне підвестися до себе.

Особливо гостро проблема роздвоєності свідомості постає у літературі ХІХ та ХХІ сторіч, трансформуючись у проблему двійника. За словами М. Бахтіна “З моїх очей дивляться інші очі” стоїть постать двійника як другого “Я” особистості, яке переводить реальний діалог у форму внутрішнього – діалогу “в межах одного мозку” (Л. Виготський). У творчості Ф. Достоєвського тема двійника є наскрізною ідеєю. На думку відомого літературознавця П. Біцеллі, кожний персонаж є тією чи іншою мірою двійником, “еманацією” іншого: “По суті усі його герої – різновиди того самого типу “людини взагалі...” [38, 12]. Вони виступають у ролі носіїв різноманітних ідей, крізь призму яких будують свої відносини з навколишнім світом.

У найбільш трагічній формі мотив двійника постає у сюжеті “ Великий інквізитор ” у романі Ф. Достоєвського “Брати Карамазови”. У світі Достоєвського Ісус Христос постає у кількох іпостасях. Це – Христос, який жаліє людей (“А пожаліє нас той, хто всіх пожалів і хто всіх і вся розумів, Він єдиний, Він і суддя” [39, 21], Христос, який зневажає людей (“Безперечно, Христос не міг їх любити: Він їх терпів, Він їх прощав, але, звичайно і зневажав. Я, принаймні, не можу зрозуміти його лиця інакше” [40, 156]), який потім переходить у постать Великого Інквізитора, що оволодіває людською історією від імені Христа. Ця підміна постаті Христа Великим Інквізитором відчувається Альошею Карамазовим і самим Інквізитором, який, звертаючись до Христа, промовляє слова: “Це Ти? Ти? Я не знаю, хто ти, і знати не хочу. Чи це Ти чи тільки подоба Його...” [41, 228]. Сам Великий Інквізитор докоряє Христа тим, що він не любить людей: “Ти повівся з людьми, ніби і не люблячи їх зовсім” [41, 233]. Оскільки люди створені Творцем як недосконалі, ніби “недороблені в насмішку” створіння, до них і можна ставитися презирливо: “ Людина на світі є істота, яка тільки розвивається, отже, не закінчена, а минуша” [42, 172 – 173]. “Підпільна людина” Достоєвського мучиться, розривається між любов’ю до людей і ненавистю до них, нею завжди оволодіває туга: чому вона не може ненавидіти їх, не люблячи їх, і навпаки.

Неважко помітити перегуки думок Достоєвського з думкою Ніцше, що людина – це міст, перехід по канату над безоднею між твариною і надлюдиною. Хоча тоді, коли було написано ці слова, Ніцше ще не був, як свідчать дослідники його творчості, знайомий з працями Достоєвського, близькість поглядів цих мислителів на людину безперечна. Але разом з тим між ними є велика відмінність: недосконалість людини, на думку Ніцше, потребує появи надлюдини, яка нехтує моральними приписами людства. Достоєвський,

навпаки, вважає буття людства тією поєднувальною ланкою, без якої нічого б не відбулось у світі: “Занадто широкою є людина, щоб подолати “нерозумність”, “безглуздість”, на якій і “тримається світ”, відмовитися від певної, найважливішої частини себе і ”крикнути осанну”. Богу не потрібна жертва безвільного. Бунт Великого Інквізитора розкриває ідеал людини, вільної і сильної істоти, яка може подолати найбільшу у світі спокусу серединності рабства і безмовності” [43, 224 – 225]. Ідеалом такої людини і є Христос, який перебуває по інший бік добра і зла, в ньому реалізується людство, яке поки що не здійснилось. Але наявність у суспільстві “ідеальних людей” (князь Мишкін у “Ідіоті”, Альоша Карамазов у “Братах Карамазових”) засвідчує, за Достоевським, прагнення людства до подолання роздвоєності в людині та набуття цілісності через усвідомлення своєї причетності до всього світу.

М. Бахтін вважав, що далеко не кожний персонаж твору може претендувати на роль героя поліфонічного твору: “Достеменні діалогічні відношення можливі тільки щодо героя, який є носієм своєї правди, який посідає *значущу* (ідеологічну) позицію. Якщо переживання чи вчинок не претендують на *значущість* (згуду-незгуду), діалогічне відношення може бути мінімальним” [16, 310]. Достоевський, за Бахтіним, шукає такого героя, все життя якого б зосереджувалось на усвідомленні себе і світу, на виявленні “людини в людині”. Тільки такий герой може бути повноправним учасником діалогу з самим собою, з автором і усім великим світом культури. Звідси випливає, як вважає М. Бахтін, що зустріч автора і героя є подією буття, “їхнього життя, напружено-серйозного відношення і боротьби” [44, 157].

Навіть внутрішні суперечності і внутрішні етапи розвитку такого героя Достоевський драматизує в просторі, примушуючи його розмовляти зі своїм двійником, зі своїм *Alter Ego*. “Довічний співбесідник” супроводжує кожного з героїв на всьому життєвому шляху. З кожної суперечності всередині однієї людини Достоевський намагається зробити двох людей, щоб драматизувати цю суперечність і розгорнути її екстенсивно. “Герой для автора не “Він” і не “Я”, а повноцінне “Ти”, тобто інше повноправне “Я”. Герой – суб’єкт серйозного, справжнього, а не риторично розіграного чи літературно-умовного діалогічного спілкування. Діалогічне відношення до героя здійснюється Достоевським під час творчого процесу і в момент його завершення входить у його задум і, отже, лишається і в самому готовому романі як необхідний формоутворюючий елемент” [45, 67].

Утвердження самостійності і свободи героя твору є необхідним моментом творчого методу письменника, подоланням безпосередньо в тексті монологічної перспективи і породженням поліфонічного звучання твору. “Не множинність характеристик і доль у єдиному об’єктивному світі у світлі єдиної авторської свідомості розгортаються у його (Достоевського) творах, а саме множинність рівноправних свідомостей з їх світами поєднується тут, зберігаючи свою незлитність, в єдність події” [46, 6 – 7]. Об’єктивність зображення дійсності Достоевським досягається зіставленням усієї різноманітності точок зору в процесі неминуче суб’єктивного сприйняття світу.

