

XX століття

Світлана Кочерга

УДК 821.161.2.09:82.0

“ЛАНДШАФТ КУЛЬТУРИ” У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті дано тлумачення поняття “ландшафт культури” в контексті семіотики тексту. Виокремлено домінантні коди хронологічної вертикалі культурософської концепції Лесі Українки: античність (суспільний код), раннє християнство (код віри), середньовіччя (аристократичний код), Новий час (код кризи культури). Розглядаються основні тенденції структуризації семіотичного континууму у драматургії письменниці.

Ключові слова: “ландшафт культури”, семіотика, код, бінарна опозиція.

Svitlana Kocherga. The “semiotic score” in Lesia Ukrayinka’s oeuvre

The article explores the concept of the “score” in the context of text semiotics and, particularly, the predominant codes of the semiotic score of Lesia Ukrayinka’s dramatic poem. Paying most attention to the code of orgy and its transformations, the author shows that the structural relations between the characters tend to arise due to offenses of mythical gods.

Key words: semiotic score, semiotics, code, binary opposition.

Інтерпретація літературного тексту у вимірах геокультури становить важливий аспект науки про письменство. Ще Й. Гердер зауважив: “Нема нічого менш визначеного, ніж це слово – “культура”, і нема нічого більш оманливого, ніж прикладати його до цілих віків і народів” [4, 6-7]. Значно пізніше людство усвідомило нерозривну єдність тріади “культура – суспільство – особистість”. Варто погодитися з В. Біблером, який порівнює культуру з імплантованою в нашу свідомість “пірамідальною лінзою”, завдяки котрій з’єднуються воєдино ідея особистості та ідея загального розуму [3, 290].

Пізнати феномен культури крізь призму авторського суб’єктивізму – це також складне завдання; за нього останніми десятиліттями все частіше беруться літературознавці, бо сучасний дисгармонійний світ зумовлює посилену увагу до письменницької спадщини у світлі культурології, філософії культури, культурософії. Як слушно зазначав Ю. Лотман, загальна орієнтованість митців доби модернізму на “другу дійсність”, на культурні та художні моделі зумовила розбудову “моделі моделей”. Взаємозв’язок культур, образів часопростору та синтез або аплікація аксіології різних культурних епох породжує своєрідний авторський “ландшафт культури”, який фіксується в семіотичному континуумі творчого доробку письменника. За О. Акатовою, культурологічний концепт “ландшафт культури” базується на уявленнях про свідомість творчої особистості як “метафізичний ментальний простір”, “насичений знаковими для конкретної спільноти елементами (символами, образами, артефактами, вартостями, нормами тощо)” [2, 7]. Виняткове обдаровання дає змогу художникові слова віддзеркалювати якнайширше розмаїття культурного досвіду людства крізь призму власної культурософської концепції.

Творчий процес як результат рефлексії культурно-історичного минулого обґрунтували видатні науковці ХХ ст., у першу чергу М. Бахтін, М. Хайдеггер, Р. Барт, Г.-Г. Гадамер, Ю. Лотман та їхні послідовники. Свій внесок у цьому

напрямку досліджень зробили й М. Зеров, Д. Чижевський, Д. Наливайко, Т. Гундорова та ін. Невипадково в центрі вітчизняних наукових осягань літературного “ландшафту культури” передусім опиняється творчість Лесі Українки. Однак слід визнати, що досі геокультурна масштабність та мережа кодів письменниці не осмислені як цілісна система. Недарма О. Забужко наголосила, що на початку ХХІ ст. Леся Українка постає перед сучасниками “як культурно-інтерпретаційна проблема”.

Завдання цієї статті полягає у визначенні основних тенденцій семіотичної організації часопросторового “ландшафту культури” Лесі Українки.

