

ISSN 2410-2601

**ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
ім. І. І. Мечникова
ОДЕСЬКА ГУМАНІТАРНА ТРАДИЦІЯ**

Δόξα / ДОКСА

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ
ВИП. 2 (36)
ФІЛОСОФІЯ ТА ЛІТЕРАТУРА - 2**



**Одеса
2021**

Редакційна колегія:

докт. філософії,
проф. М. Вак (*Нью-Йорк*);
докт. філософії,
проф. Д. Йонкус (*Каунас*);
докт. філос. наук,
проф. І. В. Голубович (*Одеса*);
докт. філос. наук,
проф. О. А. Довгополова (*Одеса*);
докт. філос. наук,
проф. О.С. Гомілко (*Київ*);
докт. філос. наук,
проф. О. І. Хома (*Вінниця*);
докт. філос. наук,
проф. М. В. Кашуба (*Львів*);
докт. філос. наук,
проф. В. І. Кебуладзе (*Київ*);
докт. філос. наук,
проф. С. О. Коначова (*Москва*);
канд. філос. наук,
доц. В. Л. Левченко (*Одеса*) –
головний редактор;
докт. філос. наук,
доц. О. К. Соболевська (*Одеса*);
докт. філос. наук,
проф. С. П. Шевцов (*Одеса*) –
головний редактор.

Редактор випуску – В. Л. Левченко

канд. філос. наук,
проф. О.М. Роджеро (*Одеса*);
канд. філос. наук,
доц. В. А. Титаренко (*Київ*);
докт. філол. наук,
проф. В. Б. Мусій (*Одеса*);
докт. філософії,
проф. Т. Щитцова (*Вільнюс*);
докт. філософії
К. Харер (*Потсдам*);
докт. філософії,
проф. Л. Амір (*Бостон*);
докт. філос. наук,
проф. С. Г. Секундант (*Одеса*);
докт. філософії,
проф. Б. Шене (*Бурса*);
канд. філос. наук,
доц. А. Б. Паткуль (*С.-Петербург*);
канд. філос. наук,
С. О. Троїцький (*С.-Петербург*);
канд. філос. наук,
доц. К. В. Райхерт (*Одеса*);

Друкується за рішенням Вченої ради Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова (протокол № 13 від 29 червня 2021 р.).

Свідцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.
Згідно наказу Міністерства освіти і науки України № 409 від 17.03.2020 р.
збірник внесено до Переліку наукових фахових видань України (категорія В), в яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт зі спеціальності 033 філософія та 034 культурологія.
Згідно наказу Міністерства освіти і науки України № 693 від 10.05.2017 р.
збірник внесено до Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт з філософських наук.
Постановою президії ВАК України збірник внесено до переліку наукових видань, в яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт з філософських і філологічних наук (постанови № 3-05/7 від 30.06.2004, № 1-05/7 від 04.07.2006, № 1-05/8 від 22.12.2010).

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2021

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2021

Це видання є спільним проектом Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова і міського наукового товариства «Одеська гуманітарна традиція». Збірник наукових праць «Дб́жа / Докса» має міждисциплінарний характер, редакційна колегія публікує статті, що містять результати наукових досліджень переважно у галузі філософії та філології. Кожен випуск присвячений окремій тематиці.

Тридцять шостий випуск збірнику «Докса» присвячений проблемам філософських та літературних взаємозв'язків, дослідженню природи сміху, його місця у культурі та соціумі. Він презентує результати оригінальних досліджень присутності філософії та літератури у різних аспектах людського буття. Він також тематично є продовженням попереднього випуску.

В першому розділі «Онтологічні виміри в літературі» розглядається низка питань, пов'язаних з онтологічними та антропологічними дослідженнями та їх відображенням в літературній творчості. Зокрема, надаються ґрунтовні розвідки щодо можливості побудови онтології у художньому творі, порівнюються буття філософського та літературного твору, сакрального та людського світів. У своїх дослідженнях автори звертаються до аналізу творів Софоклу, Гегеля, Гайдеггера, К'еркегора, Ніцше та інш.

Другий розділ «Смислові обрії філософських розвідок» присвячено пошуку засобів смислотворення у літературі та її співвідношення до філософії. Автори статей аналізують різні концепти, що організують сучасний художній досвід, зокрема, «слово» і «соціальний світ». У статтях також досліджуються лінгвістична іконографія, архетипне підґрунтя політичного міфу та інш.

У третьому розділі «Візія Слова у культурі Сходу» ми пропонуємо статті, у яких здійснюється рефлексія щодо східознавчих літературних та філософських текстів. Зокрема у статтях простежується шлях виникнення та розповсюдження такого образу буддистського пантеону як бодгісаттва Авалокітешвара через аналіз текстів-сутр, а саме – через їх поширення в регіоні (проповідниками, перекладачами, впливовими діячами свого часу). Також у розділі міститься результат компаративіського аналізу тексту, який прийнято приписувати до Псевдо-Діонісія Ареопігита «Про містичну теологію» й однієї з центральних сутр буддизму Махаяни «Сутра Серця Праджняпараміти».

Четвертий розділ «Філософські засади літературних пошуків доби fin de siècle» присвячено колізії співвідношень літератури та філософії у російській культурі кінця XIX-початку XX століття, а також рецепції ідей Лева Толстого у творах релігійних філософів тієї доби.

П'ятий розділ «Літературна творчість як філософська процедура»

містить статті, що присвячені різним процедурам художнього письма. Особлива увага привертається до евристичної процедури. Предметом розвідок авторів є аналіз поезики латиноамериканської літератури, музики та живопису.

Редакційна колегія й автори запрошують читачів до діалогу і роздумів про природу сакрального, його властивості та артикульованість у сучасному соціумі, філософії, релігії та мистецтві.

Редакційна колегія

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БАРКОВСКИЙ Павел – канд. філос. наук, доцент, незалежний дослідник (м. Мінськ, Беларусь) Данієлла

БЛОГРИВА Данієлла – студентка 3 курсу зі спеціальності «культурологія» факультету історії та філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

БЛЯНСЬКА Олена – канд. філос. наук, доцент кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ГОМІЛКО Ольга – докт. філос. наук, професор, від. наук. співроб. Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України (м. Київ).

ДАХНІЙ Андрій – докт. філос. наук, доцент, зав. кафедри історії філософії Львівського національного університету імені Івана Франка.

ЗОЛОТАРЬОВА Крістіна – студентка магістратури зі спеціальності «культурологія» факультету історії та філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

КОЖЕМ'ЯКІНА Оксана – докт. філос. наук, доцент кафедри філософських та політичних наук Черкаського державного технологічного університету.

КРИШЕВСЬКА Ліана – докторантка факультету філософії, теорії науки та релігієзнавства Людвіг-Максіміліан університету (м. Мюнхен, Німеччина).

ЛЕВЧЕНКО Віктор – канд. філос. наук, доцент кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

МУХУТДИНОВ Олег – канд. філос. наук, доцент кафедри історії філософії, філософської антропології, естетики та теорії культури Уральського федерального університету (м. Єкатерінбург, Росія).

РАЙХЕРТ Костянтин – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

СУМЧЕНКО Ірина – канд. філос. наук, доцент кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

УТКІН Олег – асп. кафедри філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ШЕВЦОВ Сергій – докт. філос. наук, професор кафедри філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ШТИРБУЛ Валентин – аспірант кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Розділ 1.

ОНТОЛОГІЧНІ ВИМІРИ В ЛІТЕРАТУРІ

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246771](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246771)

УДК 101+801.7+82:1

Сергій Шевцов

ЩОДО ОНТОЛОГІЧНОГО ВИМІРУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Традиція розглядала художній твір як відкриття вищої істини, між тим аналітична філософія позбавила літературу статусу істини взагалі, а через це й онтологічного виміру. Автор пропонує розглядати літературний твір як моделювання світу, що уподібнює його математичній теорії. Остання будується як співвіднесення простих елементів, у творі такими елементами виступають персонажі (або речі). Математична теорія будується на чітко визначених аксіомах, так саме літературний твір, але його аксіоми не мають наявного виразу в межах твору і не завжди вбачаються інтуїтивно. Автор показує, що жодна математична теорія не відповідає означеним умовам, і самі математики відзначають, що у майбутньому вони ще більш втратять силу. Таким чином природа літературного твору і математичної теорії та сама. Шляхом для знайдення онтологічного виміру є проблема істини. Аналіз показує, що в математиці справжнім критерієм істинності є визнання теорії через її дійсність. Для художнього твору таким критерієм є його сприймання. В обох випадках онтологічний вимір є свідомість читача.
Ключові слова: художній твір, літературний твір, онтологія, модель, істина, математична теорія, аксіоматичний метод, персонаж, прості елементи, змінні, ім'я.

Коли Готлоб Фреге у своїй відомій статті [Frege 1892] наочно обґрунтував, що значенням речення є його істинне значення, він водночас позбавив значення всі речення художньої літератури. Цей погляд, так чи інакше підхопили та посилили представники аналітичної філософії, і функція будь-якої художньої літератури втратила описову, а разом з нею і пізнавальну складову, та була віднесена ними виключно до певної психологічної сфери – моралі, виховання, розваги тощо. Таким чином онтологічний вимір літературного твору постав обмеженим лише сферою речей, тобто матеріальних носіїв твору – папером, типографською фарбою та ін.

До того часу, коли у 1892 році вийшла друком згадана стаття німецького математика та логіка, проблема онтологічного виміру художнього твору (далеко не тільки літературного) пройшла вже достатньо довгий та складний шлях. Основні баталії того часу розгортались у пошуках міри співвідношення матеріального та ідеального у художньому творі. Від Канта до Фехнера питання в цілому розглядалося у двох аспектах: чи є мистецтво формою

відображення цього світу (тобто формою пізнання), чи воно є проникненням у світ вищий (формою ідеалізації). Залежно від відповіді (зрозуміло, що абсолютних позицій тут не було, лише певна перевага) визначалась орієнтація онтологічної складової: у першому випадку наголос робився на оформленні матеріальних складових твору, у другому – на інші аспекти, як композиційні, так і засоби психологічного впливу на читача (слухача, глядача тощо). Основою цих баталій було виокремлення естетики як особливої сфери Баумгартнером та проголошена Кантом автономність сфери мистецтва. За поглядом Канта, основу твору мистецтва складав унісон прекрасної природи та суб'єктивного (психологічного) світу суб'єкта, в чому він певною мірою слідував за Руссо, а його думку підхопили та розвивали романтики та Шеллінг. Загалом такий підхід ґрунтувався на теологічній ідеї створення світу, яка знайшла своє відображення у порядку природи. Цьому підходу Шиллер протиставив погляд, згідно з яким мистецтво є ідеалізуючою силою, що протистоїть природі.

Обидва погляди намагався поєднати Гегель у своїй грандіозній естетиці, проголошуючи твір мистецтва абсолютною ідеєю (абсолютним духом) у формі інобуття духу (матерії). Але для нього на першому місці залишалась ідея як істинне, бо лише воно є зрозумілим, поняттям. Будь-якій красі варто лише бути засобом прояву та зображення ідеї, істини. Природа як інобуття духу, здатна бути прекрасною лише як недосконала форма виразу абсолютного духу, тому головним у його розумінні творчості виявлявся конфлікт та напруження між безкінечним та кінцевим. Твір мистецтва – така об'єктивація духу, яка ще не дійшла до своєї вищої форми, в якій поняття ще не отримало вищого розуміння самого себе. Зрозуміло, що при такому підході справжня онтологія залишається на боці духу, ідеї, а матеріальна сторона завжди є обмеженням, це суб'єктивний дух, дух, який доступний почуттям того, хто його сприймає, суб'єкту. Але в цілому естетика Гегеля продовжувала лінію Канта надаючи мистецтву виключного значення, як однієї з головних форм, в яких людина здатна сприймати вищу істину.

Через це стає зрозумілим, чому друга половина XIX століття з особливою пристрасстю занурилася у пошуки того, завдяки чому матеріальні засоби здатні містити в собі щось вище за них самих, яким чином письменник або художник, скульптор або музикант спроможні вкладати щось безкінечне у кінцеву форму, розповідати у межах можливого про неможливе як дійсне. Філософи та мистецтвознавці кінця XIX століття знайшли достатньо багато прийомів та методів використання, здавалося б, давно знайомих матеріалів – мови, фарб, музичних звуків тощо, тому відчули певну спокусу обмеження мистецтва деяким набором прийомів. І концепція «мистецтво для мистецтва» виникла як свідчення оволодіння силою, як

маніфестація нової спроможності. Але за спокусою, як завжди, прийшов і час спокути. (До речі, така сама проблема постане однією з провідних у критиці діалектичною теологією ліберальної теології з початку 20-х років минулого століття.)

Питання онтології мистецтва, його місця у світі та ролі у пізнанні зовсім не турбували Готлоба Фреге, наскільки це можна зрозуміти з його текстів, але увага німецького математика та логіка була сфокусована на питаннях досягнення істинного знання, найкращим шляхом для чого йому здавалась знання математичне, що отримує своє обґрунтування завдяки логіці. Мистецтво розглядалось як вороже логіці, тому сам того (найімовірніше) не підозрюючи, Фреге відкинув мистецтво геть як нездатне ні знайти істину, ні, поготів, обґрунтувати знайдене. І це певним чином визначило роль мистецтва у XX столітті: з одного боку, йому було відмовлено у причетності до наукового знання, яке єдине вважалося істинним, з іншого, воно розглядалось як єдиний засіб виразити істину нового світу, що на очах втрачав будь-які логічні основи та навіть обриси (наявним доказом чого стала Перша світова війна, а Друга лише підтвердила це).

Початок XX століття зміцнив традицію розгляду мистецтва як матеріальної речі, яка завдяки своїй формі (або оформленості) свідчила про щось інше (як символ, алегорія тощо). Оскільки це свідчення виявлялося можливим саме завдяки певним прийомам оформлення, то не дивно, що вони і стали предметом ретельної уваги та вивчення. Цей погляд поділяли представники різних філософських напрямків – неокантіанці, формалісти (як російські, з відомою тезою «мистецтво як прийом», так і західні, які ще не називали себе формалістами – Г. Т. Фехнер, Г. Вельфлін та ін.), так бачив структуру художнього твору ще Н. Гартман та деякі його колеги. Вихідною для цього погляду була передумова, що річ є тим, що сприймається почуттями (надана почуттям), а цінність та значення виникають як суб'єктивні через «прочитання» сприймаючим закладеної автором думки.

Від цього погляду відштовхується Гайдеггер у пізній період (не випадково його *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936) починається з підрозділу *Das Ding und das Werk* (Річ та творіння)), але через розгляд варіантів можливого розуміння речі він демонструє неспроможність такого підходу, як і недоцільність використання опозиції понять *форма* та *речовина*. Гайдеггер розгортає та поступово обґрунтовує тезу, що мистецтво відкриває істину суцього, але на основі творення, а не речового базису. Тут немає можливості заглиблюватися у Гайдеггерів аналіз художнього творення (*Kunstwerk*), але відзначимо, що Гайдеггер вбачає можливість його розуміння саме на рівні онтології, тому творення містить в собі весь світ (*Welt*), є його, світу, розкриттям через природу художнього творення, тобто сперечання, напругу

між світом та землею. Питання про те, якою мірою у розкритті цієї «напруги», «сперечання», «удару» Гайдеггер відтворює Гегелеву діалектику безкінечного та кінцевого ми тут полишасмо осторонь, важливішим для нас є те, що у художньому творі віднаходить себе не істина ідеї-поняття (як було у Гегеля), а прорив до самого буття, точніше його здійснення.

Гайдеггер підкреслює важливість присутності у художньому творі не тільки розкритості, але й приховування, в іншому разі повна розкритість обернулася б цілісним опредмеченням, перетворенням всього у поверхню. І такий погляд на стан світу ми зустрічаєм у постмодерні (постструктуралізм) – у Ж. Дельоза, Ф. Ліотара та ін. Світ стає предметним, втрачає глибину, на місці якої тепер знаходимо лише складку поверхні.