У сучасній літературі дедалі типовішою стає ситуація, коли героєм твору є історична особистість, яку автор виводить із жорстко усталених історичних обставин і вміщує в зовсім інші ситуативні моделі, відтак створюючи новий культурний простір, в якому ця особистість отримує нове життя. Але особливо драматичною є ситуація, коли героєм роману стає така складна письменницька постать, як Ф. Достоевський. Це відбувається в романі південно-американського прозаїка Дж. М. Кутзеє “Осінь у Петербурзі”. Це – не біографічний і навіть не історичний роман, а, так би мовити, певні “варіації на тему”, що позбавляє автора необхідності дотримуватися історичної, якщо не правди, то хоча б правдоподібності. Достоевський Кутзеє вступає в діалог як зі своїм реальним прототипом, так і з героями своїх творів. Перевтілення, перевдягання, двоїстість героїв, всі ознаки карнавалу слугують автору роману одній меті – реконструювати творчу свідомість Достоевського за допомогою власних художніх засобів. Проте Кутзеє вдається

досягнути більшого – Достоевський сприймається не просто як історична особистість, а й як один із його власних петербурзьких персонажів, занурених у тривожну, мінливу та тьмяну атмосферу осіннього Петербурга. Він втягується в “бісівське” кружляння своїх героїв і сам нагадує втікача, який прагне висковзнути з-під влади оточуючих людей і обставин. Його загнанність та безпорадність викликають співчуття читача не тому, що це – Достоевський, а зазвичай так, як викликає співчуття будь-який романний герой.

Доречно зауважити, що мотив двійника як героя діалогу набирає ваги не тільки в літературі ХХ ст., але і в живопису. Так, цей мотив стає одним із визначальних у творчості такого найбільш парадоксального і магічного художника ХХ-ст., як Сальвадор Далі. Митець створює цілу низку картин, де ідея двійника втілюється в різних образах – чи то його улюбленої моделі і дружини Гала, чи картини на таку класичну тему живопису, як “Тайна вечерея”. У картині “Портрет Гала (Гала молитвенна)” Далі застосовує прийом її подвійного зображення за допомогою введення в композицію дзеркала. Цей метод створює враження незалежного існування реальної Гала і Гала, що існує у дзеркальному відображенні. Гала, яка існує реально, немовби вдвляється у себе з якогось іншого часу, на Гала, обличчя якої ми можемо пізнати лише у дзеркалі. Концепція подвійного образу розкриває внутрішні суперечності людської свідомості і буття засобами живопису. Гала ніби веде з собою мовчазний діалог, сповідується перед самою собою.

У одній з своїх самих знаменитих картин – “Тайна вечерея”, створеній у 1955 р., Далі зображує Христа у трьох іпостасях: син Божий зійшов на землю і сидить поруч із своїми учнями; одночасно Христос ніби не сидить за столом, а занурений у воду, тобто хреститься водою або духом святим, а над ними здійснюється чоловічий торс як повернення до Бога Отця. Суто художніми засобами Далі розкриває тезу про три іпостасі Христа, але це не звичайна ілюстрація до біблійського тексту, а його герменевтичне прочитання, яке породжує багатство інтерпретацій і асоціацій. Йому вдається розкрити суть Трійці, яка, за словами академіка Б. Раушенбаха, полягає в тому, що неосягнуваною (дозволимо собі так сказати. – *Л. О.*) “є не логічна структура Трійці (вона цілком розумна), а кардинальна якість Трійці, життя Бога в Самому Собі” [47, 169].

У картинах Далі світ втрачає свою однозначність, свою одномірність, його образи немов самозароджуються з хаосу, ростуть, видозмінюються і гинуть на очах у спостерігачів. Неоднозначна парадоксальна реальність, втілена художником у сюрреалістичних зримих образах відносного часу через розпливчасті циферблати, подвійний смисл однієї і тієї ж деталі (“Автопортрет з Гала”, де око є водночас і циферблатом годинника, “Портрет Гала з носом як літак”, де ніс плавно переходить у літак тощо), може бути осягнута лише засобами діалогічного методу. Загалом весь живопис Далі є діалогом як з реальністю, котра постає в його творах видозміненою, не схожою на традиційні способи її втілення у мистецтві, так і з досвідом старих митців, картини яких у його творчості постають такими трансформованими, що Далі через це постійно звинувачують у недбалому ставленні до їхніх творів. Його увагу привертають такі титани живопису, як Ян ван Ейк і Ян Вермер Делфтський, Ієронім Босх і Дж. Батиста Браселі, змінюючи образи і ідеї яких він створює неповторний художній світ. Його діалог з реальністю і культурою ніколи не буває благісним, спокійним, це – завжди конфлікт, суперечка, епатаж, результатом яких є розширення рамок не тільки власної творчості, але і меж живопису ХХ ст.

Двійники можуть виконувати в художніх творах різні функції – то супроводжуючи головного героя твору, то переходячи до протистояння. Так, складні взаємовідносини пов’язують Доріана Грея і його портрет у романі О. Уайльда “Портрет Доріана Грея”, героя твору і таку частину його обличчя, як ніс, у повісті М. Гоголя “Ніс”. Роман одного з найбільш незвичайних письменників ХХ ст. – Х. Кортасара “Гра в класики” містить у собі цілі розсипи двійників, які то доповнюють один одного, то постають як різні прояви одного і того самого явища, а то й як пародія на героїв. Але найбільша його

оригінальність полягає передусім у формі самого роману: твір “Гра в класики” – це два романи в одному. Один із них можна читати у звичайній лінійній послідовності – від початку до кінця. Другий – в особливому порядку, який задається певною таблицею, дотримуючись якої ми можемо повертатись у попередній розділ, і так до безконечності, тобто лишаємось у межах роману, перетвореного автором у своєрідний лабіринт, з якого немає виходу. Роман має не тільки безліч героїв-двійників, але й особливу структуру: він містить у собі роман-двійник, який то доповнює та роз’яснює позицію героїв, то її спростовує чи пародіює.

Роздвоєння свідомості на кілька іпостасей “Я” потребує повірити в себе як посторонню особу. Але саме ця внутрішня віра в себе як “Іншого” може производити до руйнації цілісності “Я”, яке розколюється на взаємозалежних суб’єкта і об’єкта віри. Як каже в романі Г. Т. Бальєстера “Дон Хуан” біс, що існує в оболонці слуги головного героя Лепорелло, людина, яка хоче повірити, що вона є тим, чим би бажала бути, повинна роздвоїтися на “істоту-якій-потрібно-щоб-в-неї-вірили і на істоту-потрібну-щоб-вірити-в-саму-себе”. “Так от: одна частина людини, яка живе чужою вірою в себе, вірить тільки в те, у що вірить хтось інший, але за умови, якщо той інший є реальним як особистість – якщо він вірить у самого себе. Але й іншій половині, щоб існувати, в свою чергу, потрібна віра першої половини. Інакше кажучи, між двома половинами, на які розпадається індивід, має виникнути безперервна система взаємної віри, безперервна як система дзеркал, коли одне дзеркало відображується в іншому. Я вірю в себе (тобто в тебе), тому що ти (тобто я) віриш у мене (тобто в тебе)” [48, 54].

