

елементів”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник. – К.: Академія, 2004. – 344 с.
3. Владимиров В.М. Від дискурсу до інтеркурсу // Наукові записки інституту журналістики, том 7 (квітень-червень). – К, 2002. С. 17-19.
4. Вулф В. Власний простір: пер. з англ. – К.: Альтернативи, 1999. – 112 с.
5. Д'Ормессон Ж. Ігри без жартів // Кур'єр юнеско. – 1991. – №7. – С.34–39.
6. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
7. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
8. Павлюк Л. Гротеск, ”Метафора низу”, бурлескно-іронічні тональності сучасної преси: апологія стилю і аномалії стилю // Укр. журналістика: формування сучасного обличчя. – Львів: Світ, 1993. – 109 с.

Мар'яна ЛАНОВИК

© 2008

АНТРОПОЛОГІЧНІ МАТРИЦІ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТІВ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР

Уже в працях Ф. Шеллінга «Безумовне в людському знанні» (1795) та «Про світову душу» (1798) говорилося про «невимовну» субстанцію мистецтва як про певну універсальну категорію, що об'єднує єдиним потоком мислення окрему націю («дух нації») чи й усе людство («світовий дух»). У низці його праць поняття свідоме й позасвідоме займали центральне місце і були пов'язані з пошуками Й. Гердера в царині особливостей світосприймання в окремих націях, епохах. У Романтизмі категорія «надлюдського» була представлена в багатьох філософських, естетичних, літературознавчих, трактатах у її зв'язку з трансцендентним, божественним. При цьому досліджувався рівень її присутності/відображення в мові художніх творів, в образах та поетичних засобах. Згодом поняття «раса» та «середовище» як позасвідомі елементи творчості активно використовували І. Тен, представники культурно-історичної школи. Їхні думки та погляди були значно поглиблені та конкретизовані данським критиком Г. Брандесом при розробці так званого історико-психологічного методу. Пізніше З.Фрейд пов'яже «невисловлене й неусвідомлене», закорінене у національний ґрунт, з індивідуальним підсвідомим творця. Ширше антропологічна ідея національної специфіки була розгорнута у вченні про колективне підсвідоме К.-Г. Юнга. На думку вченого, творчість як спонтанне вираження психічних станів, виявляє божественну присутність у людській психіці, тому є явищем позачасовим та позаособистісним. Література, як й інші види мистецтва, є «самореалізацією неусвідомленого», яке промовляє через «несвідому мову» кожного народу.

Проблеми індивідуальної психіки, аналізовані З. Фрейдом, К.-Г. Юнг переніс у сферу надособистісного, на вищий рівень – на народ у цілому, вважаючи, що, як й індивідуальна особистість, нація переживає подібні фази, досвід проходження крізь які формує її колективне підсвідоме. Суть мистецтва в тому, що воно «піднімається високо над особистим і говорить від імені людського духу і серця усього людства» [15, 133]; «душевна потреба народу виповнюється у творі поета, і тому цей твір означає для поета насправді більше, ніж його особисту долю, хай там свідомий він цього чи ні» [15, 136].

Згідно з ученням про колективне підсвідоме, «кожна людина є подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона є по-людськи особистий, а з іншого, – позбавлений особистісного творчий процес, а митець є у найглибшому сенсі слова «Людиною», він є Колективною Людиною, носієм та образотворцем (Gestalter) несвідомо діяльної душі людства» [15, 134]. Отже, у кожному творі за індивідуальним криється колективне (національне) підсвідоме, що виливається у загальнолюдське підсвідоме (досвід, минуле людства). На відміну від З. Фрейда, який вважав, що функція індивідуального підсвідомого формується в ранньому дитинстві, К.-

Г. Юнг трактував функцію колективного підсвідомого як вроджену. К.-Г. Юнг та А. Адлер стали першими, хто здійснив спробу створити так званий «культурний психоаналіз». На цій основі Ф. Боас визначив неусвідомлюваний характер явищ культури, К. Леві-Стросс розмежував усвідомлювані та неусвідомлювані її моделі, а Е. Фромм проаналізував культурне підсвідоме у спектрі проблем асиміляції та соціологізації.

