

Мейта К. Ю.

<https://orcid.org/0000-0003-2115-380X>

ФІЛОСОФСЬКЕ ЗНАЧЕННЯ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розглянуто форми, характеристики, способи написання та філософське значення експериментальних літературних творів на прикладі авангардистських творів ХХ ст. Метою дослідження було проаналізувати форми і функції експериментального мистецтва з погляду представників модерної філософії. Теоретичною базою дослідження є праці Зигмунда Фрейда, Річарда Рорті, Жака Рансьєра, Вальтера Беньяміна, Майка Йогансена, Альбера Камю, Фрідріха Ніцше, Сьюзен Зонтаг тощо, а також — маніфести авторства Андре Бретона та Франсуа ле Ліонне. Було проаналізовано питання соціальної ангажованості митців і неунікності пов'язаності творчості з ідеологією внаслідок знакового характеру мови. Було сформульовано тезу щодо буття антиутопій зразками експериментального мистецтва внаслідок моделювання в художніх творах цього жанру можливого майбутнього. На зразках художнього доробку представників сюрреалізму та підходів З. Фрейда і Ж. Рансьєра, проілюстрованих прикладами з літературного та театрального мистецтва і освітнього процесу, було розглянуто автоматичне письмо як одну з технік експериментальної творчості, безпосередньо пов'язану з ідеєю інтелектуальної емансипації на протилежності класичній творчості, зосередженій на відповідності жанровим і соціальним вимогам певної доби. Розглянуто також основні тези маніфестів представників авангардних напрямів задля унаочнення розуміння векторів їхньої творчості. Зокрема, зосереджено увагу на таких рисах творчості експериментальних митців, як символічний характер літератури, формальні експерименти, інтердисциплінарність у формі залучення до творчості технік і методології гуманітарних і/або математичних наукових дисциплін. У реєстрі, за допомогою аналізу категорії «стиль», розкрито питання осмислення філософського значення творчості як шляху до набуття і вираження власної автентичності.

Ключові слова: філософія, естетика, література, сучасне мистецтво, експериментальна літературна творчість, соціальна ангажованість, ліберальна утопія, семіотика, автоматичне письмо, емансипативне навчання, автентичність.

Постановка проблеми

Художня література не є однорідною і складається не лише з великої прози, що стає частиною літературного канону, а й із творів експериментальної прози чи поезії, які демонструють читачеві горизонти, на відкриття яких спроможна письменницька свідомість, що не має потреби ідеально відповідати вимогам певного стилю чи напрямку. Звісно, представники авангардизму ХХ ст. демонструють те, що автори експериментальної творчості також мали певні настанови стосовно бажаних технік письма чи стилю, проте вибрані напрями передбачають художню свободу в плані більшої можливості до самовираження та втілення особистих автентичних рис через письмо.

Отже, об'єктом нашої розвідки є філософія та експериментальна літературна творчість, а її предметом — проблема стилістики, змістового

характеру та зв'язку з ідеологічними настановами експериментальної літературної творчості.

Метою статті є проаналізувати особливості експериментальної літературної творчості з філософського погляду, з урахуванням технік створення художніх творів та їхньої ролі в соціально-політичній площині. Для її реалізації поставлено такі завдання: схарактеризувати певні техніки експериментальної творчості за допомогою аналізу маніфестів представників авангардистських напрямів, описати зв'язок експериментальної художньої літератури з ідеологією внаслідок її тенденційності та окреслити роль експериментальної поезії та прози у ствердженні та демонстрації автентичності автора й емансипованості свідомості.

Джерельною базою статті є дослідження Річарда Рорті (Rorty, 1979, 1989), Жака Рансьєра (Rancière, 2008; Рансьєр, 2014), Майка Йогансе-

на (Йогансен, 2019), Альбера Камю (Камю, 2022), Фрідріха Ніцше (Ніцше, 1993), Вахтанга Кебуладзе (Кебуладзе, 2016), Тараса Лютого (Лютий, 2023), Петера Слотердайка (Слотердайк, 2002), Ролана Барта (Barthes, 1957), Зигмунда Фрейда (Freud, 1900), Крістофера Болласа (Bollas, 2002), Ж.-П. Сартра (Sartre, 1967). Також було використано есеї Вірджинії Вулф (Woolf, 2020), Вальтера Беньяміна (Беньямін, 2002) та Сьюзен Зонтаг (Sontag, 1965). Було проаналізовано доробок вітчизняних дослідників із цього питання: монографію Т. Огаркової (Ogarkova, 2010), статті В. Менжуліна (Менжулін, 2021) та А. Онищенко (Онищенко, 2019). Врешті, для наочності, було розглянуто маніфести сюрреалізму та спільноти УЛППО, написані Андре Бретоном (Breton, 1966) і Франсуа ле Ліонне (Le Lionnais, 1973a, 1973 b), а також — художні твори Жоріса Гюїсманса (Huysmans, 1922), Альбера Камю (Камю, 1991), Шарлоти Перкінс Гілмен (Gilman, 1973) тощо. Наведені праці дадуть змогу зрозуміти філософське підґрунтя та практичне втілення засад експериментальної творчості.

Ми використовуватимемо наведені праці, оскільки вони дають змогу проаналізувати специфіку формально-тематичних особливостей експериментальних літературних творів ХХ ст., з урахуванням їхньої ролі як у соціально-політичному житті, так і в самоусвідомленні митців. Розглянуті маніфести сюрреалізму та УЛППО надають можливість безпосередньо дослідити проголошені авангардними митцями максими, що стосуються тематичного та формального виборів митців, які належали до окреслених рухів. Крім того, згадуватимуться антиутопії як жанр, що дає змогу проаналізувати доцільність певних соціальних експериментів та зробити висновки щодо їхньої релевантності. Загалом, проблему експериментальної літературної творчості буде розглянуто як у вузькому контексті самореалізації особистості, так і в більш широкому контексті соціальних реформ.

Стратегії створення експериментального мистецтва

Здавалося б, щодо написання експериментального художнього твору не мало б існувати жодних правил і стратегій, притаманних алгоритму створення художньої прози й поезії, що претендує на входження в літературний канон. Проте історія літератури підтверджує, що таке припущення не зовсім відповідає дійсності, адже навіть експериментуючи зі стилями та напрямками, члени авангардних угруповань нама-

галися окреслити не лише змістовний, а й формальний вектор руху.