Коли ж ця віра в існування іншої половини індивіда як реальної особистості доходить до абсолютизації, відбувається трагедія, яку дуже образно описав С. Цвейг у “Шахматній новелі”. Герой цього твору під час світової війни потрапляє в одиночну камеру, де ледь не втрачає розум. Та, на його щастя, йому на очі потрапляє збірник шахматних партій, що стає справжнім спасінням: вивчення шахматних партій допомагало боротися з гнітючою одноманітністю замкнутого простору камери та часу, не позначеного ніякими подіями. Та, розібравши всі запропоновані збірником партії, герой, щоб подолати нестерпну нудьгу, починає винаходити власні, що змушує його грати з самим собою. І тут його мозок натикається на дещо парадоксальну ситуацію: гра за себе і за іншого змушує його мозок нібито роздвоїтися. У реальній ситуації стратегія гри водночас розвивається в розумі двох різних людей, кожен із яких обирає свій власний шлях, намагаючись при цьому розгадати наміри іншого і перешкодити їх здійсненню. Але якщо одна людина забажає грати і чорними і білими одночасно, як це мусив робити герой твору, “склалося б безглузде становище, коли один і той самий мозок в один і той час знає дещо і не знає” [49, 457]. Почавши грати проти самого себе, герой несвідомо поставив себе в ситуацію суперництва з самим собою: “Зробивши хід за чорне “Я”, я гарячково чекав, що зробить моє біле “Я”. Обидва “Я” поперемінно тріумфували, коли друге “Я” чинило неправильно, і роздратовувались, коли самі припускалися такої само необачності” [49, 457].

Ситуація, яку С. Цвейг вустами свого героя оцінює як абсурдну, насправді не є такою: вона типова для кожного акту пізнання, яке завжди – внутрішній діалог з якимось незримим опонентом, вміння поглянути на об’єкт очима іншої людини. Процес пізнання завжди потребує роздвоєння особи на різні проекції “Я”, вихід в інше “Я”, тобто “відліт” реального “Я”-творця у сферу ідентифікації себе з “Я”-уявлюваними. Внаслідок розгортання діалогу як ланцюга відповідей на ланцюг можливих заперечень опонента предмет дослідження постає як предмет дослідження, у процесі якого він весь час повертається до учасників діалогу новими гранями в постійно мінливій перспективі. Але інша справа, коли ця типова для процесу творчості ситуація доводиться до крайнощів, що може виявитися як повне розщеплення цілісного “Я” на різні уламки свідомостей у формі такої хвороби, як шизофренія. Недаремно говорять про велику подібність генія та безумця. Та поряд зі схожістю існує принципова відмінність: геній лишається генієм, оскільки він здатний контролювати ситуацію, чітко усвідомлюючи, що це роздвоєння не

реальне, а лише уявне, в межах одного цілісного “Я”, тоді як безумець сприймає різні проєкції свого “Я” як двох різних істот, що реально існують, і скочується при цьому в безодню божевілля.

С. Цвейг у літературній формі показав ту небезпеку, яка приховується у діалозі як формі спілкування – небезпеку ворожнечі поміж учасниками діалогу. Якщо ворожнеча між уявленими “Я” у внутрішньому діалозі може призвести до хвороби і знищення цілісності реального “Я”, то ворожнеча поміж реальними учасниками реального діалогу містить небезпеку реального конфлікту та насильства над одним учасником діалогу з боку іншого. На те, що діалог не така вже й ідилічна форма спілкування людей, звертав увагу П. Рікер, усвідомлюючи реальні труднощі діалогу. Проте, хоча структура діалогу конфліктна, іншої людство просто не має. Тому завдання полягає не у відмові від діалогу на користь монологу, а в тому, щоб, попри всі труднощі, намагатися уникнути негативних моментів шляхом консенсусу.

Проблема роздвоєння, роздрібненості свідомості, яка широко обговорюється у художній літературі, має два аспекти – позитивний (оскільки дає змогу поглянути на світ “очима різних людей”, які немовби прозирають з очей конкретної людини), та негативний (оскільки така роздрібненість може призвести до втрати цілісності “Я”). Так, у творах німецького письменника Ф. Дюрренматта “Двійник” та “Доручення, або спостереження за спостерігачем, який спостерігає за спостерігачами” діють навіть не двійники, а люди-трійники, які вступають у такі заплутані відносини між собою, що свідомість одного входить у свідомість іншого, розчиняється в ній, внаслідок чого стає неможливо відділити їх одну від одної. Безконечна роздрібненість і роз’єднаність одиничної свідомості означає, що “немає на світі людини, яка була б ідентична сама собі, бо вона підпорядкована часові, і, строго кажучи, кожна нова мить привносить певну зміну, і людина вже не та, якою вона була за мить до цього, ... нібито деяке інше “Я” витіснило його попереднє “Я” і тепер користується його мозком, а, отже, і його пам’яттю” [50, 98]. Але, відмовляючи людині в ідентичності з самою собою, ми ризикуємо дійти висновку, що “Я” взагалі не існує, точніше – існує безперервний ланцюг “Я”, які виринають з майбутнього, спалахують у теперішньому і тонуть у минулому. “Отже, те, що зветься ”Я” – всього-навсього сукупна назва для всіх “Я”, які накопичились у минулому, постійно прирощуються в теперішньому, і над ними нашаровуються зверху ті, які падають із майбутнього крізь теперішнє, – ... процес цей призводить до фікції “Я”, коли кожний стимулює своє “Я”, вживається в свою роль, яку він намагається зіграти більш-менш гідно” [50, 104].

Гра з літературними персонажами, виведеними за межі авторської свідомості, яка їх створила, і включення в сферу іншої творчої особистості стала в наш час світовою традицією. Так культура домислює саму себе, розмикаючи рамки твору і релятивізуючи канонічний текст. Усе більше вже створених художніх світів втягується в цей безкінечний процес, у якому нові творці працюють не з первинною, а з так званою вторинною реальністю, в ролі якої виступають відомі літературні тексти. Як вважають літературознавці, не виключеною є ситуація, коли єдиною моделлю майбутнього мистецтва може стати внутрішній діалог, який засвідчить його (внутрішнього діалогу) самодостатність та байдужість до всього того, що не є ним самим.