Питання стосовно онтології художнього твору (в нашому випадку ми обмежимось твором літературним) залишається відкритим. Попередній стислий до схематичності огляд покликаний продемонструвати, що вирішення питання онтології художнього твору залежить від того, яка роль відводиться мистецтву у пізнанні, і зазначена онтологія визначається саме через її здатність виправдати цю роль (це, зрозуміло, не стосується Канта). Але не слід розглядати цей висновок як критичний: така методологія може вважатися виправданою, бо у будь-якому разі ми змушені щось приймати за аксіому, від якої необхідно відштовхнутися. Інша методологія лише спиратиметься на інші аксіоми, намагання Гусерля знайти «безпередумовне начало» наразі зберігає статус тільки проєкту.

І все ж ми спробуємо окреслити шлях, яким, на наш погляд, слід шукати онтологію літературного твору через сам твір. І почнемо з безпосередньої даності. Кожен твір, безумовно, має речову сторону – це голос, папір, пергамен, шовк, дерево, камінь, метал, екран електронного пристрою тощо. Цей крок ми зробимо слідом за Гайдеггером, і разом з ним відмовимось від того, щоб вбачати у цій стороні онтологію саме твору. Безумовно, що будь-який носій тексту має онтологічну сторону, але це онтологія речі, а не твору, і телефонний довідник нічим не відрізняється у цьому сенсі від найкращого з романів. Так, це необхідний рівень, але оскільки один матеріал з легкістю може бути змінений на інший, ми маємо нагоду спокійно залишити його осторонь.

Наступний рівень – це мова або текст, їх можна тут розглядати як синоніми, оскільки вони характеризуються через зв'язок між елементами, які самі ще їх не складають. Ще одна підстава для їхнього об'єднання у цьому разі – це той факт, що вони присутні у будь-якому літературному творі, але не визначають специфічних рис саме твору, тому їх також слід оминати. Цей рівень є необхідним для всіх актів комунікації, усних та письмових, тому немає сенсу розглядати його як ключовий у наших пошуках.

Далі ситуація ускладнюється, бо останній загальний для всіх літературних творів рівень – це рівень нарративний, а далі вже йде розподіл по родах літератури, жанрам та ін. Наративний рівень має свої певні структурні особливості та принципи організації (або інституційні зв'язки), але вони значно різняться в залежності від того, розглядаємо ми ліричну поезію або роман, а також певний жанр – стародавню китайську поезію або, наприклад, європейську середньовічну, тим паче сучасну англійську. Тому ми почнемо з конкретного прикладу – а вже потім спробуємо перевірити наші висновки на літературі інших часів, культур та жанрів. У якості прикладу ми оберемо жанр оповідання, як поширений та відносно добре знайомий (крім того, під тим кутом зору, що нас цікавить, він близький деяким іншим жанрам – повісті, роману, малюнку, есе тощо). Візьмемо, наприклад, оповідання М. Коцюбинського *Відьма* (1898). Тут ми маємо певну кількість героїв, які пов'язані певними взаєминами та стосунками, що виступають у якості основи (частково вони описуються, частково маються на увазі), на них накладаються нові, що й складає зміст оповідання. Переважна більшість оповідань має сюжет, навіть ті, що складаються з опису, і сюжет цей – розкриття стосунків між об'єктами (героями, речами, явищами тощо). Дійові особи оповідання Коцюбинського – це дівчина Параскіца, її батько Йон, її мачуха Маріцца, «тітка» Прохіра, чоловік Прохіри Йоч Галчан та інші. В оповіданні, як і у більшості творів цього жанру, на сталі взаємини основи через певну подію накладаються нові, які покликані прояснити та поглибити читацьке розуміння сталих відносин та самих героїв.

Інакше кажучи, перед нами складний перетин або сплетіння взаємин між об'єктами (у нашому прикладі – взаємини між членами родини Бросків та їхні стосунки з сусідами), що ведуть до прояснення природи цих об'єктів (Параскіци, Йона, Маріцци та ін.). Зрозуміло, можна знайти оповідання, в якому це буде представлено не так очевидно, але навіть в оповіданнях більш складних за композицією – Кафки, Хармса або Борхеса, ця схема залишається, хоча іноді автор прибирає деякі компоненти, які легко передбачає читач. У *Відьмі* основою служить стале життя сільської громади та родини Бросків, де мачуха не любить падчерку, а слабкий батько не в змозі ні з'ясувати це, ні протиставити щось цій неприємності. Крім того, всі без винятку члени родини відчувають сильну залежність від думок та ставлення членів громади, що характеризується певними упередженнями та фантастичними (в тому числі релігійними) уявленнями. На цю сталу основу накладаються нові обставини – спочатку прихована підозра тітки Прохіри Параскіци у чаклунстві, а потім пряме звинувачення селянами дочки Йона як відьми (стригойки). Цю достатньо складну ситуацію певні персонажі (Маріцца, тітка Прохіра, Йоч Галчан) використовують для вирішення суто

персональних інтересів та цілей. Кожен з діючих у оповіданні героїв, не виключаючи самої Параскіци, відчуває залежність від поглядів громади та схильність прийняти погляд більшості, незважаючи на факти або доводи розуму. Навіть дві перевірки, через які змушена пройти дівчина, будуються на особистих амбіціях, фантастичних уявах та необхідно включають громадське обговорення.

Все досі сказане про структуру оповідання – доволі відомий факт, і стосовно схеми в цілому може поширюватися на значну кількість творів цього жанру. Тепер повернемося до питання про онтологію. Незважаючи на те, наскільки реальним би не здавався цей твір, з якою мірою точності він не описував реально існуючий стан речей, навіть, якщо би він виник під впливом справжніх подій, що трапились в тому чи іншому селі, наприклад, відомих автору з його досвіду праці на урядовій службі в Бессарабії у складі Одеської філоксерної комісії, всі події та всі персонажі всіх без винятку художніх творів є сформовані, вигадані. Навіть якщо ми знайдемо документальне свідчення, що у бессарабському селі *X* дійсно мешкала родина Бросків, голову якої звали Йон, його доньку від першого шлюбу Параскіца, а його другу дружину – Маріцца, отримаємо підтвердження існування інших персонажів оповідання та документи щодо випадку звинувачення Параскіци Броски у чаклунстві, все це аж ніяк не може стати доказом того, що оповідання М. Коцюбинського точно описує реальну подію. Все це також добре відомий факт, на якому немає сенсу зупинятися. Єдине, що важливо зазначити у зв'язку з цим, що онтологія ні цього, ні будь-якого іншого оповідання не може визначатися тим, якою мірою воно здається нам «реальним». Будь-яке зображення завжди залишається зображенням і тільки. Його «реалістичність», «схожість», «правдоподібність» або «впізнаваність» ніяк не торкаються онтологічного виміру самого художнього твору, проте можуть бути віднесені виключно до емоціонального сприйняття читачем.

Якщо онтологія зображення не може вимірятися ні матеріалом, яким воно побудоване, ні його схожістю з зовнішнім світом, то що ще залишається в ньому, на чому вона може бути заснованою? Ми відзначили наявність у творі певних об'єктів та відношень між ними. Чи існують конструктивні правила цих відношень? Слід визнати, що такі правила існують. Більш того, ці правила належать двом різним сферам – по-перше, вони так чи інакше належать до загальних уявлень про зовнішній світ або особливої сфери реальності, загальної для дійсності та її опису (близько до того, що Л. Вітгенштайн називав «логічною формою»), умовно цю сферу ми позначимо як *реально-логічну*; по-друге, це правила сфери *нарративу*, тобто «логіки розповіді». Втручання правил другої сфери у звичайну розповідь

особливо помітно у випадках певних розповідей-жартів, загадок, докучних казок тощо. У такій казці «Жили-були два брати журавля. Скошили стіжок сінця. Поклали посеред кільця... Не почати знов з кінця?» сама розповідь стає нібито сюжетною складовою, точніше у рівень зображення втручається рівень розповіді. Наочним прикладом такого втручання одного плану у інший у графіці можуть слугувати певні гравюри М. К. Ешера (*Пентилії, Магічне дзеркало, Руки, що малюють* та ін.) або картини Р. Магріта (*Віроломство образів, Проникливість, Умови людського існування* тощо). Але слід пам'ятати, що автори можуть зробити наявним таке втручання одного рівня у інший тільки за рахунок того, що їхнє співіснування притаманне будь-якому зображенню, але зазвичай, навпаки, приховується.

Таким чином, ми маємо у літературному творі певну кількість штучних об'єктів (персонажів, предметів, фактів) та дворівневу систему зв'язків між ними – реально-логічну та нарративну. Все це дозволяє розглядати літературну творчість як моделювання, а сам літературний твір як модель світу або його штучно виокремленої частини. У такому вигляді це більше схоже на математику, де також створюються моделі співвідношень між штучно створеними сутностями (числами або змінними). Ніколя Бурбакі дають таке визначення: сутність математики – це вчення «про відношення між об'єктами, про які нічого не відомо, крім деяких властивостей, що їх описують, – саме тих, котрі у якості аксіом покладено у основу тієї чи іншої математичної теорії» [Бурбакі 1963: 32].

Коли у другій половині XIX століття в Німеччині під гаслом «функціональне мислення» було розпочато рух за реформу нового викладання математики, лідером якого виступив Фелікс Кляйн і яке призвело до створення «математичного раю» в Геттінгенському університеті, його ініціатори вважали, що головне, чому слід навчити майбутнього математика, це звички мислити в термінах *змінних* та *функцій* [Вейль 1989: 6]. Під функцією у цьому сенсі малося на думці опис залежності однієї змінної у від іншої *x*, або відображення однієї множини (множини значень *x*) на іншу або ту саму множину. Таким чином, математична процедура передбачала: 1) наявність змінних, значення яких належить до певної області; 2) презентацію цих змінних за допомогою знаків; 3) наявність функцій або відображень області значень однієї змінної на область значень іншої. Безумовно, в літературному творі це відбувається не зовсім таким чином, але слід придивитися до цього більш уважно. Якщо ми прийемо за змінні персонажів «Відьми», то побачимо, що оповідання побудовано як перетин одночасно багатьох функцій: воно починається з того, як дії (уявлення, слова, розповідь) тітки Прохіри (позначимо її як *b*) знаходять відображення у інших змінних (Йона Броски (*c*) та його дружини Маріцци (*d*)), потім вже

їхні дії (слова, поведінка, погляди) відображаються на стані Параскіци (a), трохи згодом ми отримуємо розповідь про відображення дій інших селян ($e_1, e_2, e_3 \dots$) на Параскіцу, з чого можна зробити висновок, що їхня поведінка (значення змінних) також є відображенням значення (дій, слів, розповіді) x , яке залишається поза межами оповідання, але легко встановлюється завдяки нескладній дедукції. Так і подальші події оповідання, головним з яких (за обсягом) є відображення значення змінних $b, c, d, e_1, e_2, e_3 \dots$ на значення (стан) a . Можна зробити попередній підсумок, що саме ці функції (відображення значень змінних) і є предметом оповідання. Так, слід визнати, що у оповіданні, як і більшості літературних творів, змінні не залишаються тотожними, вони змінюються, але ці зміни можливо цілком віднести до їхньої області значень, бо самі змінні (персонажі) зберігають тотожність.

Основне питання полягає у правомірності порівняння або ототожнення абстрактних об'єктів математики з об'єктами (для спрощення обмежимося лише персонажами) літературного твору. Математичні об'єкти вкрай ідеалізовані, іноді доведені до граничної простоти, але у деяких випадках те саме можна казати певною мірою і про літературних персонажів: «Из дома вышел человек С дубинкой и мешком...» (Д. Хармс). Щодо ідеалізації математичних об'єктів, то ще за античних часів було помічено, що така їхня гранична ідеалізація надає можливість встановлювати між ними численні та різноманітні за характером зв'язки, зокрема ієрархію між ними та виокремленням елементарних об'єктів, з яких будуються всі інші (в античній математиці – числа та геометричні форми, у сучасній – переважно множини) (Див., напр.: [Зеннхаузер 2016: 71–91; 315–331]). З літературними об'єктами значно складніше: навіть найпростіші персонажі (позначені у творі лише як «людина», «хлопчик», «дівчина», «дідусь» тощо) насправді достатньо складні, виокремити з них елементарні об'єкти не вдається. Втім існує можливість зробити це через їхню функцію, як це зробив В. Пропп для типу чарівних (волшебных) казок, де один об'єкт з легкістю може бути змінений на інший (наприклад, випробувати та нагороджувати падчерку можуть людина, звір або якась магічна сутність – баба-яга, Морозко, дідько, кобиляча голова) [Пропп 2001: 21]. Тут план відношень має наявну перевагу над планом персонажів. Тобто можна казати, що в певних типах літературних творів (втім можливо, що саме так і в математиці) основним творобудуючим началом виступає саме система відношень, для якої вже потім підбираються певні об'єкти-персонажі, що скріплюють та фіксують її. Але в оповіданнях це не обов'язково так, принаймні ми не можемо стверджувати це вочевидь.

Саме позначення персонажів іменем вже необхідно веде до значного їхнього ускладнення. Ім'я – це вже суттєве позначення людини, і з собою воно привносить вагому кількість якостей, що притаманні останній. Саме

тому позначення змінних у математиці безособовими літерами помітним чином змінило характер цієї науки та визначило шляхи її розвитку. На початкових етапах розвитку літератури ми знаходимо героїв-функції – батько героя, старший та середній сини в казках, які протистоять молодшому, герої міфів та народних пісень також можуть залишатися позбавленими індивідуальних рис. Але з розвитком літератури ця картина змінюється, і навіть абстрактні імена або повна їхня відсутність містять у собі значну кількість інформації для створення образу у читацькому сприйнятті: умовна позначеність імен землеміра К. з роману Кафки, пана з Сан-Франциско з оповідання Буніна, Стороннього з повісті Камю та інших персонажів здатна іноді підкреслювати їхню належність до людського роду. А людина для кожного читача – це вже досить складна істота. Залишимо поки цю різницю у пам'яті та зробимо ще один крок.

Математичне знання відрізняється ще й тим, що тримається, зауважимо, на аксіомах, з яких воно виводиться за допомогою дедукції. Саме це довгий час визначало видову характеристику математики, тому перші століття арифметика була прив'язана до геометрії, поки Декарт не змінив підпорядкування на протилежне. Поява неевклідових геометрій змусила переглянути характер залежності геометрії від аксіом: геометрія втратила характер безсумнівної істини, що покоїться на беззаперечних чітко сформульованих засадах, а стала послідовною несуперечливою конструкцією, яка цілком визначається характером закладених у її основу аксіом. Після використання неевклідових геометрій теорією відносності А. Айнштейна для опису космічного простору статус «реальності» різних геометрій зрівнявся. Необхідність аксіом для арифметики й алгебри стала предметом осмислення у XIX столітті, та частково знайшла своє рішення в системі аксіом Дж. Пеано для натуральних чисел. Криза математичного знання та виникнення «теорії множин» Г. Кантора у якості відповіді на цю кризу розколола єдність математики, що призвело до відомого протистояння інтуїціоністів та формалістів, і значною мірою ця розбіжність була пов'язана з розуміння ролі та природи аксіом. Якщо Д. Гілберту, визнаному голові «формалістів», вдалося у класичній роботі *Основи геометрії* закласти зразок для всіх подальших пошуків з аксіоматичного будівництва геометрії, то його намагання встановити основу для всієї математики виявилися марними. І справа не тільки у сформульованих й доведених К. Геделем відомих теорем про неповноту (які не вплинули значним чином саме на чисту математику, і подальший розвиток пошуків логічних основ математики йшов по шляху, що окреслив Гілберт), значно більш суттєву роль зіграла проблема доведення істинності математичних положень. Гілберт, як відомо, вважав, що буде достатньо звести поняття істинності до

логічної виводимості, але це йому не вдалося, і взагалі, як було доведено подальшим розвитком логіки (зокрема, результатами досліджень А. Тарським проблем розв'язання та нерозв'язності формальних теорій у логіці першого порядку) цей проект виявився неможливим.