1909 р. в листі до Галини Комарової Леся Українка залишила прикметне самоозначення, на яке неодноразово звертали увагу дослідники: “Вже видко, мені на роду написано бути такою *princesse lointaine*, пожила в Азії, поживу ще й в Африці, а там... Отак все посуватимусь далі та далі – та й зникну, обернуся в легенду... Хіба ж це не гарно?..” [11, 277]. Зазвичай цей поетичний вислів подають у міркуваннях про мандрівний триб життя письменниці, проте поняття *princesse lointaine* містить значно глибші пласти смислу. Зіставлення себе з *далекою принцесою* засвідчує, що Леся Українка інтуїтивно передбачала, що її ім'я після смерті буде збережене в культурі, але творчість багато в чому залишиться втаємниченою для нащадків. Як відомо, *princesse lointaine*, або *принцеса Мрія*, – архетипний персонаж середньовічних романів для позначення недосяжної жінки. Легенда про кохання Джауфре Рюделя до Триполійської графині отримала численні романтичні інтерпретації (Л. Уланд, Г. Гайне; Дж. Кардуччі, Р. Браунінг, А. Ч. Суїнберн), із якими, очевидно, була ознайомлена Леся Українка. Зокрема, 1895 р. французький драматург Е. Ростан написав п'єсу під назвою “*Princesse lointaine*”, яка стала певною віхою в модернізації театральних пошуків, чому сприяла успішна постановка твору театром Сари Бернар за участю талановитого художника Альфонса Мухи.

Підтекст епістолярної фрази Лесі Українки наводить на думку, що письменниця не боялась перетворитися на “зникому тінь”, як і будь-хто з мислителів, який зважився на пошуки істини. Ця теза більш рельєфно зафіксована в суперечці про філософів, веденій у драмі Лесі Українки “Руфін і Прісцілла”:

Парвус

Зникомій тині краще поклонятись,
заблуканці-кометі, ніж таким.

Руфін

Вони блукали, правда, як і всякий
одважний, хто нових країв шукає.

Прісцілла

Де ж край блуканню мандрівної думки? [10, 119].

“Мандрівна думка” Лесі Українки шукала в минулому проекцію своєї доби та траєкторії зрушень прийдешнього. Авторка була близька до візій О. Шпенглера, котрий убачав у минулому “справжній спектакль множинності потужних культур”, кожна з яких мала свої ідеї, свої пристрасті, свою душу [12, 151]. Культура як символічне втілення цих смертних душ становить розмаїтий ландшафт, котрий невтомно освоювала Леся Українка, що переконливо доводить унікальність хронотопу її творів. Згідно з лінійною традицією можна побудувати хронологічну вертикаль культурософської концепції письменниці.

Цілком природно, що Лесею Українку-драматурга повсякчас вабила до себе колиска європейської культури – античність (“Оргія”, “Кассандра”), хоча її думка сягала ще далі – до здобутків єгипетської цивілізації (“В дому роботи, в країні

неволі”). Особливо активно письменниця зверталася до римської історії, яка закарбувала перипетії початків християнства (“Руфін і Прісцилла”, “Адвокат Мартіан”, “Йоганна, жінка Хусова”). У фокусі її зацікавлень завжди перебував екзистенційний вибір людини, що опинилась межі жорнами часу, а тому на диво багатоголоса у творчості Лесі Українки драматична комунікація старого і нового, руйнації і становлення, “самособоюнаповнення” і вихолощення. Важливе місце в доробку авторки посідає відбиток культурного ландшафту середньовіччя (“Камінний господар”, “Осіння казка”). Історичну модель повноти культури, відображену Лесею Українкою, закономірно доповнюють епохи, що засвідчили розквіт ренесансу (“У пуші”), бароко (“Бояриня”), романтизму (“Три хвилини”), модерну (“Блакитна троянда”). Проте слід пам’ятати, що самодостатні епохи в її творчості – це автоінтертекстуальні гомологічні одиниці, структурну схожість яких зумовлює єдність простору культурної пам’яті. До певної міри в умовному безчассі основні компоненти “ландшафту культури” письменниці можна вважати синхронними, але доцільно їх відрізнати за домінантним кодом.

Фаталістично-героїчний космологізм античності в доробку Лесі Українки найповніше репрезентує драматична поема “Оргія”. “Батьківщина людського духу” приваблювала авторку верховенством суспільних інтересів, сконденсованих у місткій геокультурній алегорії: Еллада – Україна, Рим – Москва. **Суспільний код** “Оргії” яскраво уособлює моральнісна культура представника творчої еліти поневоленої етнічної спільноти, видозміненої під впливом асиміляційних процесів. У творі розгорнуто художню версію започаткованої М. Вебером етики відповідальності у сфері культури.