Проблема внутрішнього діалогу особливо гостро постає перед автором художнього твору, який завжди присутній у творі як у цілісності, але не є його складовою частиною. При цьому є сенс говорити про автора як реальну людину і про образ його, присутній у творі. Автора твору неможливо відділити від образів і персонажів, оскільки він уходить до складу цих образів як їх невід’ємна частина. Але образ автора можна відділити від образів персонажів, хоча його створено також автором. Момент авторства у творі здійснюється суто засобами знакової системи мови. Всім персонажам твору автор роздає слова, в тому числі і образу автора. Створюючи засобами мови ті чи інші образи твору, він вдається для їх характеристики до різних стилів, діалог яких дозволяє створити об’ємну, стереофонічну картину зображуваної реальності. Але за всім

різноголоссям і багатостильністю художнього твору стоїть індивідуальний стиль того чи іншого автора. Тому ми маємо змогу говорити про стиль творів Пушкіна і Достоевського, Чехова і Толстого.

Діалог у художньому творі має декілька вимірів. Проаналізуємо їх.

1) *Діалог автора з читачем*. Автор виступає перед читачем не просто як інша людина, а як певний принцип, якого він (читач) дотримується, або з яким уходить у конфлікт. За Бахтінім, “індивідуальність автора як творця є творчою індивідуальністю особливого, неестетичного порядку, це активна індивідуальність бачення і оформлення, а не видима і не оформлена індивідуальність” [51, 160]. Автор, який перестав бути принципом бачення і перетворився у звичайну людину, стає об’єктом біографії, але більше не цікавить читача як співучасник діалогу, що розгортається між ним і читачем у процесі читання твору. Але і читач не є лише якоюсь одномірною, абстрактною особистістю, котра абсолютно однаково реагує на той чи інший твір. Як зауважує німецький письменник Герман Гессе, можна назвати принаймні три типи читачів, які зовсім по-різному сприймають твір мистецтва. Можна також (і це, мабуть, буде правильніше) вирізнити три ступені, на яких може перебувати читач того чи іншого твору. Насамперед, це – читач наївний, у якого стосунки з книгою не досягають рівня спілкування однієї особистості з іншою. Такий читач сприймає зміст книги як дещо об’єктивне і сліпо слідує за автором у його відношенні до світу, не виступаючи при цьому сам як певна особистість. Другий тип читача, або другий ступінь ставлення до художнього твору, – це читач, який цінує у творі не його матеріал і форму, а, насамперед, шукає постать автора і спостерігає за ним як мисливець за здобиччю, з’ясовуючи помилки і огріхи автора і насолоджуючись його невдачами. Нарешті, третій тип читача, який є особистістю, читає твір не для того, щоб сприйняти погляди автора на світ чи, навпаки, піддати його критиці. Для нього твір мистецтва є відправною точкою або стимулом до утвердження власної точки зору на світ чи спробою оволодіти цим багатоголосим, багатозначним світом; автор твору в цьому процесі є водночас і центром формування позиції самого читача і одним із голосів, якими звертається світ до читача. Це найвищий тип, чи найвищий ступінь, читацького сприйняття художнього твору. Він є для автора і найбільш загрозовим, оскільки такий читач може легко розчаруватися в ньому, якщо книга не зможе вдовольнити його запитів, але і найбільш привабливим, найбільш бажаним, оскільки він стане справжнім співбесідником, хоча ця розмова і не відбудеться насправді [52, 210 – 231].

Як зазначає дослідник біографічного письма (автобіографій, щоденників) у культурі Франції XIX – XX ст. Ф. Лежен, авторське “Я”, або персонажне “Він” виступає позначенням читацького “Ти”, надаючи читачеві змогу мислено ототожнити себе з героєм-оповідачем [53, 108 – 123]. Зрозуміти автора твору – означає зрозуміти іншу, чужу свідомість і її світ. Своєю чергою, письменницьке “Ти” дає читачеві можливість впізнати в ньому власне “Я”. Читач здобуває в книгах ту істину, яку він прагне знайти, а не ту, яку письменник виклав у своєму творі. Цим зумовлюється можливість багатьох різних інтерпретацій, які розширюють інформаційний простір твору і відтак збагачують його зміст. Чим багатша символічна структура твору, чим різноманітніші образи використовує автор та чим більш багатозначною та багатосмисловою є мова твору, тим цікавішим і пліднішим є діалог автора з читачем, оскільки останній має змогу по-своєму інтерпретувати твір.

Один із відомих аргентинських письменників – М. Пуїг – пише: “Я не сяду писати книгу (оскільки для мене справа не тільки в процесі написання, але і в спілкуванні), якщо не відчую, що ця проблема хвилює ще когось. Мені цікаво перетворитися в чергову жертву колективного несвідомого... Так, я хочу прояснити для себе певні речі і досягти певних стилістичних (естетичних) цілей, але книгу повинні читати інші; якщо ні, то вона буде фригідною. Писати для мене означає вести діалог з іншою людиною” [54, 260 – 261]. При цьому читач не просто читає твір, а, за висловом іспанського письменника

Енріке Віла-Матаса, шпигує за автором, доскіпуючись до того, що розповідає автор і що він замовчує, і водночас стежачи за собою – за тим, як сам він стежить за першим і за другим. А автор, пишучи твір, не перестає спостерігати за самим собою, пізнаючи “доволі багато різних речей про себе самого, в тому числі й таке, про що раніше і не здогадувався” [55, 141].

Ситуація, в якій перебуває автор твору щодо свого творіння, постає як внутрішній драматичний конфлікт між буденною пересічною особою, яким він сам, власне, і є, і митцем, творцем, наявним у цій пересічній особі, яка повинна заради реалізації творчого потенціалу пожертвувати певними особистими уподобаннями й намірами. З боротьби між внутрішньою логікою твору і особистістю автора створюється новий текст, щось третє, яке нібито написано не автором і водночас є його текстом, народженим у сфері “між”: між автором і світом, між автором і формою твору, між автором і читачем.

У своїй і досі актуальній праці “Про відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчості” К. Г. Юнг показав дві можливості народження художнього твору. В першому випадку автор працює з повною свободою: матеріал художнього твору для нього – лише такий, який він вільно обирає і вільно компонує, оскільки хоче виразити саме *ось це*, а не щось інше. Але є й інша можливість – коли художні твори буквально нав’язують себе авторові, немовби водячи його рукою. І він пише те, що сам споглядає із здивуванням і цікавістю. Юнг уявляв такий процес творчої праці, як проростання в душі автора певної живої істоти, яка диктує йому потік думок і образів, розмаїття символів, що виникли не з волі автора і найкращим чином визначають ще невідомі речі, слугують містком, перекинутим до невидимих і невідомих берегів.