Для нас тут важливішим є той факт, що незважаючи на різні уявлення стосовно основ математики, обидва напрями (а слідом і інші, що виникали) відчували складнощі щодо розуміння онтологічного статусу математики. Лідер інтуїціоністського напрямку Л. Е. Я. Брауер вважав математику переконливими розумними побудовами, які не мають зв'язку з питанням існування їхніх об'єктів [Heuring 1956: 1–2]. З іншого боку добре відома заява Д. Гілберта, що будь-який несуперечливий об'єкт може вважатися існуючим, навіть якщо він не має ані зв'язку з реальними об'єктами, ані інтуїтивного обґрунтування [Клайн 1984].

Слід додати, що з часів протистояння інтуїціонізму та формалізму стан справ у математиці щодо прояснення її онтологічного виміру суттєво не змінився, незважаючи на значні зусилля, котрі докладали для вирішення цієї проблеми філософи (перш за все – в межах аналітичної філософії). Сучасний англійський математик Брайан Девіс у статті *Куди [їде] математика?* відзначає, що час, коли математика зводилася до списку теорем, кожна з яких була доведена, використовуючи так звані суворі аргументи, на основі базового набору аксіом, закінчується. Через низку викликів, з якими зіштовхнулось математичне знання у ХХ столітті, майбутнє чистої математики з необхідністю різко відрізнятиметься від її минулого: сьогодні не може йти мова про можливість кожного достатньо здібного (sufficiently able) математика засвоїти докази значної кількості існуючих теорем через їхню надзвичайну складність та великий обсяг, і якщо такий стан справ буде зберігатися (а насправді він завдяки використанню комп'ютерів ще ускладнюється), то в майбутньому «багато галузей чистої математики залежатимуть від теорем, які жоден математик буде не зможе повністю зрозуміти, ані особисто, ані колективно. (...) Формальні перевірки складних доказів залишаться звичним явищем, але також буде багато результатів, прийняття яких залежатиме як від соціального консенсусу, так і від суворого доказування. Можливо, до того часу відмінності між математикою та іншими дисциплінами будуть настільки зменшені, що філософські дискусії про унікальний статус математичних утворень більше не здаватимуться актуальними» [Davies 2005: 1356].

Це сумне прогнозування все ж приховує в собі підказку стосовно, здавалося б, нерозв'язної проблеми онтологічного статусу математики, а разом з нею – моделювання в цілому, а разом з останнім – літературного твору. Відоме протистояння структуралізму у варіанті К. Леві-Строса та

теорії «відкритого твору» У. Еко: якщо К. Леві-Строс вважав, що художній текст має жорсткість кристалу (прикладом був розбір сонету Ш. Бодлера *Кішки*, зроблений спільно Р. Якобсоном та К. Леві-Стросом), то У. Еко відстоював думку, що кожний художній твір отримує завершення тільки у читацькому тлумаченні, а до того, він принципово неповний [Еко 2007: 12]. Художній твір, наполягав Еко, – це певна комунікація, а кожен акт комунікації, згідно з теорією мовних функцій того ж Якобсона [Якобсон 1975], необхідно передбачає такі категорії як адресант (відправник), адресат та контекст [Еко 2007: 12].

Попередній розгляд дає можливість внести певне уточнення у протистояння цих поглядів. Леві-Строс правий в тому, що художній твір, якщо він належить одному автору, відображає його задум, та є завершеним цілісним творінням, може розглядатися як «закритий» та цілком закінчений. Але без втручання адресата він не має онтологічного виміру. І Еко правий в тому, що розглядав читача (слухача, глядача тощо) як необхідний компонент справжнього існування твору. Він сам позначав деяку складність та сумнівність вбачати у читацькій інтерпретації частину твору. Ми можемо додати: термін «існування» охоплює два цілком різні аспекти, які слід розрізняти: структурну закінченість та впровадження в світ.

Чи існував *Енос про Гільгамеша* до того, як Джордж Сміт 3 грудня 1872 року не повідомив наукове товариство про знайдення нового епосу, «древнішого за *Iliadu*»? Безумовно, глиняні таблички з записом існували, безумовно, твір вже був завершеним, але останній, хто знав про нього вмер більш ніж 2,5 тисячоліття тому. Якщо визнати, що існування твору не мало перерв, то хтосьна, які твори ще продовжують існувати, хоч жодна людина навіть не чула про них? І в математиці так саме. Доки Альберт Айнштайн не звернувся до неевклідової геометрії для опису викривлення простору під силою гравітації [Эйнштейн 1955: 60], її статус у математиці залишався сумнівним – переважно як чистої теорії, позбавленої можливості застосування до «реального» світу, тобто позбавленої онтологічної складової. Ось ще приклад: коли наприкінці 20-х років минулого століття виникла квантова механіка, значна кількість фізиків ставилась до неї з великим сумнівом, деякі взагалі не вважали це фізикою; відомо, що навіть сам Альберт Айнштайн не приймав її фундаментальні положення, стосовно яких мав багато дискусій з Н. Бором. Але ставлення більшої частини тих, хто мав сумніви, змінилися з виникненням атомної зброї: у подальшому головні зусилля фізиків були спрямовані на поєднання квантової механіки з загальною теорією відносності, незважаючи на їхню принципову розбіжність. Так атомна зброя змінила світ і водночас онтологічний стан напрочуд оригінальної теорії.

Можна зробити висновки та розглянути питання, що були відкладені. Художній твір – це не прорив до вічної істини, а модель світоустрою, що за багатьма критеріями схожа з науковою гіпотезою (теорією). Тому вона несе на собі ознаки епохи створення, може застарівати, але може зберігати привабливість та евристичність. Онтологічний вимір художнього твору полягає у його сприйманні читачем і знаходить своє відображення у змінах читацької свідомості. Без цього твір залишається лише частиною світу речей, тобто не твором. Від математичних моделей його відрізняє перш за все складна природа його змінних, які зазвичай позначаються іменами. Ім'я – це просто позначення персонажа, який значно простіший за реальну людину з її фізичним, психологічним, соціальним, культурним, фізіологічним та іншими вимірами, але за звичкою ми через ім'я та невелику кількість даних добуємо, домальовуємо образ, сприймаючи його так, як ми сприймаємо людей у житті. Завдяки імені автор збуджує наш повсякденний комунікативний досвід, і персонаж може здаватися реальнішим за справжню людину.

І останнє. Треба перевірити наш висновок щодо схожості твору та моделі. Візьмемо твір іншої епохи та культури, ось вірш Лі Бо, китайського поета 8-го століття, *Запитання і відповідь у горах* у чудовому перекладі Генадія Туркова (обмежимось перекладом):

Мене спитали, в чому смисл мого життя у горах.

Я усміхнувся і промовчав, ну що тут говорити!

З дерев опали пелюстки пливуть у далечі-безвісті –

В новий, у зовсім інший світ, байдужі до людського!¹

Навіть я, не дуже досвідчений читач китайської поезії, без особливих зусиль можу виокремити у цьому вірші принаймні чотири смислових рівня, а якщо брати текст оригіналу, та співвіднести його з традицією китайської поезії, то їхня кількість ще зросте. Така особливість цього тексту як геніального художнього твору, але для нас достатньо залишитися на першому, літеральному рівні, на рівні просто граматичної форми, якого достатньо, щоб задати цей текст як твір. Представляючи елементи цього рівня через змінні, знаходимо їх шість: я (*a*), життя в горах (*b*), пелюстки (*c*), байдужість до людського світу (*d*), інший світ (*e*), той, хто запитав (*g*). Тут *a* ототожнюється послідовно та поступово з *b, c, d, e*; тобто, перед нами чотири функції. Окремо стоїть *z* (яку до речі можна ототожнити і з читачем), функцією якої є сума всіх чотирьох попередніх функцій, точніше, їхнє послідовне підсумовування, що розгортається як відповідь (функція *z*). Чи дійсно є потреба записати це як формулу?

Примітки

¹ Джерело: Електронний ресурс: [https://dovidka.biz.ua/virshi-li-bo-na-](https://dovidka.biz.ua/virshi-li-bo-na-ukrayinskiy-movi/)

ukrayinskiy-movi/.

Список використаної літератури

- Бурбаки, Н. (1963) *Архитектура математики. Очерки по истории математики*, пер. И. Г. Башмаковой под ред. К. А. Рыбникова, Москва: ИЛ, 292 с.
- Вейль, Г. (1989) *Математический способ мышления*, в: Вейль, Г. *Математическое мышление*, пер. с англ. и нем. под ред. Б. В. Бирюкова и А. Н. Парашина, Москва: Наука, сс. 6–24.
- Зеннхаузер, В. (2016) *Платон и математика*, СПб.: Издательство РХГА, 614 с.
- Клайн, М. (1984) *Математика. Утрата определенности*, пер. с англ. под ред., с предисл. и примеч. И. М. Яглома. Москва: Мир, 434 с.
- Пропп, В. (2001) *Морфология волшебной сказки*, науч. ред., текстол. ком. И. В. Пешкова, Москва: Лабиринт, 192 с.
- Эко, У. (2007) *Роль читателя. Исследования по семиотике текста*, пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного, СПб.: Симпозиум, 502 с.
- Эйнштейн, А. (1960) *Сущность теории относительности*, Москва: Иностранная литература, 160 с.
- Якобсон, Р. (1975) *Лингвистика и поэтика*, в: *Структурализм: «за» и «против»*, Москва: Прогресс, сс. 193–230.
- Davies, B. (2005) *Whither Mathematics?*, in: *Notices of the American Mathematical Society*, vol. 52, № 11, pp. 1350–1356. Дата звернення 20.05.21. Режим доступу <https://www.ams.org/notices/200511/comm-davies.pdf>.
- Frege, G. (1892) *Über Sinn und Bedeutung*, in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, NF 100, Ss. 25–50.
- Heyting, A. (1956) *Intuitionism. An Introduction*. Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 132 p.

Сергей Шевцов

ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Традиция рассматривала художественное произведение как открытие высшей истины, между тем аналитическая философия лишила литературу статуса истины вообще, а потому и онтологического измерения. Автор предлагает рассматривать литературное произведение как моделирование мира, уподобляющее его математической теории. Последняя строится как соотношение простых

элементов, в произведении такими элементами выступают персонажи (или вещи). Математическая теория строится на четко определенных аксиомах, так же литературное произведение, но его аксиомы не имеют выражения в рамках произведения и не всегда усматриваются интуитивно. Автор указывает, что ни одна математическая теория не отвечает указанным условиям, и сами математики отмечают, что в будущем они еще больше утратят силу. Таким образом, природа литературного произведения и математической теории одна и та же. Путем для обретения онтологического измерения является проблема истины. Анализ показывает, что в математике подлинным критерием истинности является признание теории через ее действительность. Для художественного произведения таким критерием является его восприятие. В обоих случаях онтологическое измерение представляет собой сознание читателя.

Ключевые слова: художественное произведение, литературное произведение, онтология, модель, истина, математическая теория, аксиоматический метод, персонаж, простые элементы, переменные, имя.

Sergii Shevtsov

ON THE ONTOLOGICAL DIMENSION OF A WORK OF ART

The article is devoted to the search for the nature of the ontology of an art work on the example of a literary work. Tradition viewed a work of art as the discovery of a higher truth. Analytical philosophy deprived literature of the status of truth in general, and thereby deprived it of any ontological dimension. Heidegger's attempt to return this dimension to literature through its relationship with Being did not find continuation in philosophy. The author proposes to consider a literary work as a model of the world, primarily the social world. This approach makes liken a literary work to a mathematical theory. A mathematical theory is built as a correlation of simple elements; in a literary work such elements are characters (sometimes things). A mathematical theory is built on clearly defined axioms, a literary work is also built on axioms, but they do not have an explicit expression within the work and cannot always be perceived intuitively. The author shows that the mathematical theory never fully meets the specified conditions, and the mathematicians themselves note that in the future they will largely lose their strength. Thus, a literary work is of the same nature as a mathematical theory, only it presents a more complex case. The problem of truth serves as the way to find the ontological dimension. Analysis shows that in mathematics it is solved not by reducing a hypothesis to axioms, but by recognizing a theory through its effectiveness or applicability. For a work of art, such a criterion is

its perception by its readers. In both cases, the ontological dimension is in the mind of the reader.

Keywords: work of art, literary work, ontology, model, truth, mathematical theory, axiomatic method, character, simple elements, variables, name.

References

- Burbaki, N. (1963) *Arhitektura matematiki. Ocherki po istorii matematiki* [The Architecture of Mathematics. Essays on the history of mathematics], per. I. G. Bashmakovoy pod red. K. A. Rybnikova, Moskva, IL, 292 p.
- Veyl, G. (1989) *Matematicheskii sposob myshleniya* [The Mathematical Way of Thinking], in: *Veyl, G. Matematicheskoe myshlenie*, per. s angl. i nem. pod red. B. V. Biryukova i A. N. Parashina, Moskva, Nauka, pp. 6–24.
- Zennhauzer, V. (2016) *Platon i matematika* [Plato and Mathematics], SPb., Izdatelstvo RHGA, 614 p.
- Klayn, M. (1984) *Matematika. Utrata opredelennosti* [Mathematics. Loss of certainty], per. s angl. pod red., s predisl. i primech. I. M. Yagloma, Moskva, Mir, 434 p.
- Propp, V. (2001) *Morfologiya volshebnoy skazki* [Morphology of a fairy tale], nauch. red., tekstol. kom. I. V. Peshkova, Moskva, Labirint, 192 p.
- Eko, U. (2007) *Rol chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta* [The Role of the Reader. Studies in the semiotics of text], per. s angl. i ital. S. D. Serebryanogo, SPb., Simpozium, 502 p.
- Eynshteyn, A. (1960) *Suschnost teorii otositel'nosti* [The essence of the theory of relativity], Moskva, Inostrannaya literatura, 160 p.
- Yakobson, R. (1975) *Lingvistika i poetika* [Linguistics and Poetics], in: *Strukturalizm: «za» i «protiv»*, Moskva, Progress, pp. 193–230.
- Davies, B. (2005) *Whither Mathematics?*, in: *Notices of the American Mathematical Society*, vol. 52, № 11, pp. 1350–1356. Retrieved May 20, 2021 from <https://www.ams.org/notices/200511/comm-davies.pdf>.
- Frege, G. (1892) *Über Sinn und Bedeutung*, in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, NF 100, Ss. 25–50.
- Heyting, A. (1956) *Intuitionism. An Introduction*. Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 132 p.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2021

Стаття прийнята 10.06.2021

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246774](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246774)

УДК 1 (091)

Олег Мухутдинов

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ И БОЖЕСТВЕННЫЙ ЗАКОН. «АНТИГОНА» СОФОКЛА В «ФЕНОМЕНОЛОГИИ ДУХА» ГЕГЕЛЯ

Статья посвящена исследованию отношения между философией и художественной литературой на примере «Антигоны» Софокла и «Феноменологии духа» Гегеля. В основании возникновения литературных произведений и философских сочинений находится опыт повседневной жизни. Художественная литература представляет этот опыт в образах, философия возводит опыт исторической жизни в понятия. Результатом философской рефлексии является понятие бытия. В истории европейской метафизики бытие мыслится как бытие сущего. Метафизика немецкого идеализма возвышается до понятия бытия как основы существования. Это понятие становится исходным пунктом в знаменитом повороте в мышлении Хайдеггера. Первоначальное бытие есть воля. В интерпретации «Антигоны» Гегеля бытие как воля появляется в виде понятий человеческого и божественного закона. Диалектическое взаимодействие этих законов составляет основание движения исторического мира жизни людей.

Ключевые слова: Бытие, воля, человеческий закон, божественный закон, мир, нравственная действительность, Софокл, Гегель.