Прийнявши аксіому Юнга про вроджений характер колективного мислення, погляд на культуру як проекцію однієї особистості на екран історії, теоретики мистецтва почали розглядати категорію колективного підсвідомого у творі з позицій антропології – як голос предків та попередніх поколінь, що говорять через автора. Сфера слова (фольклор, література) постала у цьому світлі акумулятором неусвідомлюваного досвіду, що несе на собі відбиток минулих епох, передається від покоління до покоління та успадковується окремими особистостями і націями як культурна традиція. Відтак, наголошував Юнг, кожен письменник промовляє разом із голосами тисяч, десятків тисяч, провіщаючи зміни у свідомості доби: «Кожна епоха – це як душа окремої людини, у неї свій особливий, специфічно обмежений стан підсвідомості і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет або віщун надає словесного виразу невисловлюваному цим моментом часу і чи то образами, чи виводить на сцену те, чого очікує незабгненна потреба усіх, – в Добрі чи уві сні, для спасіння епохи чи для її знищення» [15, 131]. У цьому сенсі кожен твір митця є ще й виявом колективного історичного підсвідомого його епохи та успадкованого ним досвіду історичного минулого, закоріненого у стійкі історичні матриці.

Усі ці феномени, що виходять за межі чисто індивідуальних проявів свідомості, фіксуються в мові, яка зберігає те спільне, що було успадковане від минулих епох і культур. Сучасні психологія та антропологія ще не володіють адекватними засобами для пояснення і передачі цих глибинних позасвідомих формувань. Однак, як стверджував Е. Сепір, існують «усі підстави вважати, що мови справді є культурними скарбницями розлогих та самодостатніх мереж психічних процесів» [11, 151], як і те, що механізми мови, у тому числі в її творчому вияві, за своєю природою позасвідомі і далекі від раціональної сфери. На думку вченого, мова є також путівником у культурно-соціальній дійсності. Оскільки люди живуть не лише в матеріальному, а й у соціальному світі, то всі вони «значною мірою підвладні тій конкретній мові, яка стала засобом вираження у цьому суспільстві... Світи, в яких живуть різні суспільства, – це різні світи, а не один і той же світ з різними ярликами» [12, 131]. Тому дві мови ніколи не бувають настільки подібними, щоб їх можна було вважати засобом вираження одної і тієї ж соціальної дійсності. Відтак Е. Сепір обстоює думку, що розуміння найпростішого літературного твору передбачає не лише розуміння кожного його слова: «Необхідне розуміння усього способу життя того суспільства, яке відображається в словах і розкривається у відтінках їх значень» [12, 131]. Оскільки мовна орієнтація залягає глибоко у підсвідомості людей, то цей феномен отримав назву соціального підсвідомого як основи формування соціальних матриць культурно-мистецьких текстів. Паралельно опрацьовувалась ідея, яка пов'язувала художню творчість з пануючою в суспільстві ідеологією. Чимало уваги відводив проблемі ідеологічної детермінованості мистецтва Г. Брандес, який теж досліджував залежність літературного процесу від специфіки національно-історичних умов конкретної країни.

Згодом, залучаючи до аналізу ідеологічну іпостась мистецтва, американський вчений-марксист Ф. Джеймсон здійснив дослідження літератури дещо в іншому ракурсі. Вів вивчав художні твори як такі, що відповідають панівній у суспільстві ідеології або розбігаються з нею, і зробив висновок, що навіть мова і стиль автора, наслідуючи певні моделі, виявляють ставлення до влади. Мета «симптоматичного аналізу», запропонованого Ф. Джеймсоном, полягає в тому, щоби виявляти «домінантні коди», специфічні для світочуття кожного письменника. Стосовно цього в одній зі своїх праць [16] американський дослідник пропонує та обґрунтовує термін політичне підсвідоме, вважаючи його вагомою складовою будь-якої творчості. Тому при читанні літератури, яка несе на собі відбиток певної ідеології, завжди слід враховувати факт підтримки авторських поглядів чи придушення «соціальної протидії». Обстоюючи марксистські позиції, Джеймсон висловлює думку, що сприймання мистецтва відбувається крізь призму колективної свідомості та підсвідомості соціальних класів, «сліди дискурсу класів виявляються у тексті в тому разі, коли марксистизм сприймається як абсолютний горизонт екстраполяції тлумачення» [14, 50]. Таким чином, література, артикулюючи суспільні протиріччя, стає полем культурного та соціального

протистояння. У контексті інтерпретативної сфери тут ще долучається питання про формування/використання політичного свідомого, сформованого в інших культурно-історичних традиціях, шляхи ідеологізації/деідеологізації мистецтва, соціальні мотиви вибору тем та мотивів, їх соціологізована інтерпретація, спотворені під тиском поглядів панівної влади. Так викристалізовується новий вектор в антропології, пов'язаний із проблемами колоніалізму та постколоніалізму, тоталітаризму, імперського мислення, особливо загострений в антропології після публікації у 1955 р. „Сумних тропіків” Леві-Стросса із закликком захистити „традиційні культури” світу від західного панування.