Біфуркаційною точкою сюжетної траєкторії “Оргії” стає розпад конструкції “учитель-учень” унаслідок спокус колабораціонізму. У тексті Леся Українка інтенсивно використовує місткі знаки культури, як-от: Ніке, Аполлотор, Антігона, Гемон, Софокл, до того ж один і той самий маркер наповнюється антитетичним змістом у трактуванні опонентів: скарб (багатство / убогість), дім (свобода / гробниця), п’єдестал (важіль впливу / жадоба слави). Поступово кількість опозиційних парадигм у межах концентру “Греція / Рим” зростає, вони розпадаються на периферійні структури. Семантика окремих знаків набуває форми конотаційного віяла, як-от: для Антея “святая оргія” – субкод духу, для Неріси “розкішна оргія” – субкод плоті, їх доповнює містика культово-мистецької оргії муз на Парнасі та побутовізм “оргії”-вечері в сімейному осерді й, урешті, “оргія духа” Антея (субкод гетерії). В асоціативному полі героїв драми наявний провідний міфологічний образ, що позначає їхній характер: Антей – Діоніс-Аполлон, Евфрозіна – Ніке, Неріса – Терпсіхора, Федон – Персей (антипод), Меценат, Префект, Прокуратор – Плутон (рим.), Гадес, Аїд (гр.).

Головний герой драми опиняється в пастці Мецената, який сповідує ідею підступної деморалізації мистецької еліти, що призводить до якнайшвидшої асиміляції дезорієнтованого загалу. Семіозисним ядром доктрини Мецената стає один із наймісткіших символів культури – ліра (гармонія, поєднання контрверсійного, шлях у потойбіччя), яка в розв’язці перетворюється на зброю Антея. З погляду культурних теорій, в “Оргії” конфліктують дві концепції опору для поневоленої нації: ізоляція, замкнутість, бойкотування переможця (Антей); опанування окупанта своєю культурою, її екстраполяція на самоідентифікацію завойовника (Неріса). Другий шлях здебільшого вважають колабораціоністським, але він приносить свої плоди. У позатекстовій перспективі “Греція-бо таки підкорила Рим культурно після того, як її підкорили римські легіони” [6, 355]. Однак речник цієї доктрини Неріса лише імітує суспільні інтереси. Натомість послідовний у своїх переконаннях Антей

проходить трагічним шляхом, який до снаги лише досконалому орфікові, аполлонізованому діонісійцю.

Християнський контур “ландшафту культури” Лесі Українки пронизаний *кодом віри* – продуктом безперервного пошуку духового стрижня, характерного для творчості письменниці. Має рацію Л. Скупейко, який стверджує: “Християнство для Лесі Українки – це культурно-історична епоха, що прийшла на зміну античності, тобто певний тип культури із властивим світоглядом, способом мислення, психоемоційними переживаннями” [9, 184-185]. Отримавши імпульс від естетики біблійного слова, Леся Українка часто виходить на його маргінеси – неканонічні джерела, зокрема й на гностичне вчення, передумовою виникнення якого вважають змішування народів і культур у Середземномор’ї внаслідок розширення Римської імперії.

Героїв драми “Руфін і Прісцілла” поляризують язичницький і християнський культури. Ключем до осмислення складних міжперсонажних колізій у тексті слугують промовисті знаки та реалії римської культури (Нументанський шлях, Савло / Павло, трактат Цельза, тога). Відповідно до *modus operandi* стилю письменниці, знакове ядро або ж первісна бінарна опозиція в Лесі Українки зазнає розшарувань. Наприклад, суспільство майбутнього Парвус уявляє як “небесну державу” для праведників, Прісцілла – ідеалізованим торжеством “чистого Духа”, Руфін – антиутопією Нового Єрусалима, згарищем розмаїття етнічних культур. Для останнього неприйнятно ні модель поведінки “доброго громадянина” (Кріспіна Секста), ні “доброго християнина” (Парвуса). Якщо перша дія чітко окреслює непримиренність елліністичної і християнської культур, то подальше розгортання сюжету дає підстави для ймовірності порозуміння між апологетами історично ворожих таборів у протистоянні із засадничою антикультурою.