*«Что же Бог – неизвестность? Или явлен он как и небо?
так именно склонен я думать. Лишь он есть мера человека».*
(Hölderlin 1951: 372)

Тема «Философия и литература» изначально предполагает возможность трансформаций различного рода. В зависимости от целей того, кто занимается описанием взаимоотношения между философией и художественной литературой, эта тема может быть, во-первых, связана с обсуждением содержания литературных произведений, претендующих на выражение идеи некоего философского мировоззрения. Во-вторых, сам факт существования философской литературы является поводом для того, чтобы перейти к обсуждению вопроса о необходимости того или иного способа представления философских идей: должна ли философия существовать исключительно в форме строгой науки и не препятствует ли обращение к свободному литературному изложению идеи достижению конечной цели – цели ясного и отчетливого познания? Ответ на этот вопрос

предопределен самой традицией мышления. Выступать приверженцем идеи философии как предельно строгого исследования не означает: отказываться от литературной формы повествования в пользу сухой и лишенной литературного изящества манеры изложения. Доказательство тому дает уже ранняя греческая философия. Формально можно было бы сказать: философия является источником идей, которыми пользуется художественная литература, литературное изложение – одна из форм, которой пользуется философия для представления предмета познания. Однако формальные утверждения не исчерпывают всей сути дела.

К этой сути мы приближаемся не тогда, когда рассуждаем о взаимосвязи философии и литературы, но, скорее, в том случае, когда мы принимаем во внимание их различие. Неискушенному взгляду это различие кажется несущественным, в особенности если принять во внимание ту легкость, с которой наивное сознание смешивает понятия писателя и мыслителя. Наивное сознание стремится к тому, чтобы сделать философское мышление само собой разумеющимся и непосредственно доступным, поскольку в противном случае оно перестает чувствовать себя у себя дома. Знаменитое утверждение Гегеля гласит: для наивного сознания философия является вывернутым наизнанку миром. Наивное сознание стремится сохранить привычный порядок вещей, поэтому предпочитает именовать «философией» все то, в чем оно видит малейшую претензию на глубокомысленность. Само понятие становится подручным средством, при помощи которого наивное сознание пытается сохранить уверенность в достоверности своего существования. Тем не менее, понятие «философия» в выражении «философия» Толстого и Достоевского» имеет совершенно иные смысл и значение, нежели в выражении «философия Канта, Гуссерля и Хайдеггера». Общим здесь является только слово.

Так наряду с фактическим положением дел, не исключающим взаимосвязи между философией как проектом строгого научного познания и художественной формой литературного изложения, появляется и вторая ситуация, связанная с представлением о тотальной противоположности и несовместимости философского мышления и литературного творчества. И все же: «если существует чувство действительности, должно существовать также и чувство возможности» [Musil 1990: 16]. Речь идет здесь не о логическом понятии возможности, предполагающем отсутствие противоречия, речь идет о возможности, обусловленной существованием причины, необходимой для существования соответствующего явления как действия этой причины. Основанием возможности существования философии и литературы является опыт действительной жизни. И философия, и литература возникают из этого опыта: художественная

литература является способом выражения переживания этого опыта, философия является формой рефлексии в отношении этого опыта. Литература выражает переживание опыта действительной жизни в образах, философия возводит содержание этого опыта в понятия. Литература показывает то, что есть. Философия задается вопросом о том, какой смысл мы вкладываем в это «есть». В расхожем представлении это означает: философия в отличие от литературы есть наука, а именно – философия есть наука о бытии, или онтология. Наивное «философское» сознание, руководствующееся очевидностью опыта повседневной жизни, скептически относится к такого рода возможности: бытие не есть предмет, бытие есть только понятие, не может существовать науки о том, что не является предметом. Но эта наивность преодолевается, если мы, вместо того, чтобы оставаться в плену расхожих представлений наивного сознания, обращаемся непосредственно к самим феноменам. Простое сравнение позволяет провести различие между явлением природы, искусственно созданной вещью, алгебраической функцией как онтическими феноменами с одной стороны и такими определениями как «быть явлением природы», «быть искусственно созданной вещью», «быть алгебраической функцией» – с другой. То же самое происходит, если мы обращаемся к существованию человека: мы проводим различие между человеком как эмпирически данным феноменом и определением «быть человеком». Во всех приведенных выражениях содержится некий смысл. Артикуляция этого смысла приводит к возникновению общих понятий «бытие природы», «бытие вещи», «бытие математических объектов», «бытие человека». Поскольку «быть» всегда означает «быть чем-то или кем-то», о бытии всегда говорят как о бытии сущего. Идея философии заключается в выявлении специфической совокупности понятий, которые делают видимым предмет познания. Представление философии как науки о бытии (онтологии) есть лишь общее формальное определение. Конкретное определение онтологии связано с идеей системы универсальных предикатов сущего.

Предварительная формальная дефиниция бытия как бытия сущего является исходным пунктом фундаментальной онтологии Хайдеггера. В лекции, прочитанной в летнем семестре 1927 г. высказывается тезис: «Бытие всегда есть бытие сущего» [Heidegger 1989: 22]. В соответствии с общим планом лекции Хайдеггер обсуждает четыре основных положения западноевропейской метафизики о бытии. К этим положениям относятся:

1. Тезис Канта «Бытие не есть реальный предикат»;
2. Тезис средневековой онтологии «Бытие определяется понятиями сущности и существования»;
3. Тезис новоевропейской онтологии «Основными видами бытия

являются бытие природы и бытие духа»;

4. Принадлежащий логике тезис «В логическом суждении бытие сущего выражается через связку». Этот тезис можно модифицировать следующим образом: «Бытие есть утверждение».

Поскольку о бытии здесь говорится в различных, но вместе с тем связанных друг с другом значениях, возникает естественный вопрос о том исходном универсальном определении смысла понятия бытия, которое могло бы рассматриваться в качестве первой причины всех последующих его модификаций. Однако ни в «Бытии и времени», ни в примыкающих к этой работе текстах и лекциях обсуждения этой темы мы не обнаруживаем. Более того: Хайдеггер отказывается от продолжения проекта фундаментальной онтологии и меняет направление своего исследования. Содержательно изменение сферы интересов Хайдеггера можно проследить по его лекционным курсам конца 20-х – начала 30-х гг. XX века. Однако выявить ведущий мотив мышления Хайдеггера на первый взгляд не так просто. Лекции посвящены различным темам: за лекцией о сущности свободы в системе критики разума Канта следует обращение к «Феноменологии духа» Гегеля, а далее Хайдеггер занимается интерпретацией аристотелевского понятия *dynamis* (в лекции «О сущности и действительности силы»). Внутренняя логика этого движения становится понятной лишь тогда, когда во внимание принимаются казалось бы совершенно внешние обстоятельства. В апреле 1926 г. Хайдеггер пишет Ясперсу: «За томик Шеллинга должен особо поблагодарить Вас сегодня еще раз. В философском плане Шеллинг дерзает пойти значительно дальше, чем Гегель, хотя понятийно он небрежнее. Работу о свободе я только пролистал. Слишком это большая ценность, чтобы для первого знакомства читать ее наспех» [Мартин Хайдеггер/Карл Ясперс 2001: 114]. В письме, написанном в сентябре 1927 г., Хайдеггер вновь возвращается к этой теме: «С тех пор, как Вы подарили мне томик Шеллинга, трактат о свободе не отпускает меня. В следующем семестре буду вести по нему семинар» [Там же: 133].

С трактатом Шеллинга о сущности человеческой свободы связан знаменитый «поворот» в мышлении Хайдеггера. Чем именно оказывается примечателен этот трактат? Здесь Хайдеггер находит пятый тезис о бытии, тезис, который не вписывается в программную установку «Бытие есть всегда бытие сущего». Тезис Шеллинга о бытии гласит:

«Воля есть первоначальное бытие» [Schelling 1809: 419].

В оригинальном тексте этот тезис выглядит следующим образом: «Wollen ist Urseyn». Поскольку приведенная интерпретация отличается от принятого русскоязычного перевода, я бы хотел сопроводить этот фрагмент

небольшим комментарием. Шеллинг пользуется здесь выражением «Wollen», подчеркивающим процесс осуществления воли. Понятие воли с самого начала связывается с идеей бытия как становления. В русскоязычном выражении «воля» содержится двойственное значение: воля как причина осуществления какого-либо действия рассматривается как возможность, но в качестве действующей воли она рассматривается как подлинно динамическое начало и является тем актом, который обеспечивает переход из состояния возможности в состояние действительности. Подобного рода двойственность особенно приветствовалась отдельными представителями метафизики немецкого идеализма. Выражение «Urseyn» указывает на бытие, которое является истоком происхождения сущего. Поэтому оно – первоначальное бытие. Воля как первоначальное бытие есть сущность, которая является основанием существования. Эта воля как бытие Бога предшествует Богу (при этом Бог остается первичным по отношению к своей основе). Эта же самая воля является основанием существования мира. Здесь только следует заметить, что сама по себе воля как первоначальное бытие есть темное начало, болезненное стремление к порождению (die Sehnsucht), не способное тем не менее породить. Акт творения поэтому требует действия божественного интеллекта (божественной способности понимания, для определения которой Шеллинг пользуется выражением «der Verstand»). Этот интеллект действует как воля в воле. Единство воли основания бытия Бога и света божественного интеллекта являются причиной возникновения мира в его всемирности.

Это же единство утверждает идею первоначальной свободы умопостигаемого мира и вместе с тем является основанием возможности конечной практической свободы чувственно воспринимаемого мира. При этом практическая свобода осуществляется в действительности в виде двояким образом действующей воли: речь идет, во-первых, о непосредственно связанном с темной волей основы своеволием партикулярной воли, а во-вторых, с феноменом универсальной воли. Партикулярной называется воля, действующая в границах собственного мира конечного существа. Универсальная воля есть воля, действующая в горизонте всемирности мира. Обсуждение взаимосвязи между партикулярной и универсальной волей приводит Шеллинга к одному из самых глубоких тезисов, касающихся идеи человеческой свободы: «В человеке содержится вся мощь темного начала и в нем же – вся сила света. В нем – глубочайшая бездна и высочайшее небо, или оба центра. Воля человека есть сокрытый в вечном стремлении зародыш Бога, существующего еще только в основе, сокрытая в глубине искра божественной жизни, которую узрел Бог, когда он возымел волю к природе.

В нем одном (в человеке) Бог возлюбил мир; и это подобие Божие было охвачено в центре желанием, когда оно вступило в противоречие со светом» [Шеллинг 1989: 112]. Не только свобода является «субстанцией» человеческого существования; это существование включает в себя одновременно и несвободу.

И теперь появляется возможность вернуться к заявленной в названии статьи теме: «Антигона» Софокла в «Феноменологии духа» Гегеля. У Гегеля отсутствует постановка вопроса о воле как о первоначальном бытии. Тем не менее, неявным образом идея воли обнаруживается в движении системы абсолютного знания. Прежде всего следует указать на фрагмент из лекций по философии истории, где Гегель утверждает: «субстанцией, сущностью духа, является свобода» [Гегель 1993: 70]. С этим положением, далее, необходимо связать принципиальную методологическую установку «Феноменологии духа»: «На мой взгляд, который должен быть оправдан только изложением самой системы, все дело в том, чтобы понять и выразить истинное не как субстанцию только, но равным образом и как субъект» [Гегель 1992: 9]. Дух, действующий в качестве субъект-субстанции, есть та сила (dynamis), которая позволяет осуществить движение перехода идеи свободы из состояния возможности в состояние действительности. Бытие духа поэтому есть воля. Эта воля является основанием возможности существования духа в виде нравственной действительности: «Дух, поскольку он есть непосредственная истина, есть нравственная жизнь народа; он – индивид, который есть некоторый мир» [Там же: 235]. Феномен практической свободы проявляется в нравственной действительности в виде воли, действующей под именем человеческого и божественного законов.

Форма действительности воли человеческого закона как нравственной действительности исторической жизни народа есть общность, обнаруживающая себя в открытом публичном существовании в виде общности (das Gemeinwesen). Действительность такой воли проявляется в частности в феномене глубинного настроения – специфической констелляции переживаний, определяющей присущий конкретной общности способ восприятия мира: «Есть такое настроение повседневной жизни, которым наполнена привычность, составляющая мой мир у меня за спиной. Мой мир может быть укоренён в привычности именно потому, что привычность связана с основополагающей верой в дальнейшее существование мира.¹ Эта вера является для нас чем-то само собой разумеющимся и обычно остаётся незаметной; она основывается не на теоретических знаниях и тем более не на доказательствах. Она одушевляет нас в форме основополагающего настроения, которым пронизана наша повседневная жизнь» [Хельд 2006: 8]. Связь воли и

глубинного настроения должна быть темой отдельного исследования, здесь же достаточно указать на то, что возникающая исторически нравственная действительность является условием единства общности. Это единство нарушается, правда, время от времени действиями составляющих общность индивидов. Стремление к власти заканчивается противостоянием самостоятельных самосознаний. Результатом этой борьбы становится гибель претендующих на власть граждан:

«Лишь двоим приказала судьба,
Беспощадно пикой друг друга пронзив,
Обоюдную встретить кончину» [Софокл 1988: 180].

Правительство, являющееся «достоверностью духа в качестве простой индивидуальности» [Гегель 1992: 237], восстанавливает единство нравственной жизни общности посредством узаконенного представления о дружественном и враждебном (Креонт у Софокла произносит: «Я не возьму вовек врага отчизны к себе в друзья» [Софокл 1988: 182]). Человеческий закон становится принципом, определяющим границы нравственного мира исторической общности народа.

Так возникает противоречие между динамическим принципом исторической жизни и статической сущностью человеческого закона. Принципом исторической жизни является представление о бытии как воле, действующей в универсальном горизонте всемирности мира. Принципом человеческого закона является представление о границах собственного мира, исключающее ценности внешнего чужого мира. Привязанность к границам собственного мира является препятствием, мешающим открытому отношению человеческого существования к универсальному горизонту всемирности мира. Тем не менее, существование всякого собственного мира является возможным исключительно в отношении к миру как горизонту всех возможных горизонтов. В этом случае возникает необходимость в принципе, преодолевающем ограниченность воли человеческого законодательства. Таким принципом становится божественный закон.

Воля божественного закона осуществляется в непосредственном нравственном самосознании, противостоящем действующей воле государственной власти: «Самосознание, выражающее нравственность в этой стихии непосредственности или бытия, или непосредственное сознание себя как сущности и как «этой» самости в «ином», т.е. естественная нравственная общественность, – есть семья» [Гегель 1992: 238]. Нравственный мир семьи является неотъемлемой частью общественного нравственного мира и включен в пространство действия человеческого закона. С другой стороны, этот нравственный мир является сознанием

божественного закона. Различие человеческого и божественного закона определяется различием общего и единичного: воля человеческого закона направлена на единство общности как общественности, воля божественного закона направлена на отдельное лицо. Член семьи в публичном пространстве общественной жизни действует как гражданин; в качестве положительной цели семьи он рассматривается как обладающая собственным достоинством единичность и в качестве таковой изымается из сферы действия воли человеческого законодательства. Столкновение интересов отдельного лица, действующего в качестве гражданина государства, и лица, чья единичная воля противостоит воле нравственной жизни общности, более не разрешается схемой отношения «господин – раб». Истиной этого столкновения является смерть того и другого. У Гегеля в силу этой принципиальной противоположности действие божественного закона имеет своей целью не живого, а мертвого; у Софокла Антигона противопоставляет человеческому закону Креонта

«Закон богов не писанный, но прочный
Ведь не вчера был создан тот закон –
Когда явился он, никто не знает» [Софокл 1988: 191].