У ХХ ст. категорія колективного підсвідомого набула широкого застосування у різних сферах. Теоретики релігійної філософії розробляли ідеї релігійного підсвідомого у різних його виявах на тлі різних конфесійних традицій; феміністки в активний вжиток запровадили поняття колективного підсвідомого жіночої культури у її протиставленні до чоловічої традиції тощо. Фемінізм ХХ ст. „свої акценти на позиціонуванні передав критиці етнографії і зробив значно складнішим нове формулювання етнографічної теорії, висунувши на перший план фрагментарність і множинність ідентичностей, а також культурну політику” [10, 25].

На сьогодні значно розширилось не тільки Юнгівське поняття колективного підсвідомого в його загальному первинному сенсі, а й запропоноване значно пізніше М. Фуко поняття історичного підсвідомого, позаяк воно почало включати усі паралельні матриці структури та нашарування кожної епохи (культурні, соціальні, релігійні, естетичні, філософські та ін.). У своїй соціологічній критиці М. Фуко спробував виявити історичне підсвідоме різних епох, починаючи з Відродження і до ХХ ст. включно. Виходячи з концепції мовленнєвого субстрату мислення, він зводить діяльність людей до їх «мовленнєвих» практик, і вважає, що сукупність усіх форм пізнання для кожної конкретної історичної епохи творить свою матрицю, свій рівень «культурного знання», яке вчений назвав «епістемою». У колі окреслених питань треба завжди робити поправку на національно-історичну систему понять та цінностей, тобто враховувати, що не тільки представник іншого народу, а й представник іншої історичної епохи сприймає і розуміє світ по-іншому.

Тут постає проблема рецепції мистецьких явищ в системі інших історичних реалій, тобто інших усталених матриць. Досліджуючи проблему історичних дискурсивних практик, М. Фуко поставив питання мовного архіву і розглядав його, як закон про те, що може бути сказане в тій чи іншій епосі: «Перебуваючи між традицією і забуттям, він виробляє практичні правила, і ця практика дає можливість висловлюванням водночас і продовжувати своє існування, і закономірно змінюватися. Це – загальна система формування і перетворення висловлювань» [13, 208]. «Він установлює, що ми являємо собою відмінність, що наш розум – це відмінність мов, наша історія – це відмінність часу, наше «Я» – це відмінність масок» [13, 210].

Потрібно мати на увазі, що колективна пам'ять, яка постійно поповнюється мовними, суспільними та іншими стереотипами, підтримує попередні значення текстів лише на певний період. Це дає можливість кожному поколінню (соціальному класу, верстві) вибирати з них потрібні за значенням. До того ж у колективній пам'яті діють ті ж закони, що й в індивідуальній, про що писав ще М. Бердяєв: «Спогади про минуле ніколи не можуть бути пасивним, не можуть бути точним відтворенням... Пам'ять активна, у ній є творчий перетворюючий елемент, і з ним пов'язана неточність, невірність спогадів. Пам'ять здійснює відбір, багато чого вона висуває на перший план, багато ж залишає у забутті, інколи позасвідомо, а інколи й свідомо» [3, 7-8].

У контексті вище сказаного інтерпретація текстів постає як надскладний процес. По-перше, докладне вивчення історичних зсувів навіть у межах однієї країни дає підставу говорити про необхідність перекодування творів давнини на мову сучасності. При цьому слід пам'ятати, що, як зазначав Е. Кассіер, «Недостатньо простого повторення того, що було дано в інший момент часу – у цьому повторенні вступає в силу новий спосіб розуміння і формування, оскільки будь-яке «відтворення» передбачає уже новий ступінь «рефлексії». Сприймаючи зміст не як теперішнє, а як минуле, свідомість тим не менше зберігає у собі його образ, а отже уявляє його як щось незникле – і уже таким ставленням до нього надає йому і собі іншого ідеального значення. А останнє розкривається з усе більшою конкретністю та змістовною повнотою в міру диференціації власного образного світу» [7, 26]. Тому кожній епосі та зумовленій нею мовній практиці слід шукати точку опори і для сенсоутворення та розуміння, і для збереження споконвічного значення. При цьому завжди зберігається феномен процесуальності, і текстова інтерпретація у будь-якій

формі стає усвідомленням каналів перетікання тексту в іншу культуру та перетворення на інший текст. Дослідження цього феномена вимагає залучення дискурсного аналізу та аналізу дискурсивних практик.