Саме так описує процес створення власних книг відомий аргентинський письменник Х. Кортасар: “У глибині душі у мене зберігається відчуття, нібито пишу твір не я, хоча, звісно, фізично пишу я. Але оповідання – це дещо, лише пропущене крізь мене, яке мене використовує. Інакше кажучи, оповідання використовує Хуліо Кортасара, щоб стати оповіданням” [56, 182]. І далі він продовжує цю думку: “Я знаю, що коли пишу оповідання, інстинктивно прагну до того, щоб воно яким-небудь чином відділилося від мене як деміурга, отримало самостійне життя і щоб у читача виникло або могло виникнути відчуття, нібито він читає щось, що народилося саме по собі, саме в собі і навіть саме з себе, звісно, за допомогою творця, який, однак, повинен нічим не розкрити свою присутність” [57, 254].

Навіть у такій сфері мистецтва, як музика, творчий процес, за словами Джона Леннона, перебігає нібито так само незалежно від волі автора: “Як радісно раптом стати одержимим; сидіти й чекати, немов медіум, і воно приходить серед ночі чи тоді, коли ти цього зовсім не хочеш, – от що цікаво... І ось я лежу, і річ приходить відразу вся, знаєте, з словами і музикою, і я думаю: ну що, чи можна сказати “Це написав я”? Адже, чорт візьми, не знаю, хто це написав... Тобою немовби управляють, ти, не знаючи як, торкаєшся рояля, гітари і записуєш дещо дане тобі, те, на що ти себе налаштував, як тюнер” [58, 253]. Загалом автору часто здається, що він пише під диктування невідомої сили, яку він називає то Голосом, то “Іншим”, невід’ємною рисою якого є його непередбачуваність. Тому автор часто відчуває себе лише записувачем думок “Іншого”, не маючи права втручатися в текст – ні змінювати його, ні судити про нього. Проте найважчим для нього є вибір правильного Голосу для твору, від чого залежить цілісне враження про творця тексту, що його створює сам автор.

У мистецтві і науці іноді відбувається щось, схоже на диво, коли оригінальна ідея або сюжет твору з’являються немовби нізвідки, у готовому вигляді і потрібно тільки чітко вловити і передати засобами мови внутрішню структуру і логіку твору. При цьому автор часто-густо відчуває, що лінгвістичні засоби є не такими вже й надійними. Усвідомлюючи наявність мовних меж, той факт, що мова, яку він отримав у спадщину від батьків та вчителів, є недостатньою для вирішення порушених проблем, він змушений (саме змушений!) змінювати мову, немовби вливати в неї свіжу кров, що спочатку

сприймається як наруга над мовою, але згодом стає нормою, яку починають сповідувати й інші.

У такій ситуації читач виступає в ролі не просто отримувача певної інформації, а співавтора книги. Як зауважує письменник Ю. Буйда, “читач-читач поступово перетворюється в читача-тлумача, а будь-яке тлумачення лишається у сфері *Als ob* (наче, мовби – *L. O.*), у сфері припущень і здогадок” [59, 205]. Цю саму думку висловив і Х. Кортасар у одній з бесід з критиками: “Мені знадобилось прочитати багато критичних праць про власні праці – і тільки тоді я усвідомив, що тут до чого. Чесно зізнаюсь, сам я мало що знаю про себе” [57, 254].

Будь-яке явище дійсності, потрапляючи у коло тяжіння творця, відтворене у відповідності з його внутрішньою доцільністю, перестає мати значення тільки явища дійсності, а стає водночас і знаком внутрішнього світу митця. Світ Пушкіна і світ Достоевського, світ Гоголя і світ Фолкнера – це реальність, але реальність, пропущена через розум і серце письменника, реальність, така, яка живе за своїми власними законами і за законами самого творця. У розмаїтті творів одного і того самого автора можна вичленувати деякі постійні організуючі принципи, які накладають на розрізнені фрагменти текстів печатку єдиної особистості і мають характер інваріантних мотивів у його творчості. За словами Кортасара, його твори – це, звісно, *його* твори: адже вони написані стилем, який є його власним стилем. Але ядро твору, його глибинний смисл лишаються для автора таїною за сьома печатками. Тому здебільшого автор відчуває і подає свій твір як чужий йому, який потребує певних пояснень і припущень, і залучає до цієї роботи читача. Як читач стає “читачем-співучасником”, так і автор стає “письменником-співучасником”, якщо сюжет твору починає розвиватися зовсім несподівано для самого автора, який стає “першою жертвою” несподіваних ефектів у власних оповіданнях і першим читачем власного твору.

2) *Діалог автора з героєм*. Що насамперед шукає людина в діалозі? Саму себе, а цього можна досягнути, тільки поглянувши на себе очима “Іншого”. Саме тому європейська культура дуже високо поцінує Шекспіра, який першим із письменників зробив спробу розкрити внутрішню сутність людини у формі внутрішніх монологів героїв. До нього у п’єсах відомих драматургів такі монологи було заборонено; з Шекспіра починається нова драматургія, герої якої постійно спрямовані на внутрішнє “Я”, постійно розмовляють з собою, вслуховуються і вдумуються у власні слова, продовжуючи при цьому розмірковувати про присутність “Іншого” чи про можливість такої присутності у власному “Я”. Спостерігаючи за собою, герої Шекспіра на очах читача змінюють себе і в процесі цих змін творять власну особистість.

Шекспірівський Гамлет – найбільш рефлектуючий герой в усій світовій літературі. Він наділений чимось, схожим на авторську самосвідомість, але це – свідомість Гамлета, а не Шекспіра. Розщепленість свідомості героїв Шекспіра сучасний театр намагається показати конкретно й зримо. Так, іноді в одному спектаклі роль Гамлета виконують два, а то й три актори. А іноді один і той самий актор виконує дві різні ролі (наприклад, Клавдія і тінь батька Гамлета, вбитого і вбивцю), тим самим звертаючи увагу на їх певну схожість. Сам Шекспір словами Гамлета стверджує, що мистецтво тримає перед читачем правдиве дзеркало життя і звичаїв, але це дзеркало – в руках не автора, а його героя.

А що являє собою герой художнього твору? Як підкреслює М. Бахтін, “недодумане, невідчуте відношення між героєм і автором, їх взаємне непорозуміння, страх поглянути прямо в очі й відверто вияснити свої стосунки” [44, 18] призводять до фальшивості твору, його дисонансу з намірами автора. На передній план виходить проблема: герой твору – це сам автор чи якась інша свідомість говорить через героя? “Я ніколи не повірю, щоб голоси, які борються в мені, були також мною. Це, поза всяким сумнівом, якісь особливі істоти, самостійні і незалежні від мене, які зі своєї власної волі вселилися в мене і здійняли в моїй душі шум і суперечку” [60, 81], – вважає О. Лосєв. Автор віднаходить свого героя незалежно від суто художнього акту: його “не можна створити від початку до

кінця з суто естетичних елементів, не можна “зробити” героя, він не буде живим, не буде “відчуватися” і його естетична значущість” [51, 156]. Звісно, мова йде про такого можливого героя твору, який насправді ще не став героєм. Спробуємо пояснити цю думку. Автор має справу з певною реальністю, що чинить йому опір. Вона постає у формі іншої свідомості, відмінної від свідомості автора, і є поштовхом до втілення героя в естетично значущу форму: “крім нашої творчої чи співтворчої свідомості, ми повинні живо відчувати *іншу* свідомість, на яку спрямована наша творча активність, – саме як на іншу...” [51, 156].