Одним зі способів створення експериментальної прози є метод вільних асоціацій, який початково використовували у психоаналізі. Суть цього методу полягає в довільному перерахуванні усіх думок, які заходять у голову, та їхнього запису задля створення логічного ряду для подальшого аналізу. З. Фрейд у праці «Тлумачення снів» (1900) описує вільні асоціації у прив'язці до стану людини, коли вона не здатна повністю контролювати власну свідомість, — сну. Зокрема, той факт, що людина досить часто не запам'ятовує власні сни, пов'язують саме з тим, що запам'ятовуваність певного явища гарантується закріпленням певних усталених асоціацій. Отже, виникає потреба створити окремі мнемонічні прийоми. Крім того, на відміну від реальності, де мислення відбувається переважно словами та концептами, сон апелює саме до візуальних образів. «За Шляєрмахером, визначальна характеристика стану пробудження — той факт, що в ньому фізична активність відбувається у формі ідей радше, ніж зображень» (Freud, 1900, S. 33). На додаток, унаслідок звільнення від сенсорної активності, відбувається відміна законів каузальності, сили волі та раціональності, адже питання, чи здатна людина контролювати дії у власних снах, є дискусійним. Відповідно, уві сні бачимо спрямування пам'яті на сентиментальне життя, що виявляється в химерній формі несподіваних уподібнень та асоціацій. «Закони асоціацій, які пов'язують наші ментальні образи, справедливі також для того, що представлено у снах; справді, у снах переваги цих законів більш очевидні і повні, ніж у стані неспанья» (Freud, 1900, S. 40–41). У статті, присвяченій компаративному аналізу сприйняття З. Фрейдом та К.-Г. Юнгом індивідуального й колективного, В. Менжулін також зауважує щодо ролі снів у спростуванні стереотипу стосовно апелювання Фрейда винятково до психіки індивіда, на протиположне зверненню Юнга до колективного несвідомого при тлумаченні літературних мотивів і явищ повсякдення. Зокрема, постановка в центр свого підходу міфу про Едипа ілюструє, а тлумачення сновидінь герменевтичним способом доводять цікавість Фрейда до інтерпретації художніх творів та феноменів життя в архетипному та символічному ключі. (Хоча вона й не була так яскраво виражена, як у доробку Юнга.) «Отже, окрім явної колективності (йдеться про багатьох людей) і історичності (йдеться про різні часи), тут також говориться, що основним джерелом міфології є такі психічні

стани окремих людей, як сновидіння» (Менжурлін, 2021, с. 32). Посилаючись на Дж. Старка, Фрейд наголошує на особливому поетичному характері снів, на їхній здатності трансформуватися в шедеври завдяки оригінальному використанню художніх засобів та іронії. «Те, що сни здатні продовжувати інтелектуальну діяльність дня і переносити її до точки, якої неможливо досягнути протягом дня, що вони можуть вирішити сумніви та проблеми, і можуть бути джерелом нового натхнення для поетів і композиторів, здається ... не підлягає сумніву» (Freud, 1900, S. 45). Саме креативна здатність снів послабити контроль свідомості, але не самосвідомості, на думку Фрейда, може давати натхнення митцям. У праці «Вільна асоціація», присвяченій аналізу методології Фрейда, К. Боллас наголошує на зв'язковій методу вільних асоціацій із творчістю внаслідок можливості розвитку креативності людини, що ним користується. Зокрема, дослідник проводить паралель між використанням окресленого методу та вивченням студентами філологічних закладів вищої освіти ідіостилів авторів поетичних творів, які є впізнаваними, навіть якщо студент не встиг ознайомитися з конкретною роботою. «Поезія — самовираження, приведенне в дію» (Bollas, 2002, р. 27). Також увага акцентується на тому, що вільні асоціації слугують оприявленням Іншого людської психіки — її несвідомого, та занурюють у часи, коли слова не мали чітких прив'язок до позначуваних. Саме тому під час сеансів із вжиття цього методу поширеним було використання клієнтами «доедипових» конструкцій, які складно вербалізувати. «Можна віднести цей аспект вільних асоціацій до руху “неусвідомленого знання”: того, про що знають, справді, глибоко інформативного для будь-яких станів чи відчуттів людини, але того, що можна пережити та описати лише дуже поверхнево. Це наше Інше» (Bollas, 2002, р. 28). Відповідно, у потоковій свідомості прикметним є формування вільного діалогу між аналітиком і клієнтом, що характеризується еволюцією від монологічної структури внутрішнього монологу до спостереження (в т. ч. — само спостереження) та вивільнення й усвідомлення емоцій, які раніше були в репресованому стані лише в несвідомому.

На основі методу вільних асоціацій сформувався один із основних підходів сюрреалізму (термін вперше використав І. Аполлінер; паралельно письменник уживав поняття «супернатуралізм») — мистецького напрямку, що виник після Першої світової війни як авангардний напрям, який апелював до невідомого людини, —

метод автоматичного письма, який полягає в написанні митцем художнього твору шляхом використання потоку свідомості з вільних асоціацій. У «Першому маніфесті сюрреалізму» (1924) А. Бретон описує окреслений напрям як «психічний автоматизм у чистому вигляді, у якому пропонується вираження — вербально, шляхом написаного слова, або в будь-якій іншій манері — справжнє функціонування думки. Продиктоване думкою, коли немає будь-якого контролю розуму, звільнення від будь-яких естетичних чи моральних турбот» (Breton, 1966, р. 11). Письменник критикує реалізм, як і будь-які напрями, пов'язані з прагматичним підходом, за надто детальні описи інтер'єру й розтягнуті дискусії про причини морального вибору персонажів. Натомість, автор апелює до межових станів, на кшталт дитинства і божевілья, як до «станів анархії», коли особистість почувається вільною від очікувань інших і може реалізувати власну фантазію. Зокрема, опираючись на підхід Фрейда, Бретон наголошує на важливості аналізу снів як продовження реальності для творчого процесу. «Я вірю в майбутнє втілення цих двох станів, сну та реальності, які здаються такими суперечливим, у певну абсолютну реальність, сюрреальність...» (Breton, 1966, р. 6). Відповідно до сюрреалістичного методу, розмивання меж між реальним і фантастичним полягало в абсолютизації свободи творчості — аж того, що індивід мають право припинити творити експериментальні витвори в будь-який момент. Ілюстрацією описаного методу був опис перших спроб А. Бретона і Ф. Супо написати тексти за допомогою техніки автоматичного письма, що вирізнялися застосуванням неповних речень, емоційністю, великою кількістю зорових образів, автобіографізмом і специфічним гумором. «Для вас у процесі письма, ці елементи, на поверхні, здаватимуться так само дивними, як будь-кому іншому, і, закономірно, ви з пересторогою їх сприйматимете. Говорячи поетично, те, що вражає вас у них, перш за все, — це їхній надзвичайний ступінь безпосередньої абсурдності, якість цієї абсурдності, яка, за ближчого дослідження, дає дорогу всьому допустимому, всьому закономірному в світі...» (Breton, 1966, р. 11). Також прикладом використання техніки сюрреалізму в окресленому маніфесті є міркування про те, творчість яких митців можна віднести до цього напрямку, написані у віршованому стилі: «Swift est surréaliste dans la méchanceté. // Sade est surréaliste dans le sadisme. // Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme. // Constant est surréaliste en politique. // Hugo est surréaliste quand il n'est

pas bête // Desbordes-Valmore est surréaliste en amour. // Bertrand est surréaliste dans le passé. // Rabbe est surréaliste dans la mort. // Poe est surréaliste dans l'aventure. // Baudelaire est surréaliste dans la morale » («Свіфт — сюрреаліст в огиді. // Сад — сюрреаліст у садизмі. // Шатобріан — сюрреаліст в екзотиці. // Констан — сюрреаліст у політиці. // Гюго — сюрреаліст, коли він не дурний. // Деборд-Вальмор — законханий сюрреаліст. // Бертран — сюрреаліст у минулому. // Раббе — сюрреаліст у смерті. // По — сюрреаліст у пригодах. // Бодлер — сюрреаліст у моралі», переклад фрагменту мій. — М. К.) (Breton, 1966, p. 12).