По-друге, відкривається простір для аналізу та вивчення інтерпретацій чи перекладів одного твору, здійсненого в різні епохи. Це передбачає проникнення в психіку народу, в його ментальність, як складні та багатопланові структури. Проблема дослідження цих питань полягає в тому, що так, як неможливо проникнути в чийсь свідомість, так само не можна проникнути в національне підсвідоме. Можна лише спостерігати деякі його вияви. Подібно до того, як процес інтерпретації/перекладу є зіткненням двох індивідуальностей, двох «Я» (автора і перекладача) та двох сфер підсвідомого, з антропологічного огляду на вчення про колективне підсвідоме, цей процес є зіткненням двох національних світів, двох сфер колективного підсвідомого. Під таким кутом зору підґрунтям художнього твору вважається історична матриця колективної свідомості/підсвідомості, яку формують мова, міф, мистецтво, релігія, соціальна дійсність. Вона несе на собі численні відбитки попередніх поколінь. Її унікальність підсилюється виявами індивідуальності автора. Неповторний синтез фіксується в кожному творі, особливо в образах, мові, яка, як зазначав Т. Адорно, «конституційована колективними підводними течіями, надто тих художніх творів, що їх культурні штампи схарактеризували як самотні або замувані у вежу зі слонової кістки» [1, 121]. Попри національні особливості та специфічні риси твір може адаптуватись у «чужому» середовищі, трансформуватись відповідно до чужих законів, якщо при рецепції вдасться знайти спільні точки у двох художніх системах, відшукати універсальне і піднятися до рівня світового підсвідомого – підсвідомого людства.

Психічні структури кожної нації виробляють власні унікальні матриці колективної пам'яті, однак у процесі інтерпретації чи перекладу, і у вузькому розумінні – одного твору, і в широкому значенні як міжкультурного явища, зосереджують увагу на подібному. Подібність, схожість – це ті елементи, які знаходять відгос у колективному підсвідомому. Як вказував К. Леві-Стросс у «Структурній антропології», універсальні підсвідомі структури попри значні зсуви та трансформації, здатні генерувати первинне значення у різних системах. Тут до уваги беруться усі рівні сенсоутворюючих структур, кожен з яких не можна розглядати ізольовано, а лише в її стосунку до інших елементів. Так само, як у процесі творчої діяльності відбувається зміщення акцентів зі свідомої на підсвідому сферу, то в процесі інтерпретації відбувається зміщення у зворотному напрямі, і підсвідомі компоненти, що проникають у процес писання та читання, виявляють себе у видимих виявах, «матеріалізуючись» головним чином на рівні стилю.

Уже на початку ХХ ст. проблема національного стилю пов'язувалася не лише з відображенням у мові світоглядної системи народу, а й була поглиблена розумінням стилю епохи. Бо кожна епоха збагачує внутрішнє значення навіть окремого слова чи образу новими знаннями, відтінками значення, доповнює новими асоціаціями. При вирішенні проблеми наступності поколінь тогочасна літературознавча наука задавалася питаннями: «Чи не обмежена поетична творчість певними формулами, стійкими мотивами, які одне покоління перейняло від попереднього, а те від третього, яких праобрази ми неминуче зустрічасмо в епічній старовині і глибше, на ступені міфу, в конкретних означеннях первісного слова? Чи не працює кожна нова поетична епоха над віддавна заповіданими образами, обов'язково обертаючись в їх межах, дозволяючи собі лише нові комбінації старих і тільки наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне і становить її прогрес перед минулим?» [1, 40]. Ці концепти активно розробляла структуралістська антропологія.

На основі психоаналітичної теорії індивідуальної пам'яті було розроблено учення про пам'ять колективну. Цей новий підхід до вивчення творчості розгорнув сферу досліджень, пов'язаних зі збереженням національно-культурних традицій, запам'ятовуванням та відновленням пам'яті минулого. Це породило низку нових думок та суперечливих міркувань стосовно мистецьких феноменів та їх запозичень. З одного боку, історична пам'ять як головний фактор колективного підсвідомого почала сприйматися невід'ємною частиною творчого процесу та його результатів. З іншого боку, глибоко усвідомлювалася прогалина між пам'яттю та реальним історичним досвідом. Водночас художній твір перестав сприйматися як мертвий пам'ятник своєї епохи, як це було прийнято культурно-історичною школою І. Тена та у вченні Е. Кассіра, для якого «твори мови, поезії, мистецтв, релігії стають «монументами», знаками спогадів та пам'яті людства» [6, 138]. Завершений твір почав розумітися як жива й активна пам'ять, як пам'ять у дії.