Центром семіотичної парадигми тексту виступає зруйнована мистецька оздоба Руфінового дому – фреска, що ілюструє міф про Адоніса та Венеру. Вона фокусує розгортання у драмі орфічно-гностичної тези про зближення християнського та язичницького богів. Прощання із життям Руфіна і Прісцілли стає остаточним підтвердженням можливості поєднання Діоніса і Христа, які символізують “платонівську Ідею й біблійне Слово, філософський і християнський ідеалізм” [1, 241]. За сюжетом, Люцій Кней, залишений після суду живим, уособлює перспективу для християнського розвитку цивілізації, який він змальовував ще під час першої дискусії з Руфіном:

Я всесвітязин римський і бажав би
побачить Рим столицею всесвіта,
і щоб зруйнований Єрусалим
в Італії мов фенікс відродився... [10, 181].

Власне, Люцій Кней чи не єдиний з усіх героїв усвідомлює доцільність релігії як складника нероздільного тріумвірату: *Єрусалим* (віра), *Афіни* (філософія, культура, розум), *Рим* (державний порядок, закон). Чітко окреслена у творі й небезпека історичних манівців, на яку прирікають суспільство, з одного боку, класові та релігійні фанатики-ортодокси, популяризуючи войовничі ідеології, а з другого – інертність соціуму та самоізоляція й безвір’я інтелектуалів.

Аристократичний код, виявляючись насамперед як розвінчання псевдоаристократизму, домінує у творах Лесі Українки, написаних на матеріалі епохи європейського середньовіччя з її ідеальним уявленням про високу духовність. Д. Донцов небезпідставно назвав письменницю “типовою постаттю середньовіччя”, на його думку, Леся Українка була наснажена “тою далекою

епохою, коли людськість знала страшні кари, але й страшну відвагу, страшні злочини, але й страшне хотіння і посвяту” [5, 159]. Та Леся Українка-драматург не ідеалізувала цю суперечливу епоху, достатньо уваги вона приділила проблемі знецінення ідеалів, трансформації лицарського кодексу честі переважно в релікти зовнішніх атрибутів. Інтерпретація письменницею міфу про Дон Жуана у драмі “Камінний господар” пройнята численними культурними символами, алюзіями й тією театралізацією, ігровим характером, “високою знаковістю” (А. Гуревич), яка супроводжувала середньовічну культуру.

Внутрішню логіку сюжетобудови твору підтверджує її топосно-просторовий характер. Скажімо, Севілью здавна вважали містом перехрестя розмаїтих культур, а з Кадіксом пов’язували таємницю “краю світу”, що асоціюється з міфічною Атлантидою. Основна культурологічна антитетичність у тексті – замок / кладовище. Активний цвинтарний семіозис дає підстави для трактування сюжетної канви “Камінного господаря” в аранжуванні славнозвісного *danse macabre*, маньєристична естетика якого з виразною пародійною тенденцією була відображенням психологічного стану європейця на межі XV та XVI ст. Наскрізна карнавальна містерія твору демонструє читачеві сукупність масок лицарських чеснот, увиразнює псевдостатус героїв та олжу їхньої самоідентифікації. Алегорією усталеної форми театралізації в суспільстві у творі виступає костюмований бал, своєрідний “маскарад у маскараді”.

Позірність статусу, месіанські інтенції, виправдовування аморальних засобів досягнення власної мети зближують, зокрема, образи Дон Жуана й Долорес. Своєю чергою, камертон “надлюдини” об’єднує Командора й Анну. Остання приймає регламентовану гру свого часу, у межах якої “прекрасну даму” змінює “дама без догани”. Ритуально-естетизований поведінковий імператив запановує й над свідомістю “лицаря волі”, що закріплюється обміном перснями з Анною, “інфікованою” надідеєю влади. Одна з проєкцій середньовічної моделі культури “Камінного господаря”, безперечно, спрямована на актуальні проблеми початку XX ст., якими особливо переймалась письменниця в останні роки життя: виродження аристократії, дезорієнтованість особистості поміж новими деструктивними культурософськими концепціями та намагання хибними засобами втілювати віковічні шляхетні ідеї.