Відносини між автором і героєм у художньому творі можуть складатись по-різному. Герой іноді виглядає, як бліда копія автора, якому відведено роль носія авторської думки. У такому разі ні про який діалог між ними не може бути й мови; це – авторський монолог, який лише замасковано під діалог. Але герой справжнього мистецького твору отримує власне життя і стає повноправним учасником діалогу. Він діє згідно з певними законами, які не можна безкарно порушити. Згадаймо слова Л. Толстого про Анну Кареніну, або О. Пушкіна про Тетяну Ларіну: їхні героїні поступово, з розвитком сюжету, починають виходити з-під контролю творця і жити за законами власного серця, стверджуючи свою достовірність і життєвість. Ф. Достоевський навіть не ставить перед собою завдання зробити героя свого твору пасивним виконавцем придуманої для нього ролі; у нього автор – завжди лише співучасник життя героя, а не вершитель і суддя його долі. Кожний герой, як “Ти”, – сам собі автор і сам собі Бог: “його голос вибудований так, як вибудовується голос самого автора в романі звичного типу” [46, 7].

Як з’ясується, віднайти авторську точку зору у такому творі дуже непросто. Персонажі твору так наполегливо обстоюють свої переконання, що навіть неможливо визначити, кому з них співчувати. А сам автор нібито зовсім відсутній; а якщо і є, то тільки як певний фантом, привид. Здається, текст існує сам собою, а автор – сам собою, демонструючи цим певну слухність тези про смерть автора. Якщо в класичному творі автор завжди стоїть за спиною позитивного героя, віддаючи йому свої заповітні думки, то в творі сучасного, або, як нині зазвичай кажуть, постмодерністського гатунку автор не ідентифікує себе з жодним персонажем. Протиборство героя і антигероя є боротьбою рівноважних, у якій Зло і Добро мають однакові права. Більше того, в постмодерністському творі дуже важко визначити, що є Добро, а що – Зло. Автор знімає з себе будь-яку відповідальність за поведінку і долю персонажів, чесно надаючи їм право вибору. Намагаючись перенести, втілити життя в художній твір, він уподібнює свій голос голосу самого життя, в якому кожен обирає свій шлях.

Авторська позиція виявляється в байдужості до долі героїв у невпорядкованому, хаотичному світі. Так, у листі до свого друга Річарда Вудхауса англійський поет Джон Кітс пише: “Що ж до характеру поета як такого..., то немає в нього особистості, він – все і ніщо разом; характеру у нього немає, він сповнюється світлом і пітьмою, живе життям того, що любить – незважаючи на те, жахливе воно чи прекрасне, благородне чи підле, бідне чи багате, нище чи величне. Він однаково насолоджується, почувавши себе Яго чи Імогеною...” [58, 240]. Інакше кажучи, у справжньому мистецькому творі автору вдається розширити свою свідомість до певної всезагальності, охопити і відчутти міжособистісний простір і час і цим своїм відгуком виповнити і доповнити жорсткість, твердість і простоту реальності різноманітним побутуванням її у долях різних людей.

Оскільки реальний світ існує без будь-яких правил, у ньому немає ні ладу, ні смислу, то автор може лише відтворити у творі цей світ, а не внести в нього смисл і порядок. Звичайно, кожна людина (і автор теж) певним чином структурує світ, в якому вона живе і діє відповідно до певних правил. Але це – його, автора твору, власні правила, сформовані для себе, але не для всього світу, і не для свого героя. Якщо герой твору – не просто химерний витвір авторської уяви, а повноцінна, самодостатня постать, то й діяти вона повинна за власними законами, які можуть збігатися з тими законами, які сповідує автор, а можуть від них відрізнятись або навіть суперечити їм. Автор і герой вступають

один з одним в суто життєві стосунки. І хоча вони зустрічаються в одній людині, однак сама ця зустріч є подією їхнього життя. Адже “конкретна цінність художнього твору усвідомлюється в двох ціннісних контекстах: контексті героя – пізнавально-етичному, життєвому – і в завершальному контексті автора – пізнавально-етичному і формально-естетичному, причому ці два ціннісні контексти взаємно проникають один в одного” [44, 24 – 25].

На думку М. Епштейна, і в науковому дослідженні, а тим паче у філософському, має існувати, як і в художньому творі, певна дистанція між мислячим персонажем і конкретною людиною – автором тексту. Автор наукового тексту завжди ототожнює свою концепцію з істиною і вбачає своє завдання у відшукуванні аргументів на її користь. Але відмова від жорсткої ідентифікації своєї концепції з істиною, а тим більше – від прив’язування себе до однієї наукової концепції розширює горизонти бачення світу. Дистанція потрібна філософу для того, “щоб розв’язати вузли своєї свідомості, щоб не бути в’язнем своєї авторської позиції, яка є лише однією з можливих у світі мислення” [61, 223]. Можливість звільнення філософського твору від антропоцентризму полягає, на думку В. Подороги, у відмові від інтерпретації філософського тексту на користь самоінтерпретації. Інтерпретація тексту – це така переробка всього наявного в тексті матеріалу, після якої зберігаються як його зміст і смисл, так і позиція автора і суб’єкта, що пізнає світ крізь призму власних пізнавальних здібностей. Іншими словами, інтерпретуючи текст, читач не має права не брати до уваги позицію автора тексту. Самоінтерпретація тексту означає, що він говорить сам про себе і з себе, тобто це – безсуб’єктна позиція, за якої усувається дистанція щодо читача, але сам процес читання тексту є подією, яка водночас є і читанням тексту, і створенням його самим читачем [62, 84];

3) *Діалог автора з самим собою*, який водночас є і героєм власного твору, і його творцем. Сама можливість вести розповідь про себе потребує наявності здатності уявляти себе іншою людиною, подумки дивитись на себе її очима. Навіть у ліричному творі, автор якого не надає своєму персонажеві особливого імені і немовби цілком зливається з ним, насправді звучить голос, не тотожний голосу самого автора. І в ліриці герой і автор протистоять один одному, сперечаються один з одним, і в кожному їхньому слові – реакція на реакцію. Якщо реакція автора зливається з реакцією героя, перший починає реагувати на певну ситуацію разом з героєм, але тоді, на думку М. Бахтіна, твір втрачає художню завершеність і значущість.