Если пользоваться терминологией Гегеля, божественный закон является «средним термином», связывающим волю, действующую в границах нравственного мира человеческого законодательства, с волей, действующей в универсальном горизонте всемирности мира как горизонте всех возможных горизонтов. И человеческий, и божественный закон необходимо рассматривать в их диалектическом взаимодействии в качестве равнозначальных конститутивных элементов действительности нравственного мира. Заложенное в человеческом законе стремление к сохранению устойчивости жизни общности в установленных границах нравственной действительности преодолевается истинной действительностью исторического движения, сущность которого определяется в «Феноменологии духа» понятием «мир наизнанку» (*die verkehrte Welt*). Подобно тому как «абстрактное законодательство является своей собственной превращенной формой, что означает, что оно не только ведет к несправедливости, но само является высшей несправедливостью» [Gadamer 1987: 44], так и абстрактная нравственность под именем воли человеческого закона превращается в свою противоположность, нарушая тем самым связь между миром людей и миром богов, горизонтом исторической жизни общности и универсальным горизонтом мира. Воля божественного закона является тем не переменным условием, которое позволяет показать идею воли как идею первоначального бытия, лежащего в основании существования исторического мира нравственной жизни

людей.

Но там, где воля есть бытие, там мир становится искусством.

Примечания

¹ Выражение «Вера в существование внешнего мира» является общепринятым для перевода немецкоязычного «Der Glaube an die Existenz der Welt». Тем не менее здесь лучше было бы говорить об *уверенности* в существовании мира. Феномен веры обычно связан с тем, что не является непосредственно предметом моего восприятия: я верю в сверхъестественное, я верю в успех какого-либо предприятия, я верю в светлое будущее и т.д. Но моя вера может оказаться актом, которому в действительности ничего не будет соответствовать. Что же касается уверенности в существовании внешнего мира, то она связана с естественной установкой моего практического существования в мире.

Список использованной литературы

- Гегель, Г. В. Ф. (1992) *Феноменология духа*, Санкт-Петербург: Наука: XLVII + 444 с.
- Гегель, Г. В. Ф. (1993) *Лекции по философии истории*, Санкт-Петербург: Наука: 480 с.
- Мартин Хайдеггер/Карл Ясперс (2001) *Переписка 1920-1968*, Москва: Ad marginem, 416 с.
- Софокл (1988) *Антигона*, в: *Софокл. Трагедии*, Москва: Худ. лит., сс. 175–228.
- Хельд, К. (2006) *Возможности и границы межкультурного взаимопонимания*, в: *Топос. Философско-культурологический журнал*, Минск, № 3 (14), сс. 5–16.
- Шеллинг, Ф. В. Й. (1989) *Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах*, в: *Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2-х тт.* Т. 2, Москва: Мысль, сс. 86-158.
- Heidegger, M. (1989) *Die Grundprobleme der Phänomenologie, Gesamtausgabe Bd. 27*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. 474 S.
- Hölderlin, F. (1951) *In lieblicher Bläue...* in: *Hölderlin, F., Sämtliche Werke* in 6 Bd., Bd. 2, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer. 398 S.
- Gadamer, H.-G. (1987) *Die verkehrte Welt*, in: *Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. III, Neuere Philosophie – I. Hegel, Husserl, Heidegger*. Tübingen, Mohr. Ss. 29–46.
- Musil, R. (1990) *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1052 S.
- Schelling, F. W. J. *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freyheit und die damit zusammenhängende Gegenstände*,

in: *Schelling F. W. J. Philosophische Schriften*, Landshut, Philipp Krüll. Ss. 397–511.

Олег Мухутдінов

ЛЮДСЬКИЙ ТА БОЖИЙ ЗАКОН. «АНТИГОНА» СОФОКЛА У «ФЕНОМЕНОЛОГІЇ ДУХУ» ГЕГЕЛЯ

Стаття присвячена дослідженню відносин між філософією та художньою літературою на прикладі «Антигони» Софокла та «Феноменології духу» Гегеля. В основі виникнення літературних творів та філософських творів знаходиться досвід повсякденного життя. Художня література представляє цей досвід у образах, філософія зводить досвід історичного життя у поняття. Результатом філософської рефлексії є поняття буття. В історії європейської метафізики буття мислиться як буття суцього. Метафізика німецького ідеалізму підноситься до поняття буття як основи існування. Це поняття стає вихідним пунктом у відомому повороті у мисленні Хайдеггера. Початкове буття є воля. В інтерпретації «Антигони» Гегеля буття як воля з'являється у вигляді понять людського та божого закону. Діалектична взаємодія цих законів становить основу руху історичного світу життя людства.

Ключові слова: Буття, воля, людський закон, божественний закон, світ, моральна дійсність, Софокл, Гегель.

Oleg Mukhutdinov

HUMAN AND DIVINE LAW. SOPHOCLES' "ANTIGONE" IN HEGEL'S "PHENOMENOLOGY OF SPIRIT"

The article is devoted to the study of the relationship between philosophy and literature on the example of Sophocles' "Antigone" and Hegel's "Phenomenology of Spirit". The origin of literary works and philosophical works is based on the experience of everyday life. Literature presents this experience in images; philosophy elevates the experience of historical life into concepts. The result of philosophical reflection is the concept of being. In the history of European metaphysics, being is thought of as the being of being. The metaphysics of German idealism rises to the concept of Being as the basis of existence. This concept becomes the starting point in the famous turn in Heidegger's thinking. The original Being is the will. In the interpretation of Hegel's "Antigone", being as a will appears in the form of concepts of human and divine law. The dialectical interaction of these laws forms the basis of the movement of the historical world of human life.

Keywords: *Being, will, human law, divine law, world, moral reality, Sophocles, Hegel.*

References

- Gegel, G. V. F. (1992) *Fenomenologiya dukha* [Phenomenology of Spirit], Sankt-Peterburg, Nauka, XLVII + 444 p.
- Gegel, G. V. F. (1993) *Lekcii po filosofii istorii* [Lectures on Philosophy of History], Sankt-Peterburg, Nauka, 480 p.
- Martin Hajdegger/Karl Yaspers (2001) *Perepiska 1920–1968* [Correspondence 1920–1968], Moskva, Ad marginem, 416 p.
- Sofokl (1988) *Antigona* [Antigone], v: *Sofokl. Tragedii*, Moskva, Hud. lit., pp. 175–228.
- Held, K. (2006) *Vozmozhnosti i granitsy mezhkulturnogo vzaimoponimaniya* [Opportunities and boundaries of intercultural understanding], in: *Topos. Filosofsko-kulturologicheskij zhurnal*, Minsk, №3 (14), pp. 5–16.
- Shelling, F. V. J. (1989) *Filosofskie issledovaniya o sushhnosti chelovecheskoj svobody i svyazannyh s nej predmetah* [Philosophical research on the essence of human freedom and related subjects], in: *Shelling, F. V. J. Sochineniya: V 2-h tt. T.2*, Moskva: Mysl, pp. 86–158.
- Heidegger, M. (1989) *Die Grundprobleme der Phänomenologie, Gesamtausgabe Bd. 27*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. 474 S.
- Hölderlin, F. (1951) *In lieblicher Bläue...* in: *Hölderlin, F., Sämtliche Werke in 6 Bd.*, Bd. 2, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer. 398 S.
- Gadamer, H.-G. (1987) *Die verkehrte Welt*, in: *Gadamer, H.-G. Gesammelte Werke. Bd. III, Neuere Philosophie – 1. Hegel, Husserl, Heidegger*. Tübingen, Mohr. Ss. 29–46.
- Musil, R. (1990) *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1052 S.
- Schelling, F. W. J. *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freyheit und die damit zusammenhängende Gegenstände*, in: *Schelling F. W. J. Philosophische Schriften*, Landshut, Philipp Krüll. Ss. 397–511.

Стаття надійшла до редакції 2.05.2021

Стаття прийнята 18.06.2021

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246777](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246777)

УДК 38.2

Андрій Дахній

У ПОШУКАХ ЛЮДИНИ: ВЗАЄМОДІЯ ФІЛОСОФІЇ ТА ЛІТЕРАТУРИ

У ЗАХІДНІЙ ДУХОВНІЙ ТРАДИЦІЇ

У статті розглядається феномен взаємодії філософії і літератури на матеріалі антропологічної проблематики в межах західної духовної традиції. Показано, що такого роду взаємозбагачення успішно здійснювалося ще починаючи з античності, проте найбільш плідно реалізувалося в Новий та новітній час. На основі засади міждисциплінарності обґрунтовано, що філософська антропологія отримувала найбільш плідні імпульси саме із сфери літератури.

Ключові слова: *філософія, література, взаємодія, античність, Новий час, сучасність, антропологія, західна культура, міждисциплінарність.*

Література та філософія: моменти спільності

Взаємодія літератури та філософії як двох різних та водночас «взаємодоповнювальних» способів пізнання й інтерпретації світу проявилася в західній духовній культурі ще починаючи з античності.

Як відомо, однією з ключових спільних точок дотику у сенсі спорідненості між філософією та літературою є *здивування*. Класична формула Платона й Арістотеля – «наступним етапом філософування є здивування» – виглядає цілком можливою в плані її екстраполяції на літературну творчість. Тобто бажання писати літературні твори породжене приблизно тією ж інтуїцією, що й у філософії, тим самим типом сприйняття реальності – здивуванням. Як зазначає Андрій Содомора, «Подив – ось що спонукало давніх греків до думки, отже, й до поетичної творчості (думка й образ у ті часи були єдиним)» [Содомора 2018: 9].

Проте існують і інші моменти близькості. Зокрема, ані філософія, ані література не мають за мету претендувати на якісь остаточні й однозначні відповіді (як на це, приміром, претендують дослідження наукового штубу) і вельми багато залежить від їхньої інтерпретації, а остання, як відомо, інспірується чинниками *суб'єктивного* прочитання та *історичної, соціокультурної* обумовленості.

Разом із тим щодо літературного чи філософського твору ніколи не можна застосувати поняття *прогресу*. І якщо стосовно науки такий критерій застосувати можна і навіть необхідно (як відомо, кожний наступний етап в історії науки досконаліший за попередній: відповідно, рухалися по «висхідній» фізика Птолемея, Коперніка, Ньютона, Айнштейна, Гокінга),

то нічого подібного ні у філософії, ні у літературі не відбувається. Умовно кажучи, Гомер або Платон для нас не менш важливі, ніж, скажімо, Рей Бредбері або Мішель Фуко. Філософи і літератори, які є ближчими до нас у часі, не можуть претендувати на більшу переконливість, ніж їхні попередники. Інакше кажучи, філософія і література не знають хронологічного критерію. Вони не застарівають, рівночасно їхні антропологічні відкриття зберігають релевантність для різних епох. Вочевидь, однією з ключових передумов такого стану справ є *консервативність* людської природи: упродовж століть і навіть тисячоліть природа антропологічних матерій майже не змінюється.

Ще один момент спільності полягає в тому, що філософія і література передбачають поглиблене і неквапливе читання, те, що в англійській традиції виражається конструкцією «close reading» (всупереч до так званого «cross reading», читання «по діагоналі»). Такого роду читання є важливим як стосовно *літературних* текстів, так і щодо *філософських* творів. Тобто споглядальність, медитативність – вельми важливі характеристики для читача, не меншою мірою, ніж вони були притаманними для автора (як ми знаємо, одна із ключових праць Рене Декарта називається «Meditationes metaphysique», тобто «Метафізичні медитації»). Нарешті, ця спільність, спорідненість літератури та філософії виражається, як уже показувалося вище, в зацікавленості *антропологічною* проблематикою.

Втім, варто зробити ще один короткий екскурс в античність, зокрема, звернутися до випадку Діогена Сінопського, який своєю епатажною особою репрезентував водночас і літературу, і філософію. З одного боку, цей філософ-кінік виражав певні філософські ідеї, нехай дуже провокативні й незвичні (наприклад: «краще бути твариною, ніж людиною», «краще бути варваром, ніж елліном» тощо). Але, з іншого боку, він, по суті, став літературним персонажем, перетворившись у героя дуже багатьох переказів, напівлегендарних і нерідко комічних ситуацій. Зокрема, при згадці його імені зринає в пам'яті репліка філософа, звернена до Александра Македонського на пропозицію останнього просити у нього все, що філософу заманеться: «Відійди, – мовив Діоген, – ти мені затуляєш сонце!». Себто ми маємо перед собою не тільки та й навіть не стільки філософа, скільки химерного літературного персонажа, збурювача спокою, яскравого «нонконформіста».

Або ж приклад ще одного елліністичного філософа – Хрісіппа, про якого існує, очевидно, цілком вигадана, проте вельми промовиста історія: мовляв, він помер від сміху, коли споглядав, як осел, який наївся фініків і ковтнув добряче вина, почав напідпитку тупцювати-танцювати на місці. І це, очевидно, теж значною мірою – література.

Втім, коли ми говоримо про античність, варто стягнути поглядом у більш ранній період і звернути увагу, власне, на особливості взаємодії між літературою та філософією ще на початковому етапі європейської античності, тому що тісний зв'язок літератури і філософії простежується вже навіть у ту архаїчну епоху – тобто у VII столітті до н. е. У той час означений процес найяскравіше репрезентують дві напрочуд потужні персоналії давньогрецької культури – Гомер і Гесіод. Очевидно, не є перебільшенням стверджувати, що тексти цих епічних поетів для подальшої елліністичної культури відіграли роль, зрівняну з тією, яку для давніх євреїв відіграла Біблія (див.: [Реале, Антисери 1993]). Тобто в даному випадку література та філософія корелюються між собою у той спосіб, що література передує філософії, слугує одним із найпотужніших її джерел (поряд із релігією, зокрема, релігією містерій, та суспільно-політичними умовами життя, причому йдеться передовсім про демократичні поліси (див.: [Реале, Антисери 1993: 7–11])). Саме епічні поети у справі розуміння і тлумачення світу були для філософів взірцями, «точкою відліку».

Приміром, беручи до уваги міркування Гесіода у «Роботах і днях» стосовно засади *справедливості*, ми повинні усвідомлювати, наскільки важливим і ключовим це поняття стало згодом для ранніх грецьких філософів – Анаксимандра чи Парменіда, згодом – для класичних (Платон, Арістотель), а ще пізніше – для елліністичних мислителів. Зокрема, Платон вважав її однією з найвищих ідей. Очевидно, без кроків, здійснених Гесіодом, такий рух у подальшому розвитку філософії попросту важко уявити.

Трагічне та комічне: літературно-філософські зв'язки

Окрім того, дуже часто постає в «літературному» контексті і така яскрава фігура, як Сократ: скажімо, афінський мудрець говорив про те, що йому хочеться так чи інакше долучитися до творення на ниві муз: зокрема, він казав, що йому наснився сон, після якого він усвідомив, що йому варто зайнятися байками Езопа і викладати їх упоетичний спосіб.

Або візьмімо інший випадок – із дельфійським оракулом: згідно з останнім, Софокл – мудрий, Евріпід – мудріший, але наймудріший – Сократ. Тим самим афінський філософ представлявся саме поряд із двома літераторами – *трагіками*.

Разом із тим варто мати на увазі, що, коли заходить мова про постать Сократа, то парадоксальним чином актуалізується і протилежна – неодноразово згадуване вище *комічна* сторона взаємодії філософії та літератури. Приміром, афінський філософ став жертвою хибного і викривленого прочитання, яке нам запропонував геніальний комедіограф Арістофан. Зокрема, у своїй п'єсі «Хмари» він зобразив Сократа таким

собі недолугим і сміховинним чоловіком: і хоч тут постать Сократа зі справжнім філософом не має нічого спільного (хіба що крім самого імені), ця «комічна» сторона (мається на увазі і перший античний комедіограф, і комічне як таке), завжди залишалася дуже важливою для давніх греків, а філософ Арістотель зовсім не випадково у своїй «Поетиці» дав розлогий аналіз як трагедії, так і комедії.