Концептуальну рецепцію культури Нового часу Леся Українка запропонувала у драматичній поемі “У пущі”. На перший план у творі висуваються різноаспектні оцінки мистецтва – важливого чинника “ландшафту культури”. У багатоголоссі кодів цього твору вирізняється комплекс *коду кризи*: від безсилля творчості і кризового мистецтва до кризи культури загалом. Відомо, що у кризовому мистецтві спостерігається дисбаланс ірраціонального та раціонального на користь останнього, що призводить до болісної фрустрації у процесі творчості, якою завершує свій шлях головний герой драми Річард Айрон. Водночас художнім задумом Леся Українка випереджає вчення О. Шпенглера про перехід від культури до цивілізації, що, за його спостереженнями, розпочався на Заході в XIX ст. Події у драмі Лесі Українки припадають на XVII ст., яке в сучасній культурології трактується “акумулятором” ідей попередніх епох, віком толерантності й поліфонічності “переходу в переході”: від гармонії протилежностей доби Відродження до конфліктів, що зумовили культурну ієрархію Просвітництва [7, 10]. Зображений у творі митець переходової доби, окрім пресингу панівної (пуританської) ідеології, зазнає розчарування, яке викликають процеси поступової стандартизації смаків реципієнтів-обивателів, рушійної сили “бунту мас”. Показовий у цьому ракурсі образ Дженні Кембль, яка сприймає й фетишизує лише зовнішні атрибути мистецького витвору, перевтілюючись у своєрідну ляльку (*fashion dolls*). Н. Малютіна зауважує із

цього приводу: “Леся Українка тяжіє до актуалізації нових магічних знаків, що стають знаками відчуження, руйнування – своєрідними прообразами сучасної омасовленої культури поп-арте” [8, 109].

Естетичний конфлікт у творі відбувається в американській колонії, де адаптивно-вітальна модель мистецтва, відірваного від національного коріння, справді почала складатись раніше, ніж у Європі. “Пуща” для Айрона – це необхідність жити в суспільстві, яке опанувало тільки низову культуру з характерним для неї відкиданням духовно-естетичних ідеалів та підміною свободи особистості ідеалами псевдосвободи. Загалом художній світ драми про мандрівного скульптора містить парадоксальні перетини культурологічних концепцій XV – XX ст. і проекцію основних проблем розвитку мистецтва в майбутньому.

Отже, семіосфера текстів Лесі Українки сформувалася внаслідок взаємопроникнення шарів та сегментів різних культур. “Ландшафт культури” письменниці – це складний часопросторовий комплекс, у якому виокремлюються чотири геокультурних локуси, що відображають важливі етапи на історичній осі розвитку людства. На відміну від шпенглерівських замкнених культур, приречених на вичерпання своєї “душі” та смерть, досвід кожного ландшафтного локусу, за концепцією Лесі Українки, – це надбання культурної пам’яті. Він присутній повсякчас у культурному інтертексті й подекуди навіть становить вирішальний чинник екзистенційного вибору її героїв. Саме тому основні культурософські коди Лесі Українки (суспільний, аристократичний, код віри й код кризи культури) взаємодіють між собою при моделюванні образу людини культури. Семіотичний простір письменниці прикметний численними метатекстуальними зв’язками. Переважно шлях героя Лесі Українки передбачає ініціацію сходження, а “ландшафт культури” вибудовується за принципом гори, яка поєднує верхній і нижній світи; їх сприйняття ускладнюється оманливістю оптики, унаслідок чого псевдовізія (ілюзія) спонукає витрати зусиль на розбудову “тіні”, симулякра культури. Важливою в багатьох творах письменниці постає проблема трансляції культури, учнівства, духовного спадку будівничих прийдешнього.