Особливо складними є взаємовідносини автора і героя в творі такого жанру, як автобіографія. Цей вимір діалогу викликав серед літературознавців безліч суперечок, які коливались у досить широкому діапазоні – від тези про надзвичайну “природність”, навіть примітивність автобіографії, щоб вважатися мистецьким твором, до визнання цього жанру надто складним, викінченим за формою, що й зумовило дуже пізню її появу на літературному обрії, фактично водночас з викристалізуванням постаті автора.

Автобіографія – жанр особливий: “Я” тут не може бути принципово усунуте, оскільки воно лежить у самій основі твору – і як предмет розповіді, і як спосіб викладу змісту. З погляду деяких критиків цього жанру, вона є втіленням “літератури як неможливості”, “естетичної абсурдності”. В ній “Я” автора водночас виконує дві функції – автора і героя твору. Як автор твору, він ставить перед собою мету – створити певний образ героя, або свій “публічний” образ, який навіть авторові може здаватися дуже далеким від нього самого, чужим йому і навіть фальшивим. Незбіжність реального і романного “Я” автора засвідчує кардинальну відмінність між світом “написаним” і тим, в якому автор живе реально. Як реальна істота, автор живе і діє за законами реального світу. Як герой твору, він, як і будь-який літературний герой, має діяти у відповідності з законами літературного твору. Отже, автор немовби укладає з собою “автобіографічний договір”, в якому, адресуючи свою книгу уявному читачеві, представляє йому самого себе, пояснює смисловий і літературний зріз майбутньої книги. Він уміщує текст у даність

людських стосунків, співвідносить внутрішній суд – суд-совість і суд зовнішній – правосуддя, права й обов'язки. Виразити себе самого – означає зробити себе об'єктом не тільки для “Іншого”, але й для самого себе, тобто об'єктивувати себе для себе. Але це тільки перший крок. Далі автор твору висловлює своє ставлення до себе як до героя твору, тобто знову роздвоюється на “чистого” автора і на такого, який стає в певну ситуацію щодо самого себе. Отже, реальний автор у творі постає у різних іпостасях, які тільки у своєму багатоголоссі репрезентують реальну особистість.

Але автори автобіографій (уже в означенні самого жанру твору відчувається подвійність ролі автора), претендуючи на певний внутрішній сюжет, який має поєднати розрізнені біографічні факти і набутки життєвого досвіду, тим самим роблять відбір матеріалу з певних позицій, отже, наносять “ретуш” на потік буденності. Тому замість достовірного “життя зненацька” автобіографія пропонує читачеві свою варіацію на тему біографії автора. На світі немає жодної людини, яка б знала про автора твору більше, ніж він сам. Але, починаючи розповідати про себе, він стає перед необхідністю вибору, що розповідати про себе, а що втаїти, тобто здійснити, за словами японського письменника Х. Мураками, “певну ревізію себе як об'єкта оповіді”, отримавши внаслідок такої операції дещо, “обстругане з усіх боків”.

Разом з тим автор прагне нав'язати читачам думку, що його текст вартий цілковитої довіри. Так, відомий письменник Макс Фріш ставить епіграфом до своєї повісті “Монток”, ґрунтованої на реальних фактах з власного життя, слова Монтеня “Це щира книга, читачу”. Сумніватися в щирості автора немає підстав, але при цьому в пам'яті зринають слова: “Правда, одна правда, лише правда, але чи...вся правда?” Адаже, як він сам зауважує, немає жодного варіанту, який не можна було б розіграти по-іншому. Тому автор автобіографії виступає в своєму творі не просто як реальна, жива постать, а як такий, яким би він хотів постати перед читачами. Та коли М. Фріш визначив мету автобіографії як об'єктивне відтворення своєї природної сутності, наскільки його дозволяє суспільна пристойність, він з подивом збагнув, що ця, здавалось би, дуже скромна мета, є недосяжною. І не тому, що автор намагається свідомо прикрасити себе, а тому, що його природна сутність немов вислизає, стає лише однією з безмовних тіней, “спланованою до найменших подробиць ілюзією”, а не реальною істотою, якою і є сам автор у житті.

Опис тих далеких подій, який намагається бути абсолютно правдивим, відвертим і неупередженим, насправді постає лише їх образом, сконструйованим сьогодні, таким, яким автор бачить його зараз, а не таким, як це відбувалось колись у реальності. “Я не впізнаю ту людину, якою був сорок років тому” [63, 266 – 272], – каже Бергман, намагаючись у автобіографічній книзі “Laterna Maqica” і в своїх кінострічках відтворити світ свого дитинства і юності. Можливо, саме труднощі створення абсолютно адекватної автобіографії і породжують ту двоїстість, неодномірність власного образу в автобіографії. Так, всі біографи творчості і особистості Марини Цветаєвої зазначали двоїстість її текстів, в тому числі і автобіографічних, що давало можливість написати не одну, а дві, три і навіть більше її біографій. І це, як вони зауважують, були б біографії зовсім різних людей. Саме тут кореняться витоки міфологізації образу Цветаєвої, створення певних легенд про неї [64, 158 – 166].

Про роздвоєння власного “Я” у М. Горького кажуть і дослідники його творчості. Як зауважує П. Басинський, сам М. Горький під час написання “Дитинства” і “В людях” дивився на Альошу Пешкова немовби збоку і навіть з певною недовірою, не ототожнюючи себе з ним. У листі до своєї нареченої він пише: “Насамперед Пешков недосить простий і ясний, він занадто переконаний у тому, що не схожий на людей, і занадто хизується цим, причому – чи не схожий він на людей насправді – це ще питання. Це може бути однією лише претензією. Але ця претензія дає йому змогу ставити перед людьми занадто великі вимоги і трохи третирувати їх зверхньо. Нібито розумним є лише один Пешков, – а всі інші ідіоти і бовдури... А головне – його важко зрозуміти, оскільки він сам себе зовсім не розуміє. Постать надломлена і заплутана” [65, 102].

На мій погляд, таке неодномірне досягнення власного “Я” митцем засвідчує не бажання постати у чийсь очах в прикрашеному і покращеному образі (хоча іноді і такі мотиви є присутніми), а про складні взаємовідносини не тільки зі світом, а й з самим собою в цьому світі, які і є беззаперечним стимулом до творчості, хоча утруднюють життя автора як звичайної людини. Жоден письменник не зміг передати нам своє життя і свої достеменні думки. Коли ж автор намагається, попри всі труднощі, абсолютно точно відтворити події власного життя, він обов’язково стикається з проблемою: “писати” власне життя чи жити? Адже, щоб відтворювати на папері певні події, автор жертвує новими, важливішими пригодами; вперто фіксує кожний, навіть незначний епізод, він відкладає на потім саме життя, позбавляючи себе можливості пережити щось нове. Крім того, він ризикує мати в очах знайомих репутацію нерозумної людини, яка постає перед ними “голою” і незахищеною.