Експерименти з формою були властиві наступним поколінням французької літератури, зокрема групі УЛШПО (фр. Oulipo, OUVroir de Littérature POtentielle — майстерня потенційної літератури) — французькому літературному об'єднанню, створеному на засадах формальних експериментів і математичних максим. Ф. ле Ліонне у двох основних маніфестах угруповання окреслює основну ідею — створити нову потенційну літературу, яка буде підпорядкована формальному аспекту на основі встановлення певних правил і закономірностей, зокрема на основі математичних законів. Посилаючись на полеміку давніх і нових (як традиційно називають літературну дискусію, що відбулася у Французькій академії XVII ст. стосовно класичних і новочасних напрямів), Ліонне зауважує, що література будь-якої епохи неминує переживає конфлікт поколінь, а отже, варто надати новій літературі нових креативних форм для вираження думок. «... Майстерня потенційної літератури (УЛШПО) творити систематично та науково; якщо слід звернутися по допомогу до машин, що обробляють інформацію» (Lionnais, 1973a, p. 21). В другому маніфесті наголошують на пріоритетизації формального аспекту перед семантичним. Крім того, ставлять запитання про те, чи зможуть бути довговічними в літературі штучно створені структури, на яке не дають однозначної відповіді, а наголошують на експериментальному характері творчого об'єднання, успіх якого визначить час. «Можна порівняти цю проблему — *mutatis mutandis* — із синтезом живої матерії в лабораторії... УЛШПО обирає докласти до цього зусиль, усвідомлюючи, тим не менш, що розроблення штучних літературних структур може здаватися нескінченно менш складним і важким, ніж створення життя» (Lionnais, 1973b, p. 26). Як показав час, окресленому об'єднанню не вдалося реалізувати надто амбітну початкову мету докорінної реформації літератури, але канон ХХ ст.

поповнився цікавими експериментами, зокрема у творчості Р. Кено та І. Кальвіно.

Можна провести паралель між методикою Фройда і стратегією емансипативного навчання, описаною Жаком Рансьєром у праці «Учитель-незнайко». На противагу т. зв. старому методу отримання знань, де вчитель постає як носій абсолютного знання, яке учні мають приймати беззаперечно (можемо згадати сократичну діалектику), Рансьєр пропонує стратегію, за якою в системі освіти руйнується суспільна ієрархія, а педагог і студент стають рівноцінними акторами. Відбувається радикальна емансипація як ствердження рівності інтелектів отримувачів знань незалежно від їхніх соціальних ролей. «Від цього невігласа, що вимовляє звук, до науковця, який конструє гіпотези, працює той самий інтелект — інтелект, що перекладає знаки на інші знаки та продовжує порівнювати та ілюструвати, щоб осмислити власну інтелектуальну пригоду та зрозуміти, *що* інтелект іншого намагається прокомунікувати» (курсив мій. — М. К.) (Rancière, 2008, p. 10). Відповідно, в окресленій системі, педагог не так транслює учневі свої знання, як спонукає його до самостійних інтелектуальних пошуків. Наратив, який філософ використовує для ілюстрації ідей емансипативного навчання, корелює з методом вільних асоціацій та автоматичного письма. Дослідник описує історію про французького інтелектуала Жозефа Жакото, що у 1818 р. прибув до Лувена (Нідерланди) з метою викладання. Щоб учні навчилися фламандської мови «з нуля», Жакото дав їм самостійне завдання: прочитати художній твір Ф. Фенелона «Пригоди Телемака» і порівняти цю книжку з її французьким перекладом. «Він просто звелів їм перетнути ліс, про вихід із якого сам нічого не знав» (Рансьєр, 2014, с. 25). Коли, після завершення курсу, учні написали есе за згаданою збіркою, більшість із них використовувала метафоричну мову та різноманітні художні засоби доцільно, і розуміння ними тексту було на високому рівні. Учні не лише вивчили мову, а й навчилися основ творчого письма. Бачимо окреслення проблеми соціальної нерівності, що вирішується наданням індивідам різного соціального походження можливості проявити автономію власного розуму без упереджень. «І він вказав на засіб такого універсального знання — вивчити щось і сполучити його з усім іншим за принципом: усі люди розумово рівні» (Рансьєр, 2014, с. 34). Так само Рансьєр описує використання емансипативного методу вже безпосередньо в творчості — в праці «Емансипований глядач», де критикується позиція, яку

звичай вимушено займає театральний глядач: інертність і позбавленість здатності бути активним. Як альтернативу філософ розглядає метод відчуження Б. Брехта і театр жорстокості А. Арто, оснований на вітальній участі глядача, й доходить висновку, що інновації, які вони пропонують, змінюють лише форми театру в плані подання більшої інтерактивності, але не нівелюють різницю між глядачем і актором. Натомість Рансьєр пропонує ідею бачення як акторів, так і глядачів як однаково активних учасників дійства, тим самим деконструюючи опозицію між домінуванням і підпорядкуванням. У такому театрі бачимо заклик до співтворчості з боку глядача, який може бути натхненним при перегляді вистави на створення власного шедевр. «Наразі, вони виступають проти використання сцени, щоб дати урок чи донести повідомлення. Вони просто хочуть створити форму свідомості, що збільшувала б інтенсивність відчуттів або енергії для дій» (Rancière, 2008, р. 14). Тож в окресленому методі спостерігаємо наявність, окрім глядача та актора, що третього агента — самої вистави, що унеможливує спекуляцію стосовно нав'язування єдиного можливого способу трактувати певний твір. Егалітарний підхід виявляється також у врахуванні ідей будь-якого актора та глядача, які сприймаються не як єдине ціле колективної влади (collective power) трупі чи аудиторії, а як автономні індивіди з власними підходами. «Кожний із них може транслювати сприйняте ним у власній манері, щоб пов'язати це з унікальною інтелектуальною пригодою, яка об'єднує його з іншими, адже ця пригода не схожа на інші» (Rancière, 2008, р. 16). Як бачимо, спільним між творчістю сюрреалістів та емансипативним методом Рансьєра є надання індивіду автономії, що уможливує набуття ним власного досвіду шляхом активізації власних креативних здібностей і волі.