Скрупульозне дослідження семіосфери творчого доробку Лесі Українки ще попереду, але вже нині ми стаємо свідками відкриття нових глибин і пластів культури, закодованих письменницею. Вивчення “ландшафту культури” – це живий та безперевний процес, рух якого забезпечують спільні зусилля різних поколінь науковців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.
2. Акатова А. “Ландшафт культури”: понятійний статус і художественне воплощення: на матеріалі романа Джона Фаулза “Волхв”: Автореф. дис. ... канд. культурології: спец. 24.00.01. “Теория и история культуры”. – Кострома, 2007. – 20 с.
3. Библер В. На гранях логики культуры: Книга избранных очерков. – М.: Русское феноменолог. общ-во, 1997. – 440 с.
4. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / Пер. и примеч. А. В. Михайлова. – М.: Наука, 1977. – 705 с. – (Серия “Памятники исторической мысли”).
5. Донцов Д. Поетка українського рiсорджименту (Леся Українка) // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 1. – С. 149-183.
6. Забужко О. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
7. Казан М. XVII век в его отношении к прошлому и будущему европейской культуры // XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы научной конференции. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2000. – Вып. 8. – С. 9-10.
8. Малютіна Н. Поетика семіозису в драматичній поемі Лесі Українки “У пуці” // Леся Українка і сучасність: до 130-річчя від дня народження Лесі Українки: Зб. наук. праць. – Луцьк, 2003. – Т. 1. – С. 107-115.

9. Скупейко А. “Суверенна особистість” як парадигма неоромантизму: в рецепції Лесі Українки // *Біблія і культура*. – 2009. – №11. – С. 184-190.
10. *Українка Леся*. Драматичні твори // *Українка Леся*. Збір. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 4. – 352 с.
11. *Українка Леся*. Листи (1903–1913) // *Українка Леся*. Збір. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1979. – Т. 12. – 694 с.
12. Шпенглер О. Закат Європи. Очерки морфологии мировой истории / Пер. К. А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1993. – Т. 1. Гештальт и действительность. – 663 с.

Отримано 22 вересня 2011 р.

м. Ялта



Олександра Вісич

УДК 82.0:821.161.2.09

НОН-ФІНІТО У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті сформульовано поняття нон-фініто як естетичної категорії, систематизовано його художні прийоми у драматичному доробку Лесі Українки. Ключовою для еволюції мистецької манери письменниці визнано фантастичну драму “Осінь казка”, де виробились основні ознаки нон-фініто, що дістали розвиток у наступних творах Лесі Українки.

Ключові слова: нон-фініто, відкрита / замкнена форма, завершене / незавершене, психологія творчості, фінал, інтенціональність.

Oleksandra Visych. Non finito in Lesia Ukrayinka's dramatic works

This article establishes the notion of “non finito” as an aesthetic category and codifies its literary representations in Lesia Ukrayinka’s dramatic works. The author treats the fantastic drama “The Autumn Tale” as a key text which puts forward the basic features of “non finito” technique and thus prepares the way for Lesia Ukrayinka’s later dramas.

Key words: non finito, open / closed form, complete / incomplete, psychology of creativity, dénouement, intentionality.

Модерне мистецтво сформувало естетичні моделі, кардинально відмінні від канонів попередніх епох, насамперед античності та класицизму. Саме в цей період спостерігається тяжіння до нових форм кристалізації творчих інтенцій, що призводить до порушення структурної повноти художнього тексту, руйнації цілісності та органіки, ігнорування прямих логічних зв’язків тощо. Поряд з новими образами, тематикою, риторикою виявляється чітка закономірність відходу від сюжетності і, як наслідок, уникання завершеності текстів. Модерні письменники ніби втратили здатність доводити свої твори до кінця. Це явище, що стало симптоматичним, могло бути викликане складністю проблем, які ставили перед собою митці, та їх підсвідомою (або свідомою) потребою ухилитись від прямих відповідей. Водночас це своєрідний протест щодо попередньої традиції класичного мистецтва з його триєдиною структурою тексту: початок – кульмінація – кінець. З огляду на загальнокультурний характер тенденція незавершеності в літературі потребує точного визначення. Універсальний у цьому плані термін нон-фініто, яким сьогодні активніше послуговуються мистецтвознавці.

Поняття нон-фініто стало предметом дискусії в середині ХХ століття. Найбільш послідовні теоретики П. Міхеліс та Й. Гантнер обґрунтовували концепцію, суть якої зводилась до того, що “митець далеко не завжди доводить свій твір до повної “логічної” завершеності <...>. Цим активізується психіка реципієнта, збуджується його фантазія, підвищується рівень його співпраці в акті естетичного сприйняття” [1, 321]. Згодом дефініція нон-фініто коригувалась: