

## *РОЗДІЛ IV*

# Естетика та філософія мистецтва

УДК 130.2 (043.3)

Євгенія Більченко

### **Чи просяє посмішка Мони Лізи? (до проблеми темпоральності та Іншого у мистецтві)**

У статті автор застосовує поліметодологічний підхід для аналізу концепту Іншого у мистецтві через категорію темпоральності. На основі структурного психоаналізу, постструктуралізму, теорії діалогу та філософської герменевтики обґрунтовується теза про неможливість Іншого у соціальному бутті внаслідок втрати самості Я. Естетичний ескапізм є результатом кризи ідентичності, але втеча у мистецтво не повертає людині гармонії Я та Іншого, оскільки у мистецькому просторі Інший є неможливим. Неможливість Іншого і, відповідно, трагедія творчості, пов'язані з відсутністю у мистецтві часу, або темпоральності – руху від самості через Іншого до самості, від Реального через Уявне до Символічного, від минулого через теперішнє до майбутнього. Унікальним художнім досвідом, що зберігає темпоральність, є, відповідно до інтертекстуальності, поезія, ключова структурна одиниця якої (семема) утримує єдність смислу і слова, онтологічного і онтичного, через підтекст.

**Ключові слова:** Інший, самість, темпоральність, онтичне, онтологічне, Реальне, Уявне, Символічне, трагедія творчості, семема, підтекст.

**Обґрунтування актуальності теми дослідження.** Ніщо так не хвилює сучасну людину, як загадкове обличчя Іншого. Інший притягує і відштовхує, зачаровує і тривожить, викликає захоплення і огиду, любов і ненависть, пристрасть і страх. Репрезентований як політичний проект фундаменталізму або ліберал-демократії, Інший щоразу терпить поразку, оскільки не може виконувати ні роль перманентного Чужого, що репресується, ні роль перманентного Байдужого, що піддається іронії і/або толеризується, оскільки як ліберальна іронія, так і толерантність, маскують лише байдужість або агресію, церемоніально репрезентовану як ритуальна ввічливість.

У будь-яких проявах традиційної тотальності від класичного етатизму до глобалізму Інший постає як кордон колективного Я, абстрактна уявна точка, перешкода, річ, об'єкт, межа трансцендентальної самості як джерела цензури і санкцій. У будь-яких проявах релятивності (мультикультуралізм, постмодернізм, культурна антропологія, феноменологія) Інший як подія досвіду, як емпіричний феномен начебто набував автономії, але фактично це призводило не до конституювання Іншого у бутті, а до його розчинення у середовищі численних Я, репрезентованих як Інші для Інших, або «самі собі чужі» (Юлія Крістева), до припинення постачання нормативних вимог (байдужості, ліберальної іронії), внаслідок чого Я втратило орієнтири і позначки для самоствердження і вдалося до ще більшої тотальності через самоцензуру.

Філософія діалогу, найбільш яскравими ликами якої стали бахтіана, буберизм і левінасізм, внесла значний вклад у тривалий процес «відгадування» Іншого, але не позбавило його ореолу уявності. Інший як «Ти» Мартіна Бубера ризикував перетворитися на предмет егоїстичних бажань Я, а Інший як «лице» Еманюеля Левінаса віддалявся у трансцендентну царину Символічного Батька,

абсолютного Іншого, якого пов'язують з Я відносини Пана і Раба, взаємна онтологічна нестача, примус до служіння та бажання служити.

