

утворювати нелінійні моделі високої складності, гнучкості, толерантності до нових і просто можливих зовнішніх середовищ.

Що ж стосується, скажімо, зокрема політикуму, сам факт переходу (якщо б він відбувся не лише на рівні використання імен і знаків) у метафоричний, символічний — складніший за політичний простір — здатен збагатити «лінійний» перевагами «набору виборів», їх багатопричинність, додатковими точками опори. За умов збереження своїх конституційних характеристик при такому переході політична інституція одержала б можливості підвищеної пластичності і стабільності — поступової еволюції до активно «нелінійних» ознак. Зрозумій ці переваги політикуму, творчість політика була би більш орієнтована на діалогічність, на полілог, на врахування різнонаправлених світосприйнять, на розгортання в політиці проектів нового мислення, з новим розумінням ефективності.

Подвоєння художнього тексту перекодує весь буттєвісний простір у напрямі вільнішого руху означень і означників, цінностей, стереотипів, традицій, способів мовлення, ігор, ідей, імен, статусів.

Художня культура, з театром включно працює на нові рівні диференціації, розмиваючи жорсткі кордони бінарних опозицій.

Документальне кіно: технологія як суб'єкт «незалежної» інтерпретації

Коли молоде українське кіно на початку нового століття вийшло в Європу, воно одержало 17 (!) нагород, причому престижних. (Це на наших теренах воно terra inkognita.)

Кілька слів про, сказати б, класичні ще донедавна форми документального кіно. Поштовхи художньо-технологічних стихій під їх фундаментом спричинили цікаві пропозиції українського кіно європейському культурному середовищу. «Червона земля» С. Буковського, фільми Віктора Голендера, «Різдво» С. Саніна, «Томен. Кольори життя» Максима Суркова і «Старі люди» братів Валентина і Максима Васяновичів не лише компенсували фінансові ризики Міністерства культури, а й запропонували естетично і етично самобутній експеримент. Час і Простір у цих стрічках заговорили свідомо парадоксально. З одного боку, *час* переглядається через архаїчну категорію замкненості, повторюваності — міфу, який має на меті актуалізувати сучасний часопростір — як от у «Різдві» Саніна. З другого боку, час і простір промовляє можливостями сучасних технологій, ракурсів, що створює актуальне середовище для *новонародженого, незалежного* від першоджерела життя художнього суб'єкта (об'єкта). Так сталося зі стрічкою «Томен. Кольори життя» М. Суркова і оператора В. Лькова. Технології інтерпретують принципово нові рівні смислів. Вони грають з партнерами (живопис Марії Томен, камера в руках оператора, її траєкторії у схопленні картини, око камери / око оператора, «настрійовість» камери і обох очей тощо). Технологія, яка поки що залишається посередником, робить кроки у власне «вивільнення». Технології радикально наближаються до функцій самостійного суб'єкта. Цей факт неможливо злегковажити — адже рівень самостійності може виявитись тотожним тому, який продемонстрували «інтелектуальні» і «емоційні» японські роботи сучасних поколінь. Нині резонніше скористатись цими можливостями як перспективними, проєктивними. Але — виникає питання — де за сучасними критеріями межа цього експерименту як коректного? Критика справедливо наголошує на етиці цих процесів,

адже «самостійність» нового продукту, «нової» Марії Томен для глядача, який вперше зустрічається з цим явищем, можливо, приведе до розлучення з «істинним» художником, з художником, яким він є. *Двійники*, якщо саме так виокремити цей феномен, від своєї модерністської версії переходять у нову модифікацію, яку ще належить коректно проінтерпретувати.

До проблеми інтерпретації у постнекласичному середовищі

Надважливою для нашої теми є така її сутнісна складова, як адресат-реципієнт у постнекласичному середовищі (спочатку як адресат виступає режисер-інтерпретатор, потім — реципієнт-глядач; за наявності перекладача — він так само виступає адресатом-інтерпретатором, і кожен з них виступає адресантом-інтерпретатором). Його участь у цьому проєкті культури суттєво змінює конфігурацію. Змінює семіосферу.

Після появи концепцій Барта і Фуко, як відомо, уявлення про «прочитання» тексту, зокрема, художнього — інтерпретацію, суттєво змінились. Останні десятиліття піддали сумніву, сказати б, «право» автора диктувати реципієнту закладену ним інтерпретацію (пам'ятає класика: зчитувати текст за законами, що їх призначив собі автор?). Цей парадокс розвинув Постмодерн. Від Ч. Пірса до Л. Борхеса вибудувалась «шкала сумніву» і новий ланцюг аргументацій. Не буду зупинятись детально на вже відомій новій логіці, згідно з якою *гра* самого тексту з автором і адресатом призводить до включення в його тіло власне інтерпретацій, разом з теоріями, що їх поясню-