На зв'язок функцій тексту з пам'яттю культури вказував і Ю. Лотман: «Текст виконує функцію колективної культурної пам'яті. У цій ролі він, з одного боку, виявляє здатність до безперервного поповнення, а, з іншого, до актуалізації одних аспектів вкладеної в нього інформації і тимчасового чи повного забування інших» [9, 68]. «У цьому аспекті тексти утворюють згорнуті мнемонічні програми. Здатність окремих текстів, що доходять до нас з глибини темного культурного минулого, реконструювати цілі пласти культури, відновлювати пам'ять наочно демонструється усією історією культури людства» [8, 82]. Такий підхід враховує те, що у пам'яті не тільки старі події змінюються новими, як це відбувається в історії, а й змінюється спосіб запам'ятовування тих самих явищ і подій. До того ж можна спостерігати зміщення шляхів запам'ятовування тих же подій у їх культурно-історичному варіюванні, коли різні народи виробляють різні форми пам'яті та ставлення до ідентичних або ж і тих самих явищ. Вибрані форми чи шляхи запам'ятовування впливають на визначення рівня важливості пам'яті для певної системи стосовно різних історичних ситуацій. За певних історичних обставин культура переходить від однієї форми запам'ятовування до іншої. Інколи різні технології пам'яті існують одночасно, змагаючись поміж собою. Проблема переходу з одного коду пам'яті на інший ще не вирішена. Її розв'язання ускладнюється фрагментарністю пам'яті та підсвідомим характером її механізмів. У цьому зв'язку літературознавча теорія використовує психоаналітичний термін «слід пам'яті», яким окреслюються феномени запам'ятовування та відновлення. Як і в індивідуальній психіці, сліди колективної пам'яті стираються, знищуються, самовідновлюються, перетинаються між собою. Перед нацією (культурою чи будь-якою мистецькою системою) постає питання про вибір шляху з багатьох можливих на тлі безлічі залишених та зниклих слідів.

Вивчення феномена пам'яті/запам'ятовування спонукає до необхідності вивчення явища забуття/забування. Принагідно постає питання: чому в тій чи іншій системі одні речі, явища, події міцно зафіксовані у пам'яті, зберігаються там упродовж століть, а інші, здавалося б, не менш важливі, стираються досить швидко? І що спонукає колективну підсвідомість їх пам'ятати/забувати – зміна влади, історичні потрясіння? Адже загальновідомий факт, що у різних історичних ситуаціях пам'яті відводиться не однакова роль і місце; технології запам'ятовування змінюються зі зміною суспільних обставин, аж до абсолютної кризи пам'яті, коли при тоталітарних чи панівних режимах будь-які згадки про минуле визнаються непотрібними або проголошуються поза законом. Але й попри те процес колективного запам'ятовування і формування сталих моделей залишається справою непередбачуваною й неконтрольованою: чим більше пригнічується пам'ять про минуле, тим глибше вона проникає у структури підсвідомості, звідки може виринути в будь-який момент. Тому Юнг пропонував враховувати, у якому стосунку перебувають різні прояви підсвідомості до часової свідомості у різних її формах.

Літературний чи культурний текст і є слідом пам'яті в її багаторівневому сенсі: пам'яті епохи, в яку він був створений; пам'яті про епоху, яку він змоделивав; пам'яті свідомості/підсвідомості автора, його культури, нації, суспільного середовища тощо. Для власне літературних аспектів художнього твору як об'єктивної форми збереження його традицій М. Бахтін запропонував термін «пам'ять жанру», а разом з ним, – «логіка жанру», «жанрова сутність». На думку вченого, жанр «живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свої витoki. Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку» [2, 122]. Чим більше в жанрі проступають архаїчні елементи, тим у своєму художньому баченні та оволодінні художньою дійсністю він краще пам'ятає та фіксує своє минуле. Такий погляд на проблему також передбачає різні сліди запам'ятовування окремих жанрів та уявлень про них у різні епохи, в різних країнах, мистецьких системах; як і різну ієрархію жанрів, їх трансформацію, стирання та самовідновлення мистецьких матриць тощо. Саме тому стосовно процесу читання, доцільніше говорити про необхідність відчитування пам'яті. Адже багато творів репрезентують те, що минуло, і від чого залишився тільки слід (це стосується як особистої історії життя автора, періоду написання твору, так і національної історії його країни, культури тощо). Виходячи з того, про що повідомляють ці тексти, а інколи «поміж рядками», доводиться уявно відновлювати минуле, яке давно зникло. «Документ завжди розглядався як мова голосу, тепер приреченого мовчати, як його слабкий видимий слід, який, на щастя, все ж таки можна розшифрувати» [13, 11].