Тож, створюючи експериментальну поезію і прозу, авангардистські угруповання сформува-ли власні закономірності, використовуючи новаторські техніки, на кшталт методу вільних асоціацій, що сприяло емансипації розуму, на противагу дотримувannya стандартизованих шаблонів.

Експериментальна літературна творчість та ідеологія

Важливою рисою осмислення функцій мистецтва філософами ХХ ст. є сприйняття творчості як соціально ангажованої діяльності, покликаній описати актуальні соціальні проблеми. Ж.-П. Сартр у праці «Що таке література?»

(1948, цитуємо за виданням 1967 р.) описує тенденційність як залученість автора твору до описуваної ним художньої епохи, що зумовлює прагнення до вирішення актуальних проблем сьогодення. Зокрема, мислитель акцентує увагу на неоднаковій можливості вираження соціальної ангажованості у літературі, порівняно з музичними та пластичними типами мистецтва, особливістю яких є прагнення представлення чуттєвого аспекту, на противагу смислому навантаженню. «Жовтий просвіт у хмарах над Голгофою у Тінторетто вибраний не для того, щоб позначити тривогу і не для того, що би викликати її: він сам є тривога і одночасно жовте небо» (Sartre, 1967, р. 15). При цьому проблема полягає в прагненні зобразити одиничне на тлі загального, тим часом як набагато більшу емпатію викликає демонстрація проблем окремого індивіда, оскільки з персональних спогадів можна реконструювати історичний контекст твору. Крім того, варто зважати й на суттєвість диференціації між поезією та прозою, адже віршовані рядки, у Гайдегеровому дусі, нездатні до того, щоби бути інструменталізованими у повсякденній мові, бо слова постають для митця органічними частинами його особистої екзистенції, маючи, радше, речове, ніж знакове втілення. Подібне розуміння оприявленого на вербальному рівні буття спричиняє двозначності у можливостях трактування символів. «Флоренція — це одразу і місто, і квітка, і жінка» (Sartre, 1967, р. 21). Подібне розуміння поезії суто як дзеркала власної природи автора та прагнення демонстрації особистого мікркосму спричиняє відчуження в мистецькому плані, адже слова-фрази, які мають втілювати синтез слів-об'єктів, становлять єдність лише лексичними засобами. Цілковите передання афектів видається неможливим, якщо від самого початку ставити сприймача на вивиснену позицію, редуковану до спостереження.

Представник неопрагматизму Р. Рорті сприймає творчість як потужний інструмент для моделювання соціальних зрушень і розроблення етичних настанов¹. Мислитель наголошує на тому, що теперішня епоха є часом функціонування літературної культури, яка прийшла на зміну культурам етичній і релігійній. Основну ідею своєї соціальної філософії Рорті формулює на засадах літературного жанру, називаючи її «ліберальною утопією» — суспільством, де неприпустимими є насилля над індивідом і знущання, що базуються на утисках відчуття ним власної

¹ Частина матеріалів до цього розділу було опубліковано у моїй дисертації (Мейта, 2023).

гідності. Відповідно, особливий інтерес для філософа становлять утопії та антиутопії, які моделюють можливий розвиток людства за умови універсалізації тих чи тих соціальних практик. Зокрема, ідею неприпустимості утисків гідності індивіда шляхом інституційного насилля Рорті ілюструє в праці «Контингентність, іронія, солідарність», коментуючи фінал антиутопії Дж. Орвелла «1984», коли Вінстон Сміт не витримує катувань і принижено пропонує, натомість, катувати свою кохану, Джулію. «Ідея, отже, полягає в тому, аби примусити (його/її. — К. М.) казати або робити речі, — і, якщо можливо, вірити та бажати речей, мати думки, які пізніше будеш нездатний прийняти» (Rorty, 1989, p. 185). Сам філософ, надихаючись творчістю письменників-фантастів, у праці «Філософія та дзеркало природи» формулює концептуальну схему як наратив про антиподів — інопланетних істот із планети Антиподії, яку в ХХІ ст. мало б відкрити людство після антидуалістичного перевороту, що були б ідентичними з людьми анатомічно, але суттєва відмінність яких від індивідів була б у тому, що у них не було поняття свідомості (Rorty, 1979, p. 72). Ця схема слугує аргументом філософа в дискусії щодо mind-body problem на користь матеріалістичного пізнання дійсності, на протигагу тез ідеалізму, що обстоюють універсалізацію абстракцій.

Петер Слотердайк у праці «Критика цинічного розуму» висуває тезу про те, що цинізм і тяжіння до декадансу, притаманні експериментальним художнім напрямам, які виникли в постваймарську епоху (дадаїзму, експресіонізму, футуризму тощо), демонструють не так готовність до звільнення особистості від ідеологічних нашарувань, як розгубленість митця перед світом, що хаотично трансформується. Брак власних ідеологічних засад у представників експериментальних напрямів ХХ ст., на думку філософа, логічно призвів до оспівування ними тоталітарних напрямів. «Оскільки Дада демонстрував цинічне show, то ця ідеологія повела боротьбу нещасної свідомості за суверенітет — проти почуття мізерності, за великі пози — проти внутрішньої спустошеності» (Слотердайк, 2002, с. 401). Видатний український авангардист М. Йогансен у праці «Як будується оповідання» (1928) також в іронічній манері наголошує на тому, що сучасне йому мистецтво, попри тенденції до «організації людей», спекулятивно проголошеної соцреалізмом як напрямом, що прагнув підкорити творчість меті пропаганди тоталітаризму, виконує функцію радше «дезорганізації» у форму надання можливості авторам для само-

вираження та ствердження плюралізму їхніх життєвих проєктів через творчість. «Коли політика цікавить ЗМІСТ подій, письменника цікавить їхня ФОРМА. Письменник через те і бере тільки ходячі, вже віднайдені кимсь ідеї, що вся енергія і увага його скеровані на ПОДАЧУ, на художню трактацію цих ідей» (Йогансен, 2019, с. 14).