По суті, тут зіштовхуються дві протилежні концепції автобіографії: обидві ґрунтуються на реальних фактах, але одна з них сповідує миттєвий запис, миттєву фіксацію живих фактів, реєстрацію їх у теперішньому часі, тоді як друга, коли йдеться про автобіографію як художній твір, пропускає життєві події і ситуації через фільтри пам’яті, уяви та мистецтва. Проте автор, який дотримується розуміння автобіографії як безпосереднього, нетрасформованого відтворення фактів, неминуче потрапляє в пастку: адже “безпосередній” запис того, що відбувається, завжди є ілюзією. А самі безпосередні замальовки з натури, як зауважує Пруст, не мають ніякої художньої і пізнавальної цінності без тривалої, що точиться роками, “підземної” праці розуму, пам’яті та уяви,

Автобіографічний твір містить у собі правду і достовірність вищого гатунку, ніж звичайний відвертий опис прожитого і пережитого; він відтворює ті пекучі точки, які протягом років лишалися для автора важливими і спрямовували його думку, помисли й дії. Така автобіографія є правдивою тому, що розкриває внутрішній світ автора, а не просто фіксує певну послідовність подій його життя. У ній слова “правда” і “реальність” набувають особливого смислу. Дійсність життя ніколи не тотожна “голому” факту, який становить лише поверхневий шар реальності; вона безмежна, невизначена. Вона охоплює думки, спогади, сни, мрії і лише їх сукупність у химерному плетиві зв’язків та асоціацій здатна дати повнокровну картину життя, на відміну від удаваної правдоподібності щоденникової хроніки подій.

Роздвоєність, а то і розтроєність, загалом – розщепленість свідомості зумовлена пошуком цілісності “Я”, до якої немає іншого шляху, ніж через розділення, “розчленування” “Я”. Людина одвічно прагне до того, щоб подолати прірву між Логосом і мовою – блідою тінню ідеальної реальності, якою є мислення. Неминучий розрив між мисленням, або мовчанням у собі, і говорінням (адже те, що людина каже, ніколи цілком не перебиває того, що вона думає) обов’язково роздвоєє людину-автора на автора, який мовчить в людині, і автора, який висловлюється від імені свого “Я”. Ще Ляйбніц, задовго до появи теми двійників у художній літературі, запровадив термін “темна душа”, яким позначив позасвідоме в людині. На його думку, свідомі уявлення не приходять нізвідки, а визрівають поступово у “темній душі”, яка мовчить до певного часу. Цікаву оцінку свого “Логіко-філософського трактату” в цьому аспекті дав Л. Вітгенштейн у листі до Л. фон Фікера: “Мій твір складається з двох частин: із наявного та всього того, що я не написав. Ця друга частина і є власне важливою... Коротко кажучи, все те, про що сьогодні багато хто чого говорить, я вже навів у своїй книзі, ні словом про це не обмовившись” [66, 369].

Взагалі мовчання можливе тільки в людському світі і тільки для людини. Як зауважує М. Бахтін, “мовчання – осмислений звук (слово) – пауза становлять особливу логосферу, єдину і безперервну структуру, відкриту (незавершену) цілісність” [21, 520]. Іноді воно має більший зміст, ніж будь-який досконалий текст. Досить згадати останні слова трагедії О. Пушкіна “Борис Годунов”: “Народ німотствує”. Висловлюючи своє захоплення п’єсою Ф. Дюрренматта “Метеор”, в якій той веде мову про життя і

воскресіння, М. Фріш у листі до нього пише: “ Без причитань; але п’еса близька до точки, коли людина тільки мовчить” [67, 240]. Автор мовчить, оскільки хтось “Інший” говорить у ньому і від його імені.

Таке мовчання автора можна інтерпретувати різними, навіть протилежними способами:

по-перше, воно змінює саме поняття “Іншого”: останнє не приписується тільки “чужому”, оскільки “Інший” стосується і мене самого, є мною. Бути “Іншим” означає бути новим, відрізнятись як від “Інших”, так і від себе самого;

по-друге, саме “мовчання” автора можна інтерпретувати як своєрідну смерть суб’єкта. “Мета письма, – зауважує М. Фуко, – зводиться не більш, ніж до його (автора) своєрідної відсутності, він повинен взяти на себе роль мертвого у грі письма” [68, 28]. Хоча так інтерпретовану смерть автора не можна узаконити, тобто не можна знайти достатні аргументи для цього, оскільки не можна узаконити смерть особистості, а тим більше своєї власної. Автор будь-якого твору має перед собою мету – через плутанину пошуків віднайти власну ідентичність. Причому, хоч як це парадоксально звучить, ідентичність ”Я” в тому лише й полягає, що воно ніколи не збігається з собою; воно – завжди на шляху до себе, завжди – порив, доля і таїна. Уся дорогоцінність “Я” зводиться до процесу самостворення, до осмисленості й відповідальності прожитого життя.

У тезі про “смерть автора” дістає втілення одна з найнапруженіших і найболючіших антиномій сучасної свідомості:

а) автор нібито безпорадно залежить від того, що роблять з ним його персонажі, які сперечаються з ним, уникають його і знущаються над ним; одним словом, автор цілковито залежить від тексту, тому і вмирає в ньому;

б) навпаки, персонажі перебувають під цілковитою владою автора, за яким лишається право змінювати будь-яким чином сам текст і долю персонажів, аж до “смерті” будь-кого з них. У цьому плані дуже показовою є книга Р. Барта “Ролан Барт про Ролана Барта”. Він, що одним із перших провістив, що існує лише текст, а автор є лише похідною від тексту, знову повертається до цієї проблеми, але в уже, так би мовити “в другому ступені”. Намагаючись знайти нові вагомі аргументи на доказ цієї тези, Р. Барт у цій книзі розкриває лабораторію власної думки, зазначаючи ті моменти, коли він помилявся, і пояснює, чому. Але саме це засвідчує не смерть автора в тексті, а, навпаки, його обов’язкову присутність як конкретної особистості з притаманними їй уподобаннями, механізмами власного самовизначення, помилками, що накладає авторський відбиток на будь-який текст;

по-третє, мовчання виконує своєрідну ”позитивну роль негативного”: воно може сприйматися як найбільш дієвий спосіб примусити читача допомогти автору сформулювати текст, тобто з читача-читача перетворити його на читача-тлумача, оскільки читання майже завжди є або, принаймні, має бути евристичним, творчим процесом, спрямованим на пізнання самого себе через навчання і читання.