У цьому зв'язку М. Фуко в «Археології знання» визначає чотири ключові терміни: прочитання – слід – розшифрування – пам'ять. Він вважає доцільним застосовувати їх не лише до художніх творів в цілому, а й до окремих висловлювань, які вони містять. Французький дослідник

пропонує «з'ясувати, який спосіб існування може характеризувати висловлювання, незалежно від їхнього виголошення в глибині часу, в якому вони й досі існують, в якому вони збереглися, в якому вони знов активізуються й використовуються, в якому їх також забувають, але не згідно з первісним призначенням, а часом навіть руйнують» [13, 198]. Разом з тим учений закликає не забувати, що «речі не зберігають того самого способу існування, тієї самої системи відносин із тим, що їх оточує, тих самих схем застосування, тих самих можливостей перетворень, після того, як вони були сказані» [13, 198]. У певному сенсі це стосується і кожного окремого висловлювання у творі, і художнього твору в цілому як своєрідного висловлювання колективної свідомості в національно-культурно-історичному часо-просторі.

Попри значні труднощі, спричинені фрагментарним та підсвідомим характером явищ національної пам'яті, сучасна теорія колективного підсвідомого шукає нових шляхів для інших досліджень. Перспективним постає можливе дослідження запропонованої У. Еко концепції про колективне уявне у творі [5, 583]. У контексті нашої проблематики цікавими є також міркування Ж. Дельоза. У своїй концепції абсолютної пам'яті він розглядає її як феномен, при якому теперішнє виявляється повторенням минулого, що створюється заново. При цьому пам'яті протистоїть не забування, а забування забуття. Так виникає складка, яка і є суб'єктом: «Оскільки час є складкою зовнішнього, він стає суб'єктом і на цій основі сприяє переходу всякого теперішнього в забуття, але зберігає все минуле в пам'яті: забуття як неможливість повернення, а пам'ять як необхідність починати все заново» [4, 140]. Дослідження «підводних течій» колективного підсвідомого (національного, історичного, релігійного, соціального тощо), що впливають на цей процес, залишається відкритою темою.

Вивчення спектра антропологічних проблем, пов'язаних зі сферою національної, історичної пам'яті, дискурсивних практик, відтак – формування на їх основі стійких культурно-мистецьких матриць, дає змогу по-новому розглядати перекладні феномени, залучаючи до їх вивчення дискурсивний аналіз. Такий підхід буде найпродуктивнішим, якщо його застосовувати при компаративному дослідженні різночасових, різнокультурних та різнонаціональних верифікацій. Його залучення дасть змогу виявити глибинні підсвідомі структури та їх зсуви в художньому, зокрема літературному середовищі. Врахування цих факторів та критеріїв у інтерпретативному просторі є необхідною умовою подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Теорія естетики. – К.: Основи, 2002.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худ. лит., 1979.
3. Бердяев Н. А. Самопознание. – М.: Книга, 1991.
4. Делёз Ж. Фуко. – М., 1998.
5. Эко У. Маятник Фуко. – СПб.: Симпозиум, 2001.
6. Кассирер Э. Логика наук о культуре // Избранное. – М.: Гардарики, 1998.
7. Кассирер Э. Философия символических форм. – Т. 1. – М.-СПб.: Университетская книга, 2002.
8. Лотман Ю. М. К современному понятию текста // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002.
9. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002.
10. Морер В. Антропология // Энциклопедия постмодернизму / За ред. Ч.Е.Вінквіста та В.Е.Тейлора. – К.: Основи, 2003. – С.22-26.
11. Сепир Э. Грамматист и его язык // Языки как образ мира. – М.-СПб.: Terra Fantastica, 2003.
12. Сепир Э. Статус лингвистики как науки // Языки как образ мира. – М.-СПб.: Terra Fantastica, 2003.
13. Фуко М. Археология знания. – К.: Основи, 2003.
14. Хима Г. Современные направления в литературоведении. – К.: Четверта хвиля, 2000.
15. Юнг К.-Г. Психология та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2002.
16. Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. – Ithaca, 1981. – 246 p.