Отож, Платон, а за ним і Арістотель, прекрасно розуміли зв'язок комічного та трагічного як важливих складових людської природи. І тут ми виходимо на кореляцію, знову ж таки, літератури та філософії. У будь-якому разі, ми розуміємо, що комічне і трагічне щоразу постають у напрузі, точніше, це два полюси, між якими існує суттєва напруга; комічне існує в оточенні трагічного, а трагічне – у сусідстві комічного. Цікаво також, що і в етиці Арістотеля така чеснота, приміром, як дотепність, – не що інше, як середина між блазенством (надміром комічного) і понурістю (надміром трагічного). Такі речі мають бути збалансовані. Важливо принагідно зауважити, що, згідно з Арістотелем, катарсис, очищення досягається і завдяки трагедії (через сльози), і завдяки комедії (через сміх). У давньогрецькій культурі три головні трагіки – Есхіл, Софокл і Евріпід – доповнювалися комедіографами – уже згаданим Аристофаном та, наприклад, Менандром.

Нарешті, коли ми виявляємо кореляцію між літературою та філософією, не можна не згадати Арістотелеві міркування про те, що філософія стосовно усіх можливих «суміжних» сфер є найближчою саме до літератури, зокрема, до поезії. На думку Стагірита, саме поет є найближчим до філософа в тому плані, що, подібно до філософа, він говорить не про те, що є чи що було, а про те, що *повинно бути*, тобто і філософ, і поет найбільше схильні до *універсалістського* дискурсу. У вимірі універсальності погляду на світ та людину найближче до філософії стоїть саме поезія.

Але, повертаючись до співвідношення між комічним і трагічним, варто відзначити ось яку обставину. Відомо, що у Давній Греції вже в елліністичні часи усталився погляд, згідно з яким говорили про «філософа, який сміється» та «філософа, який плаче» – Демокріта та Геракліта. Тобто одна й та сама дійсність викликала діаметрально протилежні ставлення і реакцію: для першого вона видавалася сміховиною, для другого – жалюгідною і гідною плачу.

Цікаво, що для цього сюжету можна віднайти паралелі значно ближчі для нас – і в часовому, і в просторовому, і, зрештою, у ментальному відношеннях. Іншими словами, ми можемо розглядати ситуацію в культурі, ближчій нам, де теж йдеться про ситуації сміху і плачу як реакції з приводу, по суті, однієї і тієї ж реальності. Мається на увазі вірш Тараса Шевченка

«Гоголю», зокрема, його, ймовірно, найвідоміші рядки із тих слів, які були звернені до знаменитого земляка: «Ти смієшся, а я плачу, мій великий друже». Очевидно, обидва автори спрямовані на одну й ту ж реальність, от тільки в одного (у Гоголя) вона викликає сміх, а у іншого (у Шевченка) – протилежну реакцію: плач. Звісно, при цьому мова йде не стільки про реальність *психологічну*, скільки про *метафізичну*. І хоча це зіставлення може видаватися надто далекоюсяжним і трішки «культати», все ж, у будь-якому разі, античний приклад і приклад з XIX сторіччя сутнісно вельми близькі між собою.

Архетипи «філософа, який сміється» та «філософа, який плаче», набули в подальшому розвитку європейської культури істотного продовження. Не дивно, що особливо плідно таке засвоєння відбувалося в епоху Відродження. І, зокрема, подібний підхід легко виявити у Мішеля Монтеня, а саме в його «Пробах»: там знаходимо окремий параграф, який, власне, присвячений і філософу, який сміється, і тому філософу, який плаче. До речі, Монтень – і літератор, і філософ одночасно. Водночас треба відзначити, що літературно-філософськими засобами він досліджує саме природу людини.

Якщо повертатися до згаданих двох античних мудреців, то варто наголосити, що у тій самій французькій культурі, причому теж у ренесансні часи, у Франсуа Рабле, говориться про такого собі Демокріта Гераклітівського і Демокрітівського Геракліта. Тобто, Рабле в душі людини епохи Відродження легко й невимушено, вдаючись до каламбурів, бавиться цими образами і цими словами: комічність тут відбувається через зіставлення і «взаємоперетікання» протилежностей. Знову ж таки, мова тут іде не лише про комічне і трагічне, але й про взаємодію між літературою та філософією.

Втім, означені кореляції між філософією і літературою були вагомими і для епохи середньовіччя, хоча, можливо, відповідні процеси проявлялися дещо маргінальніше: зокрема, на латинському Заході вони далися взнаки у найзнаменитішому творі Августина – «Сповіді» та у Северина Боеція, тобто в період середньої та пізньої патристики – у «Розраді від філософії». У цьому творі ми знаходимо і елементи літератури, і філософії. Якщо ж зважити на ту обставину, що «Розрада» стала чимось на кшталт «настільної книги» для людей майже усього Середньовіччя, то можемо констатувати, що «симфонія» літератури і філософії звучала для середньовічної людини достатньо виразно і гучно. Зрештою, не забуваймо і вже самого того факту, що Боецій наважився у цьому творі персоніфікувати філософію і представити її алегорично, в образі строгої, владної і мудрої жінки – а це, по суті, є не що інше, як вдалий *літературний* прийом (сам сюжет приходу

Філософії у в'язницю є літературним, подібно до того, як літературними засобами описував обставини перебування у в'язниці Сократа – і його спілкування там із учнями – Платон).

Взаємодія літератури і філософії у новітню добу

Що стосується подальшої взаємодії філософії та літератури на європейському ґрунті, то варто апелювати передовсім до епохи *Просвітництва*, до XVIII сторіччя. Найпомітніші репрезентативні приклади – французи Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро. Всі вони – водночас і автори художніх творів, і філософських трактатів. Прикметно, що згадані діячі Просвітництва активно долучаються до творення такого жанру, як *філософський роман*.

Наступний період, коли простежується плідна взаємодія та взаємозбагачення філософії і літератури – епоха *романтизму*, перша половина XIX сторіччя. І в цьому випадку «пальма першості» вже переходить до німців. Саме впродовж цього періоду виникає і розповсюджується парафраз про них як про «націю поетів і мислителів». В епоху романтизму поезія виглядає максимально філософичною, а філософія, своєю чергою, поетичною (як висловлювався Новаліс: «чим поетичніше, тим істинніше»). Крім Новаліса, можна виділити братів Шлегелів, Ф.-В. Шеллінга, Г. Гайне...

Коли ж говорити про «постромантичне» чи, точніше, «постідеалістичне» XIX століття, то варто згадати передовсім такі три персоналії, як Сьорен К'єркегор, Фьодор Достоєвський та Фрідріх Ніцше. Вони могли б претендувати і на статус «класиків літературно-філософського дискурсу»: йдеться і про філософську складову художніх творів Достоєвського та літературну – у філософуванні, відповідно, К'єркегора та Ніцше. Саме в «постідеалістичному» XIX сторіччі прийшло усвідомлення того, що за нових умов філософія має шанс тільки тоді, коли активно взаємодіє з *іншими родами духовної активності*, і першочергово саме з *літературою*. Зароджується яскраво виражений міждисциплінарний дискурс. Так само з часом дедалі більшої ваги починає набувати фактор *метафоричності*. Має місце апеляція до образності, до метафорики, до есеїстичної форми викладу, до такої собі «літературизації» філософії. Причому саме вдаючись до філософсько-літературного арсеналу, всі вони досліджують передовсім *антропологічну* проблематику, виявляють нові виміри людського існування.

Цікаво, що на початку XX століття виникне такий феномен, як *інтелектуальний роман*, у якому взаємодія літератури та філософії виявить себе із новою силою. І в даному разі варто назвати бодай лише дві постаті –

Томаса Манна та Германа Гессе (і відповідні твори, наприклад, «Зачаровану гору» та «Гру в бісер» чи «Степового вовка»).

Ще одна симптоматична постать цієї доби – Мартін Гайдеггер. Його філософування, надто в пізній період, нерідко виникає як *спів-мислення* з поетами давноминулих часів, себто філософія багато чого може видобути саме із співпраці з поезією. Найчастіше такими поетами були для філософа Фрідріх Гьольдерлін, Георг Тракль, Пауль Целан (див.: [Kunisch 2020]).

Водночас траплялися випадки апелювання Гайдеггера і до прозових творів, причому так виходило, що переважно це були російські автори – Л. Толстой, І. Тургенев, Ф. Достоєвський. На першого з них німець покликається у свій «ранній» період, у «Бутті і часі», торкаючись проблематики *смерті* [Heidegger 1986: 254], а другий і третій актуалізуються у зв'язку з обговоренням витоків *нігілізму*, вже на «пізньому» етапі творчості («Європейський нігілізм» [Хайдеггер 1993: 63]).

У будь-якому разі, у XX сторіччі найяскравіше взаємодію філософії та літератури репрезентує *екзистенціалістська* традиція. Втім, якщо ми можемо стверджувати, що Р.-М. Рільке, Ф. Кафка, Г. Ібсен, М. де Унамуно – це передовсім літератори, а К. Ясперс і М. Гайдеггер – це екзистенційні філософи, то, скажімо, Ж.-П. Сартр перебуває десь на межі філософії та літератури. Є ще й інші такі «проміжні» персоналії, як Альбер Камю, Габріель Марсель, Сімона де Бовуар – у цих випадках в одній особі сходяться і автор філософських текстів, і водночас повістей, романів, оповідань, п'єс, або ж публіцистичних статей. Сартр одночасно є як автором суто філософських творів («Буття і Ніщо», «Екзистенціалізм – це гуманізм», «Критика діалектичного розуму»), так і романів («Нудота», «Слова» тощо), п'єс («За зачиненими дверима», «Мухи») і багатьох інших художніх творів.

Варто зазначити, що така фундаментальна антропологічна проблема, як проблема *часу* і його суб'єктивного переживання людиною, причому нерідко в кореляції з проблематикою *смерті*, ми можемо знайти одночасно і у філософа Гайдеггера – у «Бутті і часі», і у письменника Льва Толстого – у «Смерті Івана Ілліча» (Ернст Тугендгат навіть стверджував, що в обох випадках йдеться про ідентичне розуміння смерті і виявлення автентичного існування саме перед обличчям смерті, проте це розуміння виражене різними мовними засобами [Tugendhat 2006]). Аналогічно існує чимало паралелей між рефлексіями письменників Томаса Манна (у «Зачарованій горі») та Марселя Пруста (у циклі романів «У пошуках втраченого часу»), з одного боку, та філософа Анрі Бергсона – у «Творчій еволюції», з іншого боку. Тобто, темпорально-танатологічна проблематика висвітлюється філософськими засобами – у М. Гайдеггера, А. Бергсона і літературними – у Л. Толстого, Т. Манна і М. Пруста. Отже, характерна для західної духовної

культури співпраця літератури і філософії успішно продовжилася і у ХХ сторіччі, причому мається на увазі не просто висвітлення антропологічної проблематики, а саме специфічний ракурс бачення (відмінний від наукового чи релігійного сприйняття) феноменів часу і смерті.

Список використаної літератури

- Реале, Дж., Антисери, Д. (1993) *Западная философия от истоков до наших дней*. Т. 1. *Античность*, пер. с итал., Санкт-Петербург: Петрополис, 336 с.
- Содомора, А. (2018) *Співець богів і землі, в: Гесіод. Походження богів. Роботи і дні. Щит Геракла*, пер. А. Содомора, Львів: Апіорі, сс. 3–32.
- Хайдеггер, М. (1993) *Время и бытие. Статьи и выступления*, пер. с нем. Москва: Республика, 447 с.
- Heidegger, M. (1986) *Sein und Zeit*. 16. Auflage, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 445 s.
- Kunisch, H.-P. (2020) *Todtmauberg. Die Geschichte von P. Celan, M. Heidegger und ihrer unmöglichen Begegnung*. München: dtv, 350 s.
- Tugendhat, E. (2006) *Über den Tod*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 61 s.

Андрей Дахний

В ПОИСКАХ ЧЕЛОВЕКА: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФИЛОСОФИИ И ЛИТЕРАТУРЫ В ЗАПАДНОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ

В статье рассматривается феномен взаимодействия философии и литературы на материале антропологической проблематики в рамках западной духовной традиции. Показано, что такого рода взаимообогащение успешно осуществлялось еще начиная из античности, однако наиболее плодотворно реализовалось в Новое и новейшее время. Исходя из принципа междисциплинарности, доказано, что философская антропология получала наиболее продуктивные импульсы именно из области литературы.

Ключевые слова: философия, литература, взаимодействие, античность, Новое время, современность, антропология, западная культура, междисциплинарность.

Andriy Dakhniy

IN SEARCH OF MAN: INTERACTION OF PHILOSOPHY AND LITERATURE IN WESTERN SPIRITUAL TRADITION

The article considers the phenomenon of interaction of philosophy and literature on the material of anthropological issues within the Western spiri-

tual tradition. It is shown that this kind of mutual enrichment has been successfully carried out since antiquity, in particular, in the sense of the influence of poetry and drama on the formation of philosophical thought, epic poetry and drama became the forefront of philosophy. Thus, a precedent was set, a certain model of interaction and mutual enrichment was initiated.

It is emphasized that in literature, especially in drama, comic and tragic were explained in detail, which had an impact on the understanding of human nature in philosophy, as evidenced by the search for classical thinking – on a theoretical level and Hellenistic philosophizing – rather on a practical level: in the latter case, the philosopher often became someone like a literary character.

The article also traces the analysis of the interaction of the tragic and the comic in the postantastic era, in particular, from the Renaissance to the twentieth century.

The affinity of philosophy and poetry as manifestations of the universalist approach to reality, characteristic of Western spiritual culture, as revealed by Aristotle, is also emphasized, and their emphasis is not on what was, but what should be. The productive interaction between philosophy and literature has been traced on the example of such antagonistic trends as the Enlightenment and Romanticism. The symptomatic appearance of such integrating literature and philosophy as S. Kierkegaard, F. Nietzsche and F. Dostoevsky in the 19th century is also pointed out. Examples of the close complementarity of anthropological research by philosophers and writers in the twentieth century are demonstrated. Finally, among the thinkers of the time is the figure of M. Heidegger, who, especially in his “late” period, often appealed and co-thought with poets. It is noted that the most relevant in philosophical and literary studies (as opposed to scientific and religious approaches) is the analysis of time and death. That is, it is concluded that the most fruitful interaction of philosophy and literature was realized in modern times. Based on the principle of interdisciplinarity, it is substantiated that philosophical anthropology received the most fruitful impulses from the field of literature.

Keywords: philosophy, literature, interaction, antiquity, New time, modernity, anthropology, western culture, interdisciplinarity.

References

- Reale, Dzh., Antiseri, D. (1993) *Zapadnaya filosofiya ot istokov do nashih dney* [Western philosophy from its origins to the present day]. Т. 1. *Antichnost*, per. s ital., Sankt-Peterburg, Petropolis, 336 p.
- Sodomora, A. (2018) *Spivets bogiv i zemli* [Singer of the gods and the earth], v: *Gesiod. Pohodzhennya bogiv. Roboty i dni. Schyt Gerakla*, per. A.

- Sodomora, Lviv, Apriori, pp. 3–32.
- Haydegger, M. (1993) *Vremya i bytie. Stati i vystupleniya* [Time and Being. Articles and speeches], per. s nem. Moskva, Respublika, 447 p.
- Heidegger, M. (1986) *Sein und Zeit*. 16. Auflage, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 445 s.
- Kunisch, H.-P. (2020) *Todtnauberg. Die Geschichte von P. Celan, M. Heidegger und ihrer unmöglichen Begegnung*, München, dtv, 350 s.
- Tugendhat, E. (2006) *Über den Tod*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 61 s.

Стаття надійшла до редакції 12.05.2021

Стаття прийнята 18.06.2021

Розділ 2.