В есеї «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» Вальтер Беньямін, протиставляючи культову та експонувальну цінність мистецького твору, наголошує на тому, що відчуження від аури як первинних переживань індивіда при спогляданні мистецького об'єкта в сучасному мистецтві може спровокувати прагнення до заміщення неотримуваних інтенсивних переживань за рахунок реалізації ідеї танатосу. Подібним виміром отримання катарсису для митців початку ХХ ст. стало символічне обоження війни. Зокрема, аналізуючи тези «Маніфесту» Т. Марінетті про війну як опанування людиною природи за допомогою техніки, Беньямін констатує: «Людство, яке колись у часи Гомера було об'єктом споглядання олімпійських богів, тепер стало таким об'єктом для самих себе. Його самовідчуження досягло рівня, на якому воно може переживати власне знищення як найвищу естетичну насолоду» (Беньямін, 2002, с. 81). Саме на основі ризику перетворення на мистецтво, що обслуговує тоталітарний державний апарат, критикує формалізм ХХ ст. Камю в праці «Бунтівна людина» (1951). Філософ відносить експериментальне мистецтво до романтичного бунту, що становить підміну емансипативних рухів за суттєві соціальні зрушення ескапізмом у чистому мистецтві. Відповідно, творчість, не пов'язана з суспільним чинником, слугує зручним шляхом «впадіння в надмірний конформізм» (Камю, 2022). В цьому контексті можна згадати образ Грана в романі «Чума» (1947). Спроби цього персонажа займатися творчістю, що виявилися в написанні єдиного речення в різних варіаціях, були пародією на авангардні напрями, для яких форма художнього твору мала більше значення за зміст. «Погожого травневого ранку чепурна амазонка верхи на чудовій гнідїй кобилі скакала квітучими алеями Булонського лісу...», «Гожого травневого ранку струнка амазонка неслася галопом на прегарній гнідїй кобилі серед повних квітів алей Булонського лісу», «Погожого травневого ранку струнка амазонка на чудовій гнідїй кобилі неслася серед квітів алейми Булонського лісу...» (Камю, 1991).

На неунікності ідеологічного навантаження будь-якого художнього чи публіцистичного

твору внаслідок знакового характеру мови наголошує Р. Барт у праці «Міфології» (1957). Дослідник аналізує здатність мови до міфотворчості, що виникає внаслідок сприйнятливості свідомості до означень (*signifying consciousness*). Міф є семіотичною системою, що складається з трьох функціональних елементів: позначуваного (концепту, предмета, що характеризується), позначника (форми, властивостей, які приписують предмету) та знаку (симбіозу позначника та позначуваного). Важливим в аналізі міфотворчості є вміння відрізнити знак від позначника, що означає здатність відрізнити первинне значення від маніпуляцій зі свідомістю за допомогою надання явищу певної семантики в очах сприймача. Семіотична система складається з двох рівнів: 1) лінгвістичної системи (мова — об'єкт) — мови, яку міф використовує для створення власної системи; 2) метамови (мови самої по собі) — інструменту, що використовує об'єкт міфотворчості. Внаслідок знакового характеру мови повідомлення доходять до споживача міфу ситуативно наповненим і відірваним від історичного змісту. «Стаючи формою, значення полишає свою випадковість; воно спустошується, стає збідненим, історія випаровується, і залишаються лише літери. Спостерігаємо парадоксальну перестановку в операціях читання, незвичний регрес від значення до форми, від лінгвістичного знаку до міфічного позначника» (Barthes, 1957, р. 190). Важливим у міфотворчості є справити «негайне враження» (*immediate impression*), щоб міф так міцно проасоціювався з певним значенням, щоб не підлягав переосмисленню завдяки раціональним поясненням пізніше. Тож відношення між позначуваним і позначником стають природними в очах споживача міфу. Міф сприймається як система фактів і цінностей. «Міф не приховує і не хизується нічим: він викривлює; міф — ні брехня, ні зізнання: це викривлення» (Barthes, 1957, р. 202). Відповідно, авторські неологізми творять міф як нові позначники відомих понять. У збірці есеїв «Чарунки долі» Вахтанг Кебуладзе також зазначає щодо обмеженості мистецтва в прив'язці до людської пам'яті, адже будь-яке мистецтво приречене мати пропагандистський відтінок у наслідок символічного характеру мови й культури. Тотальність корелює з радикальним мисленням, що уможлиблює створення чітких асоціацій і оціночних суджень стосовно певних символів реальності. Відповідно, проєкт десимволізації сучасного мистецтва, що має втілитися в стиранні відмінностей між масовою та елітарною культурою, витвором мистецтва та реалією повсякдення, приречений на

поразку. «Зверхність класичного мистецтва полягала в нав'язуванні брутальній реальності еталонів вишуканого смаку, зухвалість сучасного мистецтва полягає в ствердженні того, що вся буденна реальність є витвором мистецтва. Мистецтво нав'язує себе щоденній реальності. Мистецтво перетворюється на диктатора» (Кебуладзе, 2016, с. 41). Адже навіть найабстрактніший мистецький твір усе одно міститиме відбитки певних культурних словників, у яких формувалася особистість автора. А. Онищенко у статті, присвяченій поглядам Петера Бюргера, Бориса Гройса і Пітера Осборна на авангардне мистецтво, звертає увагу на різницю у підходах мистецтвознавців до сприйняття інституалізованого характеру творчості та зв'язку авангарду з політичними напрямками. «Якщо П. Бюргер наполягає на історичності авангарду на підставі його ставлення до художніх стилів минулих століть і критичного ставлення до інститутів мистецтва, то для Б. Гройса будь-який спосіб привласнення, здійснюваний авангардом, заперечується його темпоральним характером» (Онищенко, 2019, с. 102). Саме усвідомлення ролі авангарду в лінійному історичному ключі має визначити оцінку його значення для світової культури.

Врешті, тенденційність і соціальна ангажованість мистецтва є неунікною його рисою внаслідок знакового характеру мови, а тому важливим є усвідомлення ідеології мистецького твору задля того, щоби він не був апропрійований представниками деструктивних тоталітарних рухів.

Експериментальна літературна творчість як спосіб самопошуку та самовираження митця

Ідея письма як продовження власної особистості та втілення власної волі у творчості особливо актуальна для експериментального письма, адже у жанрах, відмінних від класичних, автор має виняткову свободу щодо структурування художнього тексту та вибору та форми викладу. Окреслені можливості реалізуються за допомогою автобіографізму та надання голосу маргіналізованим спільнотам.