Говорячи скептичною мовою психоаналізу, Інший – завжди «не весь» і завжди «не тут». Він представляє собою певну символічну тріщину, пробіл у дискурсі зв'язності Я, предмет постійного бажання, нестачі, насолоди. Я завжди намагається зробити Іншого зворотною точкою своєї ідентифікації, умовною позначкою самості, уявним конструктом, що допоможе «зшити» порожнечу за допомогою символічних інструментів культури та ідеології. Інший був втрачений для Я з тих самих пір, як Я втратило себе, свою самість і своє буття як метафізичну гармонію відкритості світу, космічну єдність, духовну справжність існування, яке може відбутися як *Dasein* лише поруч з не-Я, на межі Я та Іншого у їх екзистенційному спілкуванні, діалозі, сприйнятому як вічна пауза між репліками, світла німота, знак пробілу, вакуум у символічній структурі, що не піддається семіотизації (означуванню), мандрівний надлишок існування. Автентичне буття Я та Іншого – це «невисловлене» Л. Вітгенштайна, «замовчуване» Г.Г. Гадамера, що передує появі мови, – подібно до «Реального» Жака Лакана, воно непроникне і герметичне, невловиме для герменевтики і екзегетики, як православний ісихазм Фаворського світла. Відсутність мови, довербальне, не означуване – це стан справжнього буття і одночасно спілкування, якщо буття усвідомлюється як спів-буття, як діалог.

Таким чином, зіткнувшись з численними імаго (уявними та символічними Іншими) в соціальному (знаковому) вимірі свого життя, людина намагається віднайти свою автентичність (самість) і, відповідно, гармонію своїх відносин з реальним Іншим у царині, яка передує означуванню, - в царині паузи. Остання є ключовим атрибутом релігійного і містичного досвіду, а також мистецтва. Мистецтво постає тим простором, який може повернути людині повноту буття. На цьому засновані усі прояви естетичного ескапізму, від аристотелівського катарсису - до екстазу святих у бароко, від оргіастичних видовищ язичницької старовини до інсайту на рок-концерті. Але саме тут і виявляється трагедія – трагедія творчості, трагедія мистецтва, трагедія Я. *Мистецтво вабить людину перспективою відновлення гармонії її існування, але ніколи не повертає самості з тої причини, що у мистецтві неможливий Інший.*

Наша мета полягає у тому, щоб, шляхом культурологічного аналізу, спираючись на методологічні засади структурного психоаналізу, філософії діалогу, семіотики культури, постструктуралізму, філософської герменевтики, - *обґрунтувати концепт Іншого як уявного (фантазматичного, неможливого) у мистецтві через категорію темпоральності (часовості).* Звісно, тезу про неможливість Іншого у мистецтві легко заперечити: мовляв, чим же ж є художній текст, як не простором діалогу Автора і Читача, полем їх взаємної інтерпретації – на цьому заснована переважна кількість герменевтичних студій. Навіть у шлейфі, що висковзує з-під процедури означування та декодування, міститься підтекст, який натякає на провіденційного співбесідника. Довести тезу про неможливість Іншого у мистецтві можливо через *філософію часу*, оскільки категорії «час» та «Інший» тісно пов'язані, і контактною ланкою між ними є поняття темпоральності.

**Мистецтво як велика невдача часу: феноменологічні та психоаналітичні аспекти.** Час як онтологічна категорія став ключовою характеристикою як класичної, так і некласичної картини світу, яка, у свою чергу, склала смислову парадигму авангардного художнього досвіду. Якщо у класичній картині світу час сприймався як лінійний наратив об'єктивної історичної дійсності, то вже у посткласиці маємо повернення до середньовічної тези Августина Блаженного «час у душі моїй».

Розгляд часу як внутрішнього суб'єктивного феномену стає лейтмотивом філософування *Анрі Бергсона, Едмунда Гуссерля, Мартіна Гайдеггера, Емануеля Левінаса.* Завдяки зусиллям провідних естетиків авангардизму (зокрема, символізму і кубізму) *Т. де Візана, Р. Аллара, Ж. Бійє, Р. Аркоса, А. Глеза, Ж. Метценже* рецепції бергсонізму щодо особистого переживання потоку часовості так чи інакше впливали на форми і способи художнього вираження.

Починаючи від філософії життя, час осмислюється як інтуїтивний живий початок *тривалості, тяглості, континуальності*, пролонгованої у тріаді «минуле – теперішнє – майбутнє». При цьому головну роль у тривалості відіграє момент *теперішнього* – миті процесуального становлення у передочікуванні насування близького, але непередбачуваного, майбутнього, фіксованої у А. Бергсона як *темпоральність*, у М. Гайдегера як *Dasein*, а у Е. Левінаса – як

*zипостазіс* – актуалізація потенції часовості, перехід від знеособленого до визначеного стану речей через прорив миті у майбутнє, її перетворення в подію [1, С. 38]. Цей імпровізаційний плинний момент ідеально передає англійська дієслівна форма *Present Perfect Tense* – момент, завершений до певної миті, що вже не є теперішнім, оскільки відбувся, але ще не є остаточним минулим, оскільки відбувся тут і тепер у пришлому майбутньому. Continuous («I have come»). Час у реальності, інтерпретований у феноменологічному філософському контексті як гетерогенна непередбачувана тривалість, фокусується на «*тут і тепер бутті*» – на емпіричних мінливих і плинних виявах існування людини.

Принцип темпоральності, умовно структурований за тріадою інтеріоризованого історичного, можна вивести з суспільної площини і перевести у контекст суб'єктивного та інтерсуб'єктивного, у дискурс філософії діалогу та психоаналізу. Відтак «минуле»/спогад як реєстр психіки Я та міф Золотого віку можна співвіднести з Реальним (позасвідомим, самістю, онтологічним началом), «теперішнє»/досвід – з Уявним (свідомим, цариною онтичного), а «майбутнє»/мрію як архетип повернення до Золотого віку – з Символічним, з мовою, структурованою, як позасвідоме (реальне), тобто – з тими самим самістю та онтологічним. Рух від минулого через теперішнє до майбутнього в діалогічному контексті представляє собою цикл розвитку Я від самості – через іншість – до самості, а в психоаналітичному вимірі – це діалектика самовизначення суб'єкта від Реального через Уявне до Символічного, структурованого, як Реальне. В царині Уявного (свідомого, онтичного, досвідного, теперішнього) людина зустрічає Іншого як своє дзеркало, екран, як свого двійника та подію досвіду.

Самість та Інший, онтологічне і онтичне, минуле з майбутнім та теперішнє співвідносяться як сакральний і профанний виміри часу: так званий «міфічний» час та «буденний» час. Темпоральність як внутрішній образ часу поєднує у собі міфічне і буденне, оскільки, будучи одночасно спрямована у минуле та у майбутнє, вона відкрита назустріч теперішньому (переживанню). Трагедія мистецтва за таких умов полягає у тому, що художній досвід, починаючи від окам'янілих у своїй позірній рухомості наскальних сцен полювання і до застиглої посмішки Джоконди, – не здатний ухопити теперішнє, а отже й темпоральність. Теперішнє у своїй плинності, мінливості і динамічності, у моменті схоплювання, фотографічного спалаху, блимання і короткого замикання знаків – теперішнє в очікуванні апокаліптичної миті затриманої події Одкровення («ось-ось» – і «гряне грім») – у мистецькому просторі не можливе. Певний опір цьому намагалися чинити імпресіоністи, які намагалися «спинити мить», тобто передати темпоральність просторовими засобами (гойдалка О. Ренуара, «схоплена» в польоті), але і вони не змогли прорватися крізь структуру застиглого художнього образу в реальність, в середовище взаємодії з Іншим.

Будь-який художник символічно звертається до вічності, до ідеальних сутнісних станів. Неможливість теперішнього у мистецтві, пов'язана з базовим онтологічним завданням художньої творчості, фіксованим ще екзистенціалістами (М. Бердяєв, А. Камю та інші), – це трансцендентальний прорив за межі буденного в ідеальний світ. Художник намагається творити сакральну реальність поза межами повсякденних параметрів буття. У хронологічному контексті це означає, що митець здійснює перехід від профанного до священного часу, тобто вершить стрибок у вічність – у міфологічний наратив, в «Едем», в «Золотий вік», у «закон вічного повернення». Протиставлення буденного і міфологічного часу є вихідною бінарною опозицією творчості, починаючи від первісних традицій: наприклад, в естетиці народів суахілі виділяються часові виміри «саса» («тепер») – індивідуальний мікрочас, життєвий досвід, земне – та «залгані» («давно») – колективний макрочас, канон, традиція, божественне.

Передача сакрального часу через розрив тривалості у мистецькому хронотопі входить у суперечність з характеристикою часу як темпоральності у просторі повсякдення. Утворюється внутрішня іманентна часова замкнутість мистецької реальності, яка не передбачає діалектики тривалості. Рембрандтівський Авраам буде вічно заносити ножа над обличчям Ісаака, а Ангел Господній – вічно відводити його руку. Катарсис не настає, завершення немає, спадковість порушено. Єгипетські Алея сфінксів чи настінні розписи у їх безкінечних ритуальних повтореннях одноманітних фігур, жестів і поз, фіксують вічну тривалість миті без її завершення, тобто – *окам'яніння миті*, її своєрідну муміфікацію у зверненості до вічності. Неможливість часовості

обумовлює неможливість зустрічі з Іншим, а неможливість Іншого посилює трагедію самості, що вступає у конфлікт з соціальним на рівні виходу тексту в культурну практику. Мистецька іншість сприймається як межа самості як функціональний придаток для ідентифікації самості, як предикативна характеристика субстанціонального Я художника. Недарма лице Ісака, мимоволі асоційоване з левінасівським «обличчям». – закрите: Інший не можливий у сфері мистецтва, що намагається тавтологічно замкнутися на собі. Він можливий у дискурсі спілкування, у гушавині буття, у конкретному життєвіті біографій митців, але не в самому мистецтві. *Неможливість темпоральності* обумовлює неможливість Іншого у мистецтві. *Неможливість Іншого* обумовлює неможливість самості. *Апофеоз самості, яка, здавалося б, має визначати саму суть мистецтва, завершується її втратою, і ця амбівалентність стає головним жестом ідеального світу, герой якого переживає травму при зустрічі з реальністю.*

Прагнення вічності перетворює митця на медіума (священника, Трікстера), а його приналежність світу Dasein викликає стан екзистенційного стресу, що суб'єктивно переживається художником як *трагедія творчості* – антиномічне протистояння сакрального і профанного часу, яке в особистісному контексті інтерпретується як дисонанс між творчим актом, задумом (поезисом) та продуктом, результатом творчої дії (мімезис, техне) [2, С. 57]. У суспільному ракурсі трагедія творчості постає як протистояння індивідуальності творця та колективно-нормативних стандартів культури, норм і канонів жанру тощо. Конфлікт часів у мистецтві означає деконструкцію темпоральності і боротьбу самості з реальністю. З точки зору психоаналізу трагедія творчості можна репрезентувати як процес переживання втрати Реального (довербального, Божественного) та компенсацію цієї втрати через Символічне (мову культури). Якщо на рівні творчого задуму митець перебуває у своїй самості, справжності, автентичності, то на рівні результату митець втрачає Реальне і виходить у культурну практику, заново «соціалізується» (митець потребує цього так само, як і варвар) і починає взаємодіяти з численними іншими (petit a) – зі своїми читачами, слухачами і глядачами у часовому вимірі теперішнього.

*Буттєва втрата Іншого, отже, є базовою, і вона відбувається двічі: і в соціумі, і в мистецтві. Буттєва втрата самості також є базовою: суб'єкт втрачає Реальне і на рівні життя, і на рівні мистецтва.* З цього має випливати невтішний висновок про тотальну екзистенційну самотність людини на соціальному і художньому, уявному та символічному рівнях.

**Поетія як метафізика надії: семіотичний аспект.** Хочеться завершити наші міркування спробою метафізики надії, і нею буде наша ідея щодо пошуку такого виду мистецтва, де, на нашу думку, на відміну від візуальних мистецтв, можливі час та Інший, темпоральність та трансгресія. Якщо таке мистецтво буде знайдене, це означатиме, що людина ще здатна відновлювати базові основи буття, самості і спілкування. Таке мистецтво повинен містити релігійні архетипи і бути чимось подібним до священного досвіду: пригадаймо, що ознаки релігії Г.В.Ф. Гегель вбачав у поезії. Отже, для нас таким мистецтвом стане *поетія*.