СМИСЛОВІ ОБРІЇ ФІЛОСОФСЬКИХ РОЗВІДОК

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246778](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246778)

УДК 130

Ольга Гомілко

ЛІНГВІСТИЧНА ІКОНОГРАФІЯ ТА МУЗИКА ЯК ОТІЛЕСНЕННЯ СМИСЛІВ

Взаємодія філософії та літератури знаходить своє уточнення у співвідношенні літератури та музики. Будучи відмінними жанрами мистецтва, література та музика виявляють багато спільного тоді, коли ми їх розглядаємо у теоретичному контексті подолання традиційної дихотомії розуму та тіла. Феномен так званої лінгвістичної іконографії унаочнює рух літератури за межі субстанційного розколу людини на розум та тіло. Музика також уникає цієї дихотомії, спростовуючи відмінність між суб'єктом та формою. Тоді форма не символізує або щось виражає, а являє собою музичний сенс. В обох випадках література та музика продукують отілеснені смисли, тобто такі, що лежать у самій реальності. Семантична бідність та фіксація на реальному лінгвістичній іконографії та музики уможливають процес отілеснення смислів. Сприйняття останніх передбачає задіяння не лише ментальних, але й тілесних здатностей людини у їх когнітивній цілісності.

Ключові слова: музика, лінгвістична іконографія, емоції, дуалізм тіла та розуму, символічне, «семіотичне», «мати розум», «мати тіло», когнітивна цілісність, отілеснення смислу.

Порівняння філософії, літератури та музики виявляє, що філософія має більше спільного з музикою, ніж літературою. Такий висновок ґрунтується на твердженні про те, що література здебільшого породжує символи, а музика та філософія спроможні продукувати реальність. Прийнято вважати, що література символізує реальність. Вона це робить через мову. Тоді як музика та філософія здебільшого не символізують реальність. Вважають, що вони самі являють собою реальність – акустичну у випадку музики або концептуальну у випадку філософії. Ув'язує філософію з літературою та музикою так звана лінгвістична іконографія, котра, з одного боку, мінімізує символічну складову мови, а з іншого актуалізує тілесну природу мови. Процес отілеснення мови наближує її до реальності. Лінгвістична іконографія є універсальним феноменом мови, але її творення значною мірою є справою літератури. Завдання цієї статті полягає у виявленні тих спільних характеристик мови та музики, котрі увиразнюють себе у феномені лінгвістичної іконографії. Йдеться про позалінгвістичні здатності мови та музики творення отілеснених (а не символічних) смислів, завдяки чому вони спроможні бути реальністю, а не лише її виражати.

Комунікативний потенціал отілеснених та ідейних смислів: об'єднання vs розкол. Значущість вироблення будь-яких сенсів визначена комунікаційними потребами людської взаємодії. Важливо зауважити, що отілеснені смисли містять потужний комунікаційний потенціал, котрий потребує ґрунтового аналізу. Очевидно, що дія отілеснених смислів виходить за межі лінгвістичних та культурних відмінностей у сферу людської антропології. А тому антропологічно таргетована комунікація забезпечує більш стійкі та тривалі зв'язки між людьми. Не секрет, що в умовах стрімкого злету комунікаційних технологій така комунікація перетворюється на потужний ресурс впливу. Переживання болю та насолоди уподібнюють не лише чужих та незнайомих, але й людей із тваринним світом, котрий традиційно протиставляється як принципово відмінний та ворожий людському. Ось чому дослідження тілесної функції мови може полегшити порозуміння не лише поміж людей, але й останніх із живим світом в цілому. Будучи продуктом культури, мова також встановлює тип зв'язку людини із природою.

Зосередження уваги на тілесних конотаціях мови має на меті поглибити наші знання про силу ідей, а не поставити їх значення під сумнів. Відомо, що завдяки когнітивній спроможності людей виробляти ідеї відбувся еволюційний прорив, котрий перетворив їх на панівний біологічний вид. Ідеї дотепер є найефективнішим засобом об'єднання людей та їх взаємодії. Консолідуючий вплив ідей значною мірою актуалізує мова. Уявне у вигляді ідеї нерідко підпорядковує реальне у вигляді гасел та закликів. Ось чому вкрай важливо, щоб ідеї не перетворились на загрозу останньому. Історія свідчить, що ідеї, котрі самовпевнено ігнорують реальність, стають деструктивними. Такі ідеї спроможні розділяти людей більш глибоко, ніж людська антропологія.

На жаль, існує низка ідей, котрі вносять розбрат та ворожнечу між людьми. До прикладу згадаємо сумнозвісний антисемітизм гітлерівської Німеччини, котрий ґрунтується на ідеї верховенства нації та расової ієрархії. Здається, що нацистська ідеологія вибудовує свій антисемітизм на антропологічному протиставленні євреїв арійській расі. Порівняння євреїв із паразитами мало на меті підкреслити їх фізичну недосконалість та залежність від «здорової» раси. Посилений інтерес до антропології в нацистській науці та освіті обумовлено пошуком ідеальної антропології. Проте, головний удар нацистського антисемітизму зосереджено на моралі євреїв. Їх ідентифікація із раціональною та інтелектуальною культурою, котра на той час протиставлялась достовірності ірраціонального та підсвідомого у ній, стала ключовим звинуваченням євреїв. А тому фізична дегенеративність останніх визначалась як моральна. Ось чому, не

антропологічна особливість євреїв, а їх заздрість та страх оголошувалися засобами руйнування нордичних ідеалів (Див.: [Segel 1998: 243]).

Перегукується із базовими елементами нацистського антисемітизму пасіонарна теорія етногенезу Л. Гумільова. На підставі його тлумачень зв'язку біології людини із космічними процесами євреї вкупі із Заходом також оголошуються «фальшивою» нацією. У контексті цієї теорії «химерою» євреї стають у зв'язку із їх неспроможністю всотувати космічну енергію і передавати її іншим (Див.: [Снайдер 2020: 97]). Антропологічну здатність генерувати космічні випромінювання Гумільов позначає концептом «пасіонарність». На його думку, російська нація є молодішою та «пасіонарно» активнішою. Звернення до цього концепту трапляється серед українських політиків та інтелектуалів. Утім, виглядає, що його значення не завжди є до кінця усвідомленим. Адже українці, згідно ідей Гумільова, також не являють собою «здорову» націю. Російське вторгнення до України значною мірою знаходить своє виправдання у російській політиці «озброєних пасіонарів». Отже, як у випадку нацистського антисемітизму, так і стосовно пасіонарної теорії етногенезу Гумільова насамперед йдеться не про тілесність, а про обґрунтовану антропологію ксенофобію: чи то у версії расизму, чи то у версії імперськості. До цього переліку можна додати популярні у сучасній Росії погляди І. Ільїна про гомосексуалізм як «сексуальну перверзію» (Див.: [Снайдер 2020: 60]).

Не викликає сумніву, що мова є потужним інструментом втілення ідей ксенофобії. Зневажливий оклик до єврея, гомосексуальної людини чи українця знищує їх не символічно, а реально. Бо «хохол», «жид» чи «гомік» означають не лінгвістичні образи, а дискримінаційні антропологічні типи. У цьому разі мова не символізує ксенофобію, а отілеснює її сенси. Завдяки цій здатності мови ксенофобія загрожує не уявно, а реально. Голодомор – це жакливі приклади реалізації таких загроз, зокрема з боку мови. А тому, тілесний чинник мови вартує посиленої дослідницької уваги та обережної його актуалізації в мовленнєвій практиці.

«Семіотика» vs символізм мови, музики та філософії. Ю. Крістева у роботі «Революція у поетичній мові» говорить про тілесну тотальність мови, котру вона позначає терміном *chora* (Див.: [Kristeva 1984: 25–31]). Вона вважає, що хоч остання не може бути лінгвістично вираженою, але вона присутньо присутня у значеннях мови. Відповідно, Крістевій йдеться про «семіотичний» та символічний порядок мови, де перший означає її тілесну або іншими словами позалінгвістичну природу, тоді як другий вказує на спроможність мови бути знаком. Як універсальний «семіотико-символічний» феномен мова функціонує у позалінгвістичній площині в

літературі та філософії. Хоча зазвичай лінгвістичні межі літератури та філософії обмежують сферою понять, тобто поміщають у символічну царину мови. Здебільшого говорять про літературні образи або філософські концепти в якості мовного інструментарію літератури та філософії. Символічний характер складає осердя їх змісту. Тоді як у тлумаченні Крістєвої «семіотичний» порядок літературної чи філософської мови визначає відсутність символізму змісту понять, котра найближче відносить їх до реальності. Так з'являється можливість виходу мови за свої лінгвістичні межі у сферу тілесних конотацій. Варто зауважити, що останні означають не символічно, а буквально.

Стосовно музики то базовим поняттям, котре лежить в основі її визначення, вважають звук [Канія 2013: 5]. За своєю природою звук не може існувати поза певними своїми фізичними параметрами як то висота, тривалість, тембр тощо. А тому, звук є буквальною суттю, а не символічним вираженням. Здається, що монополію на звук у культурі міцно тримає музика. Втім, звук також притаманний мові і складає її суттєву ознаку. Хоча друковане слово чи жестова мова обходяться без звуку. Так само і музика також може існувати беззвучно. Це відбувається не тільки у вигляді музичної нотації. У відомому творі Джона Кейджа 4'33'' музиканти протягом його виконання не відтворюють за допомогою музичних інструментів жодного звуку. То ж протиставлення мови музиці на підставі критерію звуку не є коректним. Ось чому важливим дослідницьким завданням стає пошук тих спільних сфер музики та мови, завдяки котрим вони спроможні отілеснювати сенси, тобто бути реальними носіями безпосередніх (буквальних) значень. Напряму пошуку цих спільних сфер музики і мови визначає не їх протиставлення в якості різних жанрів мистецтва чи практик культури, а рух музики та мови за межі традиційного розколу людини на розум та тіло. Процес отілеснення смислів потребує усвідомлення людини як живої тілесної істоти, де згаданий дуалізм є лише теоретичною конструкцією, а не сутнісною ознакою людини.

Стосовно філософії, то вона також орієнтована на когнітивну цілісність людини, де дуалізм розуму та тіла відсутній. Бо філософія, як стверджують Ж. Делез та Ф. Гваттарі, це також мистецтво. На їх думку, завдання філософії полягає у формуванні, винайденні та вигадуванні концептів [Deleuze G. and F. Guattari 1994: 2]. Спочатку складається враження, що філософія діє виключно у лінгвістичному полі. Але, Ж. Делез та Ф. Гваттарі вважають, що філософський концепт на відміну від літературного поняття є мисленевою реальністю, а не її символічним виразом. Призначення філософського концепту вони вбачають в оприявленні, а не символізації реальності. Головне, що визначає концепт – це множинність, завдяки котрій відбувається

виокремлення із хаосу певного світу. А тому, згідно логіки Ж. Делеза та Ф. Гваттарі, від Платона до Бергсона спостерігаємо розуміння концепту як справи артикуляції, розтинання та перехресшування [Deleuse G. and F. Guattari 1994: 16], завдяки котрим вибудовується певна версія впорядкування світу. Відповідно, концепт являє собою цілісність тому, що він тоталізує свої компоненти. Але ця цілісність завжди є фрагментованою реальністю. А тому вона виражає нескінченість її можливостей. Незавершеність концепту дає можливість уникнути дії на нього ментального хаосу, котрий постійно йому загрожує, переслідує та прагне поглинути його [Deleuse G. and F. Guattari 1994: *ibid.*]. Відповідно про уможлидність філософського концепту можна говорити як про реальність: вона фіксує реальність, а не являє собою уявний конструкт. Ж. Делез та Ф. Гваттарі вважають, що філософський концепт – це інструмент, котрий визначено його трьома невід’ємними компонентами – можливим світом, існуючою постаттю та реальною мовою [Deleuse G. and F. Guattari 1994: *ibid.*]. А тому, справа філософії – це не вигадання можливих світів, а вироблення можливих концептуальних стратегій спротиву реальному хаосу буття за допомоги реальності концептів, а не фіктивності мови. Як видно, таке річиче міркувань спрямовує до визнання «семіотичних» імплікацій філософської мови, що дає підстави говорити про її тілесні конотації.

Вироблення отілеснених смислів означає, що до процесу вироблення смислів залучено не лише ментальні, але й тілесні здатності людини, тобто вона має бути когнітивно інтегративною. На відміну від уможлидних смислів отілеснені смисли актуалізуються більш широким діапазоном людських здатностей, зокрема, різного роду тілесними можливостями як то пропріоцепцією. Остання означає чуттєвість, яка має відношення до м’язів та зв’язок, котрі реєструють умови руху і перекладають зіткнення тіла з об’єктами в пам’ять м’язів, сукупну пам’ять вміння, вправності, звички, постави тощо. На відміну від уможлидних смислів, котрі орієнтовані трансцендентальним регістром, отілеснені смисли утримують зв’язок із світом через усвідомленість конкретної ситуації людської присутності.

Лінгвістична іконографія як позалінгвістична реальність мови. Подібність літератури та музики у «семіотичній» площині виявляє так звана лінгвістична іконографія. Попри те, що музику здебільшого асоціюють із ефемерною сутністю, у новітніх її тлумаченнях вона увиразнює саме як тілесний феномен, де відмінність між суб’єктом та формою зникає. А тому, маємо більше підстав говорити не про символічну сутність музики (Див.: [Langer 1942]), а про її «семіотику» у значенні Крістєвої як протиставлення символічному. Зосередження уваги на «семіотиці» музики підважує популярне з часів Платона сприйняття музики як засобу виразу людських

емоцій. Адже «семіотика» музики ув’язує її із чуттєвістю представленої як якості буття в цілому. А тому, музика не символізує чи виражає людські емоції, а є способом увиразнення буття чуттєвого. Вона є самим буттям, де субстанційний розкол на тілесне та ментальне відсутній. Мова також може уникнути цей розкол завдяки лінгвістичній іконографії.

Поняття лінгвістичної іконографії нами запозичено у британського філософа Петера Хакера, котрий використовує його для аналізу сучасних тлумачень дуалізму розуму та тіла (Див.: [Hacker 2014]). Здебільшого Хакер відомий своїми розвідками у галузі дослідження природи людини, її спроможності до категоріального мислення та набуття нею інтелектуальної влади. Тілесний аспект природи людини у його дослідженнях набуває більшої значущості у контексті звернення до когнітивних наук. Відома праця «Філософські засади нейронаук» написана ним у співавторстві із Максом Бенетом (Max Bennett) доводить плідність взаємодії філософії із когнітивними науками (Див.: [Hacker 2003]) у подоланні дихотомії розуму та тіла.

Хакер для роз’яснення змісту поняття лінгвістичної іконографії звертається до іконографії епохи Відродження. До прикладу він розглядає сюжет із зображенням чоловіка, котрий несе в руках рибу. Майже завжди у ренесансному живопису цей чоловік є старобіблійним персонажем на ім’я Товія. Зазвичай на картинах він тримає за руку ангела. Символічна логіка глядача породжує питання: «Чому це він робить?». Втім, Хакер попереджає, що подібна логіка з точки зору ренесансної іконографії є помилковою. Бо правильне питання має стосуватись не того, чому Товія тримає за руку ангела, а чому ангел тримає його за руку. Адже, іконографія не передбачає тлумачення через приховану (символічну) історію зображення. Згідно ренесансної іконографії, присутність Товія на картині має єдину мету – ідентифікувати ангела саме як архангела Рафаїла. Бо останній згадується у книзі Товита Старого Заповіту у зв’язку із таким його персонажем як Товій, провідником якого був архангел Рафаїл. А тому, для більш точного зображення архангела Рафаїла ренесансна іконографія використовує образ Товія. Бо останній завжди супроводжує архангела. А тому глядач швидко впізнає Рафаїла. Хакер зауважує, що зображення Товія також може вказувати на замовника даного живопису. Це може бути певна ремісничка гільдія чи церковне братство, заступником котрих був архангел Рафаїл. Таким чином жодних символічних значень іконографія Ренесансу не передбачає. Образи на картинах безпосередньо вказують на зміст зображуваного, не допускаючи інтерпретацій. Йдеться про буквальний, а не символічний зміст зображень. Хакер стверджує, що за логікою аналізу ренесансної іконографії можна вивчати мову. Це допоможе ідентифікувати та інтерпретувати її

лінгвістичну іконографію.