Письмо як демонстрація авторської індивідуальності є однією з центральних ідей філософів модернізму, що писали про творчість. Зокрема, Ф. Ніцше у своєму *magnum opus* «Так говорив Заратустра» наголошує на потребі втілення особистих переживань і досвіду в художній творчості алегоричним способом — шляхом використання афоризмів. У окресленій відомій у широких колах цитаті прикметною є друга її частина,

де наголошується на складності вибору автобіографічної манери письма зі складною структурою — текст може бути герметичним для сприйняття певною кількістю читачів: «З усього написаного я люблю тільки те, що пишуть своєю кров'ю. Пиши кров'ю, і ти дізнаєшся, що кров — це дух. *Нелегко збагнути чужу кров — ненавиджу я читача знічев'я*» (Ніцше, 1993, с. 39, курсив мій. — К. М.). Крім того, спостерігаємо прагнення, щоби художні фрагменти не були спотворені внаслідок ризику втрати ними автентичності за хибної інтерпретації: «Хто пише кров'ю і закличами, той хоче, щоб його не читали, а завчали напам'ять» (Ніцше, 1993, с. 39). Протягом усієї книжки у формі проповіді спостерігаємо заклик до самітника на шляху до самопізнання побороти «дух тяжкості», який, якщо згадати контекст інших праць Ніцше, можна потрактувати як ресентимент — відчуття прихованої помсти щодо образ у минулому. Відповідно, у розділі «Про поетів» читаємо критику авторів, сповнених цим «духом тяжкості», — тих, хто зрікається власної самості, аби їхні твори мали більшу масову доступність. На противагу їм, Ніцше наголошує на потребі автора бути самітником для збереження власної автентичності. «Я бачив, що вже йдуть спокутники духу: вони вирости з поетів» (Ніцше, 1993, с. 129). Тарас Лютий у праці «Двійник: про природу дублювання і множинності» (2023), аналізуючи амбівалентність образу тіні у праці про Заратустру, зазначає щодо фіналу притчі про дитину з люстром: «Його дитина (творчість) стає останнім етапом переходу духу від витривалості до самовладності» (Лютий, 2023, с. 208). С. Зонтаг в есеї «Про стиль» характеризує стиль як «підпис волі автора» (Sontag, 1965), що є органічним продовженням думок Ніцше про самоперевершення та самовираження в мистецтві. «Мистецтво — це об'єктивація волі у виступі або виступі, та провокація або збудження волі. З погляду митця, це — об'єктивація сили волі; з погляду глядача — це створення уявного декору волі» (Sontag, 1965). Критикиня наголошує, що стиль, який митець вибирає для власної творчості, завжди збігається з його особистістю, навіть якщо позірно може здаватися, що рішення творити певним чином було іміджевим. Адже вибір є втіленням індивідуальності. «Майже в усіх випадках, наша манера подавати себе — наша манера бути. Маска — це обличчя» (Sontag, 1965). Відповідно, творчість сприймається як відображення суб'єктивного досвіду в пам'яті про певні події, пережиті та відрефлексовані автором. Що ж до соціальної функції мистецького

твору, то критикиня стверджує про можливість трансляції твором індивідуальних досвідів, що призводить до розкриття мотивації моральних виборів, і відповідно — формування етичних суджень. Можливість сприймача емпатувати герою, чиї вчинки він би не пробачив у реальному житті, розширює горизонт уяви. Врешті, моральність як звичний вибір певних патернів поведінки та естетичний досвід як свідомий вибір певних естетичних стандартів за допомогою чуттєвості відсилають нас до спільності у здійсненні морального вибору, оснований на певних цінностях і високих стандартах. Особливість мистецтва, в цьому контексті, полягає в тому, що художні твори дають громадянинові не так концептуальне (наукове/дискурсивне) знання, як активацію емоційної сфери, що сприяє формуванню етичного судження. «Знання, яке ми отримуємо за допомогою мистецтва, — досвід форми чи стилю знання чогось, радше ніж знання про щось (на кшталт факту чи морального судження) в собі» (Sontag, 1965). Зонтаг характеризує стилістичні рішення як епістемологічний вибір, де важливою є не лише манера письма, вибрана автором, а і його рішення фокусуватися на певних проблемах та оминати інші. Найкраще сприймаються стилістичні рішення, у доцільності прийняття яких автором немає жодних сумнівів, коли особа письменника повністю асоціюється з вибраним стилем. Як приклад демонстрації власного художнього стилю, що виявляється у виборі особливої оптики й техніки письма, критикиня наводить творчість А. Роба-Гріє як одного з найяскравіших представників шозизму — течії «нового роману», у якій однаково увагу приділено як персонажам твору, так і речам, що нас оточують, завдяки чому інтер'єр та пейзажі стають окремими персонажами романів. «Біхевіористичне сприйняття Робом-Гріє людей та відмова “антропоморфізувати” речі відсилає до стилістичного рішення — надати точну кількість візуальних і топографічних властивостей речей, фактично, виключити радше модальності сенсу, ніж вигляду, оскільки мова, яка існує для їхнього опису, — менш точна та менш нейтральна» (Sontag, 1965). Окреслене тлумачення стилю як вираження мистецької індивідуальності можна, так само, застосувати до таких жанрів, як потік свідомості (Дж. Джойс, В. Вульф та ін.), експресіонізм (Ф. Кафка, Г. Майрінк), театр абсурду (Е. Йонеско, Т. Стоппард) тощо. Зокрема, Т. Огаркова у монографії «Інший авангард: метафізика, повернення до традиції та релігійні пошуки в творчості Рене Домалія та Даниїла Хармса» (2010) наголошує на

таких спільних для авангарду рисах художнього доробку згаданих авторів, як пошук фундаментального досвіду, увага до архаїки, цікавість до метафізичного виміру пізнання та естетика символізму (Ogarkova, 2010).

Виміри гендерної проблематики та можливостей самореалізації в експериментальному письмі аналізує авторка художніх творів у жанрі «потік свідомості» В. Вулф у феміністичному есеї «Власна кімната» (1929). Зокрема, письменниця розкриває питання лінгвістичної андроцентричності письменницького дискурсу. Впродовж історії жінки мали набагато більше шансів бути персонажами художніх творів (знову ж таки, написаних чоловіками крізь маскуліну оптику), ніж їхніми авторками, що було зумовлено низкою соціальних проблем, зокрема проблемами нерівності доступу до освіти різних статей і соціальними приписами щодо публічної участі жінок у сферах, пов'язаних із демонстрацією власної волі. «Деякі з найбільш натхненних слів, деякі з найглибших думок у літературі сходять з їхніх вуст; у реальному житті вона ледве могла читати, вимовляти слова по складах, та була власністю чоловіка» (Woolf, 2020). Зокрема, Вулф, ілюструючи свої ідеї, використовує альтернативну вигадану біографію сестри, яка могла б бути в Шекспіра — Джудит, що могла б бути так само талановитою, але не досягла б такого успіху через соціальні бар'єри. Через брак інструментів набуття семантичної влади, зокрема за часів вікторіанства, було поширене анонімне жіноче письмо, що, на думку письменниці, істотно контрастує з нарцисичністю письма чоловічого. Трагічні наслідки недостатніх можливостей для самореалізації жінки-автора описує Шарлота Перкінс Гілмен у новелі «Жовті шпалери» (1892), де критикується патріархальна психіатрія XIX ст., зокрема метод «лікування спокоєм», який призводив до інвалідації жінок вікторіанської доби. Головна героїня твору, якій під час лікування післяпологової депресії лікарі забороняють будь-яку фізичну чи інтелектуальну активність, страждає та, врешті, остаточно божеволіє, бо її позбавили можливості самовираження шляхом художньої творчості. «Якби мені було достатньо добре, щоб писати — це б трохи вивільнило тиск думок та дало б мені відпочинок» (Gilman, 1973, p. 649). Форма новели — стилізація особистого щоденника — драматизує конфлікт між потенційною можливістю жінки стати мисткинею і заборонаю репресивного соціуму, що раціоналізується начебто для піклування про ментальне здоров'я штучно маргіналізованої особистості.

Трагічний фінал — межа самоідентифікація героїні з уявною спільнотою — привидами, яких вона бачить у своїй свідомості, та сублімація уявного на противагу реальному — демонструє, що в актуальній дійсності часів вікторіанства не було альтернативних варіантів для самореалізації та емансипації жінок, які мали літературні здібності.

Одним із найоригінальніших романів, що характеризує епоху декадансу, вважають «Навпаки» (*A rebours*) (1884) Ж. Гюїсманса, присвячений духовним пошукам головного героя — денді Дез-Ессента, який намагається знайти естетичний вимір у повсякденні, віддаючись чуттєвим насолодам. Парадоксальний фінал твору, де протагоніст еволюціонує, якщо проводити паралель із підходом С. К'еркегора, від естетичної стадії до етичної й релігійної, вказує на пошуки високого в профанному, що відбуваються на базі творчих експериментів. Подібні пошуки не обмежуються конвенційною релігійністю. «Порівняно з цією чудовою піснею, створеною генієм церкви, безособовою, анонімною, як сам орган, винахідник якого невідомий, уся релігійна музика здавалася йому профанною» (Huysmans, 1922, p. 265). Бачимо, що первинне прагнення до досконалості, що є аллюзією на ідею Ш. Бодлера про «мистецтво для мистецтва» як фокусування на естетичному компоненті художнього твору, в результаті приводить героя до глибших роздумів про сенси духовних пошуків.

Отже, в експериментальній прозі важливим є вияв індивідуальності та відображення власних екзистенційних пошуків, що можна продемонструвати в стилістичних особливостях художнього твору. Також експериментальна творчість дає можливість для самовираження спільнотам, які довгий час перебували на маргінесі внаслідок штучно створеного бар'єру входження в літературний канон.

Висновки

У результаті проведеного аналізу теоретичних праць, присвячених філософії творчості, та маніфестів представників авангардистських напрямів удалося схарактеризувати основні особливості експериментальної літературної творчості як у плані формально-змістового наповнення, так і в соціально-політичній площині.

Проаналізовано особливості техніки автотичного письма як одного з важливих підходів до експериментальної літературної творчості XX ст., що допомагає в емансипації розуму та демонстрації власних креативних здібностей.

За допомогою категорії «тенденційність» розглянуто зв'язок художньої творчості з її суспільною роллю. Аналіз ролі антиутопій у характеристиці соціальних змін, пропонує моделювання суспільств майбутнього, сприяє розгляду та взяттю до уваги застережень авторів експериментальної прози щодо уникнення конструювання соціальних засад, базованих на авторитаризмі.

Щодо тлумачення творчості як шляху реалізації автентичності митця, то вдалося проаналізувати зв'язок стилю художнього твору з особли-

стими особливостями автора. Крім того, зроблено висновок, що художня творчість є потужною платформою для надання права голосу маргіналізованим спільнотам.

Загалом, проаналізовані теоретичні праці філософів і маніфести представників експериментальної літератури відкривають простір для подальших досліджень особливостей художньої творчості, що перебуває поза усталеними канонами. В майбутньому варто докладніше проаналізувати соціальну роль художніх творів, написаних у жанрі потоку свідомості.

Список посилань

- Беньямін, В. (2002). Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. У В. Беньямін, *Вибране* (Ю. Рибалчук & Н. Лозинська, Перекл.) (с. 53–97). Літопис.
- Йогансен, М. (2019). *Як будується оповідання*. Pabulum.
- Камю, А. (1991). Чума. У А. Камю, *Вибрані твори* (А. Перепадля, Перекл.) (с. 117–370). Дніпро.
- Камю, А. (2022). *Міф про Сізіфа. Бунтівна людина* (О. Жупанський, Перекл.). Фоліо.
- Кебуладзе, В. (2016). *Чарунки долі*. Вид-во Старого Лева.
- Лютій, Т. (2023). *Двійник. Про природу дублювання і множинності*. Віхола.
- Мейта, К. (2023). *Проблема Іншоого в філософії Річарда Рорти* [Докторська дисертація, Національний університет «Києво-Могилянська академія»]. Електронний інституційний репозитарій НаУКМА. <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/8f6812e7-a431-4d44-a856-d27ba653da96>.
- Менжулін, В. (2021). Зигмунд Фрейд і Карл Юнг про міфи та архетипи колективного несвідомого: неусвідомлена схожість. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 8, 25–37. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2021.8.25-37>.
- Ніцше, Ф. (1993). *Так казав Заратустра. Жадання влади* (А. Онишко, & П. Тарашук, Перекл.). Дніпро; Основи.
- Онищенко, А. (2019). Історичні проєкції філософської критики мистецького авангарду ХХ століття. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 3, 100–105. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2019.3.100-105>.
- Рансьєр, Ж. (2014). *Учитель-незнайко: п'ять уроків із розкріпачення розуму*. Ніка-Центр.
- Слотердайк, П. (2002). *Критика цинічного розуму* (А. Богачов, Перекл.). Тандем.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Éditions du Seuil.
- Bollas, C. (2002). *Free Association*. Icon Books UK, Icon Books USA.
- Breton, A. (1966). *Manifestes du Surréalisme*. Gallimard.
- Freud, S. (1900). *Die Traumdeutung*. Franz Deuticke.
- Gilman, Ch. (1973). *The Yellow Wallpaper*. Feminist Press.
- Huysmans, J.-K. (1922). *A rebours. Avec une préf. de l'auteur écrite vingt ans après le roman, et une bibliographie complète de l'oeuvre de J.-K. Huysmans*. G. Crès.
- Le Lionnais, F. (1973a). La LiPo. Le Premier Manifeste. In Oulipo, *La Littérature Potentielle: Créations, Re-Créations, Récréations*. Gallimard.
- Le Lionnais, F. (1973b). Le Second Manifeste. In Oulipo, *La Littérature Potentielle: Créations, Re-Créations, Récréations*. Gallimard.
- Ogarkova, T. (2010). *Une Autre Avant-Garde: La Métaphysique, le Retour à la Tradition et la Recherche Religieuse dans L'oeuvre de René Daumal et de Daniil Harms*. Peter Lang.
- Rancière, J. (2008). *Le Spectateur Émancipé*. La Fabrique.
- Rorty, R. (1979). *Philosophy and the Mirror of the Nature*. Princeton University Press.
- Rorty, R. (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge University Press.
- Sartre, J.-P. (1967). *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard.
- Sontag, S. (1965). *On Style*. <http://www.coldbacon.com/writing/sontag-onstyle.html>.
- Woolf, V. (2020). A Room of One's Own. In V. Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas* (pp. 1–110). Vintage Classics.

References

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Éditions du Seuil.
- Benjamin, V. (2002). Mystetskyi Tvir u Dobu Svoiei Tekhnichnoi Vidtvoriuvanosti [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction]. In V. Benjamin, *Vybrane [Collected Works]* (Yu. Rybalchuk, & N. Lozynska, Transl.) (pp. 53–97). Litopys [in Ukrainian].
- Bollas, C. (2002). *Free Association*. Icon Books UK, Icon Books USA.
- Breton, A. (1966). *Manifestes du Surréalisme*. Gallimard.
- Freud, S. (1900). *Die Traumdeutung*. Franz Deuticke.
- Gilman, Ch. (1973). *The Yellow Wallpaper*. Feminist Press.
- Huysmans, J.-K. (1922). *A rebours. Avec une préf. de l'auteur écrite vingt ans après le roman, et une bibliographie complète de l'oeuvre de J.-K. Huysmans*. G. Crès.
- Kamiu, A. (1991). Chuma [The Plague]. In A. Kamiu, *Iybrani Tvory [Collected Works]* (A. Perepadia, Transl.) (pp. 117–370). Dniro [in Ukrainian].
- Kamiu, A. (2022). *Mif pro Sizifa. Buntivna Liudyna [Myth about Sisyphus. The Rebel]* (O. Zhupanskyi, Transl.). Folio [in Ukrainian].
- Kebuladze, V. (2016). *Charunky Doli [The Miracles of Fate]*. Vydvo Staroho Leva [in Ukrainian].
- Le Lionnais, F. (1973). La LiPo. Le Premier Manifeste. In Oulipo, *La Littérature Potentielle: Créations, Re-Créations, Récréations*. Gallimard.
- Le Lionnais, F. (1973). Le Second Manifeste. In Oulipo, *La Littérature Potentielle: Créations, Re-Créations, Récréations*. Gallimard.
- Liutyi, T. (2023). *Dviinyk. Pro pryrodu dubliuvannia i mnozhynnosti [The Double. About the Nature of the Doubling and Plurality]*. Vikhola [in Ukrainian].
- Meita, K. (2023). *Problema Inshoho v filosofii Rycharda Rorti [The Problem of the Otherness in Richard Rorty's Philosophy]* [Doctoral dissertation, National university of Kyiv-Mohyla

- Academy]. Electronic Kyiv-Mohyla Academy Institutional Repository. <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/8f6812e7-a431-4d44-a856-d27ba653da96> [in Ukrainian].
- Menzhulin, V. (2021). Zygmund Freud i Karl Jung pro mify ta arkhetypy kolektyvnoho nesvidomoho: neusvidomlena skhozhist [Sigmund Freud and Carl Jung on Myths and Archetypes of the Collective Unconscious: Unnoticed Similarity]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filosofiia ta relihiieznavstvo* [NaUKMA Research Papers in Philosophy and Religious Studies], 8, 25–37. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2021.8.25-37> [in Ukrainian].
- Nitsshe, F. (1993). *Tak Kazav Zarathustra. Zhadannia Vlady* [Thus Spoke Zarathustra. Will for Power] (A. Onyshko, & P. Tarashchuk, Transl.). Dnipro, Osnovy [in Ukrainian].
- Ogarkova, T. (2010). *Une Autre Avant-Garde: La Métaphysique, le Retour à la Tradition et la Recherche Religieuse dans L'oeuvre de René Daumal et de Daniil Harms*. Peter Lang.
- Onyshchenko, A. (2019). Istorychni proektsii filosofskoi krytyky mystetskoho avanhardu XX stolittia [Historical Projections of Philosophical Critics of Art Avant-Garde of the 20th Century]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filosofiia ta relihiieznavstvo* [NaUKMA Research Papers in Philosophy and Religious Studies], 3, 100–105. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2019.3.100-105> [in Ukrainian].
- Rancière, J. (2008). *Le Spectateur Émancipé*. La Fabrique.
- Ransier, Zh. (2014). *Uchytel-Neznaiko: Piat Urokv iz Rozkripachennia Rozumu* [The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation]. Nika-Tsentr [in Ukrainian].
- Rorty, R. (1979). *Philosophy and the Mirror of the Nature*. Princeton University Press.
- Rorty, R. (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge University Press.
- Sartre, J.-P. (1967). *Qu'est-ce que la littérature?*. Gallimard.
- Sloterdaik, P. (2002). *Krytyka Tsynichnoho Rozumu* [Critique of Cynical Reason] (A. Bohachov, Transl.). Tandem [in Ukrainian].
- Sontag, S. (1965). *On Style*. <http://www.coldbacon.com/writing/sontag-onstyle.html>.
- Woolf, V. (2020). A Room of One's Own. In V. Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas* (pp. 1–110). Vintage Classics.
- Yohansen, M. (2019). *Yak Buduietsia Opovidannia* [How to Build a Story]. Pabulum [in Ukrainian].

Kseniia Meita

THE PHILOSOPHICAL MEANING OF THE EXPERIMENTAL LITERARY ART

In this article, the forms, the characteristics, the ways of writing, and the philosophical meaning of experimental literary art are reviewed on the example of the avant-garde works of art of the XX century. This research aims to analyze the forms and functions of experimental art from the point of view of the representatives of modern philosophy. A theoretical base of the research consists of the works by S. Freud, R. Rorty, J. Ranciere, W. Benjamin, M. Johanssen, A. Camus, F. Nietzsche, S. Sontag, etc., and also – the manifests by A. Breton and F. de Lionnais. The issue of the social commitment of the artists and the unavoidability of the connection of the art with the ideology because of the sign character of the language was analyzed. The thesis about being anti-utopia the examples of experimental art because of the modeling of the possible future in the fiction of this genre was formulated. In the evidence of the works of art of the representatives of surrealism and the approach of S. Freud and J. Ranciere, illustrated with the examples from the literature and the theatrical arts, and the educational process, automatic writing was reviewed as one of the experimental art techniques, directly connected with the idea of the intellectual emancipation contrary to the classical art, focused on compliance with the genre and social requirements of the particular epoch. Also, the main theses of the manifests of the representatives of the avant-garde streams were reviewed to visualize the understanding of their art. In particular, the attention is focused on the flowing traits of experimental art: the symbolic character of the literature, the formal experiments, and the interdisciplinarity in the use of the techniques and methodology of the humanitarian and/or mathematical scientific disciplines in the works of art. Generally, with the help of analyzing the category “style”, the question of understanding the philosophical meaning of art as a way to achieve and express personal identity was covered.

Keywords: philosophy, aesthetics, literature, contemporary art, experimental literary art, social commitment, liberal utopia, semiotics, automatic writing, emancipated education, authenticity.

Матеріал надійшов 10.07.2024



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)