Проблема співбесідника – це проблема *зверненості*. Що означає у даному контексті слово «зверненість»? З точки зору діалогічної філософії зверненість – це потенційна відкритість свідомості Іншому, світу інших, в усій його несхожості і чужості, в *іншості* суб'єктів, що однаковою мірою звертаються до мене. Ця взаємна зверненість фіксує діалогічність як екзистенційну якість людської свідомості, налаштованої на спілкування. Спілкування як наслідок зверненості передбачає наявність спільного поля комунікації (дискурсу, етосу, інтерсуб'єктивного континууму), що спирається на загальну для всіх передумову, критерій і мету інтеракції (Третього). Як правило, в ролі Третього постає смисловий ідеал, що породжується діалогічною комунікацією у межах певної культури і служить еталоном для предмета індивідуального споглядання. Орієнтація численних індивідуальностей на загальне забезпечує у діалозі діалектичну єдність Я та Іншого, що обертає проблему зверненості на проблему повернення (від Іншого і через Іншого до самості). Дана діалектика дозволяє тлумачити картезіанську тезу про буття як мислення у неklasичному ключі, тому що мислення, процес рефлексії, постає як внутрішній діалог (із собою).

Внутрішній діалог особливо яскраво помітний у поезії, де рефлексія пронизує стосунки Автора і Читача як стосунки Я та Іншого, що дозволяє інтерпретувати поетичну творчість як царину

інтерсуб'єктивності. Ключову роль у реалізації поетичної інтерсуб'єктивності відіграють одночасно два феномени: означник і означуване, знак та його смисл, семантичне та семіотичне начало, а саме: слово як екстеріоризоване думка і «невисловлене», що, будучи невербальним підтекстом висловлювань, виходить за межі мовних об'єктиваций і виражає інтеріоризований стан співбесідників. Подібне співвідношення слова і невисловленого як хитку межю між тим, що *вже* продумане, але *ще* не промовлене, фіксує поняття антично-християнського *Логосу* – думки, що стала словом, і слова, наповненого думкою. В неklasичній філософії мови зазор між вербальним і невербальним носить назву «семема», або «внутрішня форма слова» (П.О. Флоренський, О.А. Потєбня) і сприяє реалізації екзистенційної інтенції автора, його самості, зокрема притаманної йому діалогічної риси – символічної уяви. У жодному іншому виді мистецтва між означуваним і означником немає такого зазору, що призводить до втрати означуваного, до кастрації Реального і до трагедії самості. Лише в семемі, в зазорах між словами, поезія утримує мандрівний надлишок буття.

Сила *семем* полягає у її здатності легко долати хронотопи й культурні кордони, підпорядковуючи ідейному задумові смислову парадигму твору, за якою проникливий читач-інтерпретатор, здійснюючи герменевтичну стратегію, «прочитує» світоглядний фон тексту, ознаками якого є метафоричність, символічність, полісемантичність, смислова автономія та інтертекстуальність. Утворюється своєрідне позачасове та позапросторове, безкінечне та всюдисуще тло («генотекст» у Ю. Крістєвої, «семіосфера» у Ю.М. Лотмана), з якого митець вихоплює миті – «фенотексти», «мікротексти», «інтексти», «вислови» – своєрідні монади, що утримуються у собі усю смислову Ойкумену (пор. з принципом загадкового натяку, обумовленого присутністю космічного «цілого» в «малому» – юген – в естетиці дзен буддизму). Наявність інтекстів, частина з яких «осідає» на днище основного тексту, у його невербальні і довербальні прошарки, обумовлює присутність у текстуальній тканині «*підтексту*» – прихованого сенсу, що вислизає із свідомих інтенцій автора і перебуває якраз на тій межі вербального і невербального, що асоціюється з фігурою Третього як носія сакральної істини. Саме у просвіті між словом і думкою лежать стосунки Автор і Читача, Я та Іншого, поета та його співбесідника.

Звісно, що семемі присутні і в прозі, але тільки в поезії вони набувають концентрованого вияву. Домінанта поезії – стисле римоване образне слово, звернення через музичне мовлення, – що одночасно тягне за собою усю сукупність невербальних підтекстів («невисловлене»), – є квінтесенцією діалогічного відношення. У цьому поезія подібна до *релігійного діалогу* «Я – Бог (*трансцендентний Ти/Інший*)»: на відміну від етики, яка навчає людину пристосовуватися до життя в суспільстві, та естетики, яка намагається поглибити її здатність до насолоди, поезія, як і релігія, не має практичних цілей, але спонукає людину до активної духовної роботи над собою з метою перетворення її у вищий тип. Але якщо релігія звертається до колективу, то поезія – до кожної окремої особистості, навіть якщо поет і спілкується із спільнотою.

Творення поезії передбачає переживання поетом амбівалентного почуття: есхатологічного *трепету* – почуття катастрофічності від усвідомлення конечності феноменального буття, – та переконаності у своїй *непереможності*, породжуваного силою слова – мислення, втіленого у мові, що є смисловим образом абсолютного сущого (духу цілого, Софії-Логосу, Третього). Діалогічний, поліфонічний характер світосприйняття у поетичній творчості наближує останню до *музики*, яка відіграє унікальну роль мірила естетичного смаку і прищеплює імунітет проти симулякрів (пор.: у традиційному Китаї саме музика як втілення містичного початку Дао вважалася сакральним мистецтвом; у традиційній Індії музика обожнювалася як форма виразу божественного ритму космосу та була виявом Одкровення). Подібно до музики, поезія містить момент спонтанної імпровізаційності у синхронному спілкуванні різних голосів. Поетична світомодель, яка завжди має поліфонічний характер, вибудовується на перетині безкінечної кількості смислів і текстів.

Наявність семемі як посередника знімає напруження трагедії творчості як конфлікту між Реальним і Символічним. Бінарність протистояння творчого акту та творчого продукту трансформується у поетичну тріаду: від наміру у вигляді звучання ритму тексту («музичного образу» вірша за Ф. Шиллером) через проміжний простір семантичного підтексту до знакового результату (тексту). З цього приводу можна пригадати міркування О. Блока, присвячені творчості О. Пушкіна,

на прикладі поезії якого великий російський символіст демонструє наявність *діалектичної тріадичної структури поетичної творчості*, що складається із наступних трьох етапів [3, С. 140- 150]: трансцендентальне натхнення (творчий акт, поезис) як залучення до безначального хаосу, що вимагає усамітнення, духовної свободи, втечі від дійсності, ізоляції та аскези; втілення натхнення в іманентну майстерну форму, обробка та завершення твору (творчий продукт, мімезис і техно), що не виключають з його «тіла» надлишок натхнення (Реальне) через підтекст (семему). Соціальність намагається регламентувати зовнішні об'єктивовані в культурному тексті смисли творчості поета, але його екзистенція, трансценденція, свобода і самість, будучи недоторканими, у єдності семемі складають основу потаємної духовної свободи митця (в А. Фета і О. Пушкіна для її позначення застосовується російське слово *«прихоть»*). Ця свобода і є ті самі «спокій і воля», про які мріяв О. Пушкін.

З цього приводу можемо згадати М. Гайдеггера з його утвердженням первинності буття щодо думки, яка, за його визначенням, є не більше, ніж «мисленням буття» (тобто тим, що «збувається» завдяки буттю й одночасно «належить» йому). Буття уможливило думку, яка, у свою чергу, здійснило задані інтенції буття, надаючи останньому слово (звідси – знаменитий афоризм мислителя:

«Мова є домом буття»). Тобто мова, виступаючи як певний «метанаратив», набуває рис автономної форми буття та утворює спільний простір нашого існування, середовище для дискусій (дискурс), у якому відбувається діалог. Водночас мова ніби «повертається» до буття (за М. Гайдеггером, «належить» йому), – так само, як і діалог «повертається» до своїх первинних онтологічних основ – універсальних смислів Третього: «У житлі мови мешкає людина. Мислителі й поети – охоронці цього житла». Тут стикаємося із специфічним для творчості М. Гайдеггера розуміння центрального місця *поета* в світі як транслятора та інтерпретатора істини буття. У дискурсі герменевтики буття сприймається як таке, що потребує з боку людини «розуміння» (тлумачення). «Висловлюванням» (парафраз гайдеггерівського «ви-словити» щодо репрезентативного призначення мови) істини буття є мова, що виражає себе через мовлення як основу людської історичності. Головним суб'єктом мови і мовлення є поет, який, таким чином, перетворюється в умовний центр одухотвореної смислами, символічної, «висловленої» дійсності, – так само, як, наприклад, як у даосизмі у центр структури Дао ставить себе філософ. Його призначення полягає у тому, щоб сприймати, тлумачити і доводити до людства божественні символи і знаки. З цього приводу відомий дослідник поетичної творчості М. Гайдеггер наводить рядки не менш відомого поета Гельдерліна:

*Та нам, поети, з непокритою головою*

*Належить стояти під божими грозами*

*І власною рукою промінь Отця*

*Ловити, й дарунок небес,*

*Загорнутий у пісню, простягати народу [4, С. 358-359].*

«Пісня» (поезія), відтак, постає як акумульований трансцендентний смисл. Щоб зрозуміти його (у герменевтичному значенні розуміння), необхідно володіти особливою чутливістю, відкритістю, здатністю до діалогу з Богом, світом, с собою. Таке призначення утворює навколо поета сакральний, структурований, як міфологічна оповідь, простір наративу, що одночасно відкритий темпоральності, часовості, світу через мову («*привлечь к себе любовь пространства, услышатъ будущего зов*» у Б.Л. Пастернака). Поет у такому вимірі – головний супротивник технократизму, носій інтуїтивно-цілісного, синтетичного, інтимно-діалогічного світовідчуття. Він постійно перебуває у стані відношення Я – Ти до світу (пригадаймо «Сестра моя життя» у Б. Пастернака), знаки і знамення якого йому належить тлумачити, поєднуючи ідеальне і матеріальне, сакральне і профанне, виявляючи відблиск трансцендентного в іманентних речах і явищах і передаючи їх через поетичну символіку тексту. Особливого значення тут набуває поняття внутрішнього діалогу, спроможності поета до рефлексії всередині семемі тексту. Так, О. Мандельштам наголошував, що ліричний поет подібний до своєрідної двостатевої істоти, здатної до численних розщеплень заради внутрішнього діалогу. Водночас він відмічав, що «*буравити власну душу – безкінечно нудно*», маючи на увазі, що поет, автор тексту, не повинен замикатися виключно на умоглядно-спекулятивних тенетах, але повинен прориватися до «провіденційного співбесідника» (символічного суб'єкта

комунікації), залишаючи йому своєрідне «послання у пляшці» – поетичний твір [5]. Поезія – завжди звернення, умови ефективності якого повинен відчувати поет. Семема, власне, і складає ту істину, правду звернення, яка, будучи остаточно невимовленою, у формі невербального підтексту висловлювань плаває у паузах між репліками діалогу як певна священна тиша. Про слово, яке повинно «звучати вище слів», говорить німецький поет *Г. Гауптман*; ця ідея знаходить вираз у концепції поетичного як механізму одухотворення архетипів *К.Г. Юнга*.

**Висновки.** Метафізичною основою буття людини є спів-буття – здатність перебувати у стані відкритості світу, в гармонії самості та Іншого (у первинному Реальному Золотого віку). Втрата цієї здатності (кастрація) призводить до утворення зяння, яке людина намагається заповнити соціальним. Але у знаковому просторі суспільства людина зустрічає лише численних уявних двійників Іншого – його зручні образи, необхідні для ідентифікації. Справжній Інший, як і справжня самість, втрачається, репресується, він не є цікавим. Рятуючись від самотності і порожнечі, кастрований суб'єкт здійснює ескапічну втечу у мистецтво. Але і там людина не зустрічає Іншого, оскільки у мистецтві, в першу чергу, у візуальному, відсутня темпоральність – часова подовженість, у якій можлива зустріч з Іншим. Трагедія творчості полягає у тому, що, не зустрічаючи Іншого, замкнутий на собі, творець переживає це як втрату самості, як зраненість неправдою означування. Отже, щоб зустріти Іншого і одночасно зустріти самість, людині необхідний досвід, де б поєднувалися Реальне (позасвідоме), темпоральність та Символічне. Таким досвідом є поезія., ключова одиниця якої (семема як простір між смислом і знаком, підтекст) сприяє розкриттю Реального через Символічне. Можливе, поезія, окрім релігії, звісно, є єдиним простором культури, де Реальне перестає бути непроникним, а час утримує свою тривалість через внутрішню рефлексію та логіку розгортання образу. Якщо буття і повернеться до нас, воно буде поетичним буттям.

#### *Джерела і література*

1. Левінас Е. Етика і Безкінечність: Діалоги з Філіппом Немо / Еманюель Левінас ; пер. с франц. О. Білого. – К.: Port-Royal, 2001. – 140 с.
2. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества / Николай Бердяев. – М.: Правда, 1989. – 608 с.
3. Блок А. А. И невозможное возможно...: стихотворения, поэмы, театр, проза / Александр Александрович Блок; сост. и авт. сопроводит. текста В. П. Енишерлов. – М.: Мол. гвардия, 1980. – 432 с. – (Библиотека юношества).
4. Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії / Мартін Гайдеггер ; [пер. з нім. Т. Возняка] // Возняк Т. Тексти та переклади. – Харків : Фоліо, 1998.
5. Мандельштам О. Воспоминания. Шум времени / Осип Мандельштам [Електронний ресурс]. – М.: ООО АСТ, 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.litmir.me/br/?b=49221&p=1>.

**Bilchenko Ievgeniia. Does Mona Lisa Ask for a Smile? (to the problem of temporality and the Other in art).** In this article, the author applies a polymethodology approach for analyzing the concept of the Other in art through the category of temporality. On the basis of structural psychoanalysis, poststructuralism, the theory of dialogue and philosophical hermeneutics, the thesis about the impossibility of the Other in social being because of the loss of self is substantiated. Aesthetic escapism is the result of the identity crisis, but the escape into art does not return the person to the harmony of the Self and the Other, because in the artistic space the Other is impossible. The impossibility of the Other and, accordingly, the tragedy of creativity are associated with the lack of time in art, or temporality - the movement from self through the Other to self, from the Real through the Imaginary to the Symbolic, from the past through the present to the future. Unique artistic experience preserving temporality, according to intertextuality, is poetry, the key structural unit of which (semema) holds the unity of meaning and the word, ontological and ontical, through the subtext.

**Key words:** Other, self, temporality, ontological, ontical, real, imaginary, symbolic, tragedy of creativity, semema, subtext.

**Бильченко Евгения. Просияет ли улыбка Моны Лизы? (к проблеме темпоральности и Другого в искусстве).** В статье автором применяется полиметодологичный подход для анализа концепта Другого в искусстве через категорию темпоральности. На основе структурного психоанализа, постструктурализма, теории диалога и философской герменевтики обосновывается тезис о невозможности Другого в социальном бытии вследствие потери самости Я. Эстетический эскапизм является результатом кризиса идентичности, но бегство в искусство не возвращает человеку гармонии Я и Другого, поскольку в художественном пространстве Другой – невозможен. Невозможность Другого и, соответственно, трагедия творчества, связаны с отсутствием в искусстве времени, или темпоральности, – движения от самости через Другого к самости, от Реального через Воображаемое к Символическому, от прошлого через настоящее к будущему. Уникальным художественным опытом, который сохраняет темпоральность, является, согласно приоритетам интертекстуальности, поэзия, ключевая структурная единица которой (семема, подтекст) содержит единство смысла и слова, онтологического и онтического.

**Ключевые слова:** Другой, самость, темпоральность, онтическое, онтологическое, Реальное, Воображаемое, Символическое, трагедия творчества, семема, подтекст.

Стаття надійшла до редколегії  
07.05.2018 р.