Варто згадати філософське обґрунтування лінгвістичної іконографії. Виявляється, що термін ікона представляє не лише концептуальний інструментарій мистецтвознавства. Так, Чальз Пірс говорить про специфіку семіотичної природи ікони. Згідно його розумінню, ікона являє собою не спонтанний, а інтенційний знак. Останнє означає, що такий знак містить внутрішню схожість до речей. Ось чому ставлення до зображення на іконі не як до живопису, а як до сакрального об'єкту. Особливо це стосується православного християнства, де ікони відіграють значну роль у віровченні. Саме значення слова ікона вказує на подібність та схожість. То ж ікона як релігійний вид мистецтва є прямим, а не символічним носієм сакральних сенсів.

Відповідно, зображення ікони виходить за межі художнього у сферу сакрального, так само як лінгвістична ікона долає лінгвістичні межі, імітуючи не-лінгвістичну реальність. Роджер Вескот обґрунтовує феномен лінгвістичної іконографії у контексті проблеми символічної природи мови (Див.: [Wescott 1971]). Наявність у мові лінгвістичних ікон вказує на присутність у мові позалінгвістичних елементів, котрі не містять символів, а представляють саму реальність.

Утім, так само як у іконописному живопису існують різні канони, так само лінгвістична іконографія орієнтується на різні ідіоми, котрі виробляються під впливом низки культурних факторів. Виявляючи лінгвістичну іконографію мови, ми фіксуємо сталі висловлювання, істинність котрих легітимуює сама мова. Така лінгвістична міфологія претендує на статус справжньої та максимально конкретної реальності, а тому за природою є отілесненою лінгвістикою. Очевидно, що вплив такого роду лінгвістичних тверджень є досить потужним. Знання лінгвістичної іконографії подібно знанням ренесансної іконографії дає можливість розуміння прямих, а не символічних смислів мови. Їх усвідомлення захищає нас від неправильних питань та хибних висновків. Подібно тому як ми декодуємо зображення архангела Рафаїла через образи Товія та риби, так лінгвістичні кліше вказують на міфологічні константи мови.

Отже, лінгвістичну іконографію можна розглядати як втілену у нашій мові міфологію, де слова набувають статусу реальності. Проживання міфу як реальності в процесі його сприйняття робить його стійким до раціональної критики та тривалим у часі. Проте, міфологія часто вводить нас у заблудження. Ось чому важливим дослідницьким завдання є вивчення лінгвістичної міфології з тим аби зрозуміти її зміст та механізми функціонування. Розкодування лінгвістичної іконографії допомагає

позбавитись від тих ідіом, котрі вводять в оману мислення. Відмова від застарілих ідіом сприяє впровадженню науково більш точних змістів мовлення. Ось чому, знання лінгвістичної іконографії захищають від хибних питань та хибних висновків. Філософський аналіз ідіом та способів нашої мови про свідомість, тіло, розум тощо демонструє узвичаєні шляхи мовлення, котрі нерідко можуть збити нас з пантелику. З іншого боку, метою такого аналізу є запровадження більш точних стратегій мовлення, котрі нас більше наближають до істини. Йдеться про реконцептуалізацію мовлення на підставі сучасних наукових та філософських знань.

Подолання дуалізму тіла та розуму визначає вагому течію у дослідженнях, котрі тісно пов'язані із питаннями про природу людини. Редукція розуму до ментального протиставляє його тілесному досвіду людини та виводить його у трансцендентний вимір. Важливим завданням є виведення розуму із тілесного досвіду. Це робить його отілеснимим, тобто таким, структура якого визначена специфікою нашої тілесності. Тоді дихотомія розуму та тіла нівелюється. Аналіз лінгвістичної іконографії показує зафіксовані на рівні буквальних смислів значення взаємодії розуму та тіла. Зрозуміло, що у кожній мові існує своя лінгвістична іконографія, як існує відмінність у міфології у різних культурах. Втім, багато спільних ідіом та спільних форм мовлення свідчать про їх культурну спорідненість.

До прикладу Хакер звертається до ідіом англійської мови, котрі узагальнює слово «мати» у сенсі володіти. Йдеться про такі ідіоми як «мати тіло», «мати свідомість», «мати душу», «мати себе». Цікаво, що не все звучить звично українською мовою. Навряд чи ми використаємо такий вираз як «мати себе», коли маємо на меті підкреслити свою здатність до самоконтролю. Можна припустити, що відсутність в українській мові такого кліше свідчить про наслідки у нашій культурі різного роду обмежень індивідуальної свободи особистості. Здебільшого ми говоримо, що «володіємо собою», а не «маємо себе». Таким чином відмовляємо собі у праві належати собі. Так само Хакер розглядає відмінності в застосуванні ідіом зі словом мати по відношенню до таких понять як розум та тіло.

Звернення до словників української мови підтверджує присутність в українській мові подібних ідіом на кшталт «мати розум» (в голові). В українському фразеологічному словнику читаємо: «Коли ти маєш Перли, То й розум май І перед Свинями не розсипай (Л. Глібов)». Або «Я не сказав би, – кохати не заборониш... Але ж батьки повинні *мати розум у голові* – то річ інша (Ю. Яновський)» (Див.: [Український Фразеологічний Словник]). Отже, «мати розум» означає бути кмітливим, розумним, розважливим і т. ін. Також ця ідіома може застерігати, щоб не робити

необдуманих вчинків. Як от: «Дорога кепська: чи саньми, чи возом – не розбереш. Подекуди й човном Не вадило б... Розумні – *майте розум*, Сидіть удома (*М. Рильський*)» (Див.: [Там само]). Отже, подібно англійській мові українською «мати розум в голові» означає не володіти чимось, а бути спроможним до вчинення різного роду речей як то висновувати на підставі певних засновків; діяти, осмислювати та переживати речі з певних причин; бути спроможним розмірковувати та бути чутливим до резону думки, почуття чи дії, тобто мати достатньо підстав та розумний привід до чогось. Відповідно ідіома «мати розум» говорить про те, що розум є ані матеріальною, а ні нематеріальною сутністю. А тому, якщо розум не є сутністю, то він ані складає частину мозку, ані є ефемерним феноменом.

Водночас вираз «мати душу» в українській мові здебільшого означає бути високо моральною людиною. «Мати душу» насамперед вказує на те, що людина чуйна, доброзичлива, сердечна. Тоді як «мати тіло» означає володіння певними соматичними характеристиками. Як в українській, так і англійській мові спостерігаємо фіксацію закладеною Декартом дезінтеграцію розуму (чи то душі) та тіла. Ось чому відмінність між тим, що хтось є тілом та тим, що хтось має тіло є суттєвою. Бо «бути тілом» означає вийти за межі даної дезінтеграції, тоді як «мати тіло» вказує на підпорядкованість останнього розуму.

У контексті подолання цієї дезінтеграції на часі згадати думку Арістотеля про цілісність людської природи, котра містить, з одного боку, раціональні властивості, а з іншого – тілесні. А тому, «мати розум» та «мати тіло» означає прояв різних сутностей однієї природи – бути людиною. Тоді як навіть побіжний аналіз мови більше виявляє ідіом дихотомії людської природи, ніж її цілісності. Як доречно зауважує Хакер, апеляція до нашої інтуїції задля прояснення дуалізму тіла та розуму не є виправданою. Бо зміст нашої інтуїції значною мірою визначає лінгвістична іконографія, котра сама виражає той чи інший інтелектуальний канон. В західній культурі здебільшого це класична модерна традиція мислення.

Проте варто визнати, що в сучасній мові трапляються ідіоми, зміст котрих суперечить дезінтеграції розуму та тіла. Йдеться про такі лінгвістичні вирази, котрі стосуються раціональних характеристик інтелекту (кмітливий, розумний, вправний). Тоді ці характеристики сприймаються як такі, що належить людині, а не виражають якості нематеріальних сутностей або мозку. То ж подолання дихотомії розуму та тіла у сучасному дискурсі тілесності передбачає ретельний аналіз не лише концептуального інструментарію нашої думки, але й тих його підвалин, котрі закладає інтуїція. Звернення філософії до когнітивних наук значно допомагає у цій справі. Тож дослідницька увага

має бути зосереджена на те, *яким чином* людина як жива *тілесна істота* виявляє властивості розуму – інтелект та волю.

Чітке усвідомлення відмінності між розумінням того, що *я є тіло* та *я маю тіло* уможливило подолання дихотомії людської природи. Відповідно, завданням нової лінгвістичної іконографії має стати заперечення відносин між свідомістю особистості та її тілом як окремішніми сутностями. Замість того, щоб говорити «я маю тіло», варто сказати «я є тіло». Подібна лінгвістична заміна сенсів долає дезінтеграцію розуму та тіла. Очевидно, що література здатна запропонувати ті лінгвістичні кліше, котрі визначають нові сенси лінгвістичної іконографії. Саме тоді література уподібнюється музиці. Вона вже не являє собою протилежність музиці, а літературна мова виявляє схожість до «музичної мови» у тому сенсі, що вона втрачає своє символічне значення. Хоча з часів Ф. Сюсюра більшість лінгвістів наполягають на тому, що мова є виключно символічною, тобто такою, що довільно означає.

«Іконографічна» подібність музики та мови. Музика ж означає буквально те, що виражає. Ось чому все більш популярним стає визначення музики через саму себе, тобто, зміст музики є виключно музичною справою. У зв'язку з цим більшої актуальності набувають тези відомого австрійського музичного критика Е. Ганліка про природу музики. Перша теза заперечує – краса музики не лежить в її експресивності, бо вона нічого не репрезентує та не збуджує жодних емоцій. Друга теза стверджує – краса музики лежить у самому музичному матеріалі, бо вона сама є емоції (Див.: [Hanslick 1986: 28–29]). Ось чому поняття «музичний сенс» та «музична логіка» можна виразити лише у музичних термінах. Відповідно, якщо музика має мову, то її не можна перекласти як це допускає мова. Хоча відомо про труднощі у перекладі лінгвістичних ідіом.

Ганлік також визначає музику як синтаксис без семантики, бо вона не утримує значення, але має логіку. На відміну від мови музика завжди означає сприйняття звуків заради них самих, а не як засіб усвідомлення смислів. Ось чому завдяки музиці відбувається комунікація зі світом, а не лише з людьми, про що піклується мова. Почуті звуки музики важко відтворити, тоді як почуті звуки мови дають змогу це зробити. Важливо, що у сприйнятті звуків музики помилки не допускаються. Тоді як мова передбачає неточності, навіть деколи їх використовує для посилення певних значень. Також музику від звичайної мови відрізняє те, що повтор звуків у музиці означає відмінність. Тоді як мова прагне уникнути таких розбіжностей. Відповідно мова зосереджує свої зусилля на пошуках єдиного значення. Цікаво, що нерідко музику порівнюють із суржиком на тій підставі, що вона семантично

спрощена. Як видно, лінгвістична іконографія виявляє схожість із музикою. Таким чином логіка лінгвістичної іконографії та музики уподібнюється. А тому, звук можна порівняти з лінгвістичною іконою з огляду їх спроможності отілеснювати сенси.

Висновки. Основна теза полягає у твердженні про те, що література та музика як відмінні жанри мистецтва знаходять багато спільного тоді, коли ми їх розглядаємо у контексті вирішення такої важливої сучасної філософської проблеми як подолання традиційної дихотомії розуму та тіла. Тоді людина усвідомлюється як жива тілесна істота, котрій притаманні різного роду властивості, а не окремі суперечливі сутності. Очевидно, що така візія людини є близькою Арістотелю та суперечить Декарту. Бо, якщо для останнього розмежування на ментальні та соматичні характеристики людини є дихотомічним, то для першого воно є відносним. Будучи ознаками живої людини, характеристики людини є тілесними та ментальними одночасно лише у різній мірі вираженості. Лінгвістична іконографія та музика співпрацюють у царині людської цілісності, а тому спроможні отілеснювати смисли.

Список використаної літератури

- Снайдер, Т. (2020) *Шлях до несвободи: Росія, Європа, Америка* / перекл. з англ. Г. Герасим, Львів: Човен, 391 с.
- Український Фразеологічний Словник. З лексикографічної системи «Словники України» URL: http://getword.ru/ukr/slovary.php?word=%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8+%D1%80%D0%BE%D0%B7%D1%83%D0%BC&table=uk_fraz.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1994) *What Is Philosophy?*, transl. by Hugh Tomlinson and Graham Burchell, Columbia University Press, New York, 253 p.
- Hacker, P. M. S. (2014) *An Intellectual Entertainment: A Dialogue on Mind and Body*, in: *Philosophy*, vol. 89, № 350, October 2014, p. 511–535.
- Hacker, P. M. S., Bennett (2003) *Philosophical Foundations of Neuroscience*. Blackwell, Oxford, and Malden, Mass., 480 p.
- Hanslick, E. (1986) *On the Musical Beautiful*, transl. by G. Payzant, Hackett Publishing Company, 127 p.
- Kania, A. (2013) *Definition in The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Ed. by Theodore Gracyk and Andrew Kania, London, Routledge, 2013, p. 3–13.
- Kristeva, J. (1984) *Revolution in Poetic Language*. New York, Columbia University Press, 271 p.
- Langer, S. (1942) *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason,*

- Rite, and Art*, Harvard University Press, 334 p.
- Segel, H. (1998) *Body Ascendant: Modernism and the Physical Imperative*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 282 p.
- Wescott, W. R. (1971) *Linguistic Iconism in Language*, vol. 47, № 2 (Jun 1971), pp. 416–428.

Ольга Гомилко

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ИКОНОГРАФИЯ И МУЗЫКА КАК ОТЕЛЕСНЕНИЕ СМЫСЛОВ

Взаимодействие философии и литературы находит свое уточнение в соотношении литературы и музыки. Будучи отличными жанрами искусства, литература и музыка обнаруживают много общего, когда мы их рассматриваем в теоретическом контексте преодоления традиционной дихотомии ума и тела. Феномен так называемой лингвистической иконографии обнаруживает движение литературы за пределы субстанционного раскола человека на ум и тело. Музыка также избегает этой дихотомии, опровергая различие между субъектом и формой. Тогда форма не символизирует или что-то выражает, а сама представляет музыкальный смысл. В обоих случаях литература и музыка производят отелеснение смыслов, то есть таких, которые лежат в самой реальности. Семантическая бедность и фиксация на реальной лингвистической иконографии и музыки делают возможным процесс отелеснения смыслов. Восприятие последних предполагает задействование не только ментальных, но и телесных способностей человека в их когнитивной целостности.

Ключевые слова: музыка, лингвистическая иконография, эмоции, дуализм тела и ума, символическое, «семиотические», «иметь ум», «иметь тело», когнитивная целостность, отелеснение смысла.

Olga Gomilko

LINGUISTIC ICONOGRAPHY AND MUSIC AS THE EMBODIMENT OF MEANINGS

The interaction of philosophy and literature is clarified in the relationship between literature and music. As distinct genres of art, literature and music have much in common when we consider them in the theoretical context of overcoming the traditional dichotomy of mind and body. The phenomenon of so-called linguistic iconography illustrates the movement of literature beyond the substantial split of man into mind and body. Music also avoids this dichotomy, denying the difference between subject and form. Then the form does not symbolize or express something, but represents a musical meaning.

In both cases, literature and music produce embodied meanings, that is, those that lie in reality itself. Semantic poverty and fixation on real linguistic iconography and music enable the process of embodiment of meanings. Perception of the latter involves the use of not only mental but also bodily abilities of man in their cognitive integrity.

Keywords: *music, linguistic iconography, emotions, dualism of body and mind, symbolic, «semiotic», «to have a mind», «to have a body», cognitive integrity, embodiment of meaning.*

References

- Snayder, T. (2020) *Shlyakh do nesvobody: Rosiya, Yevropa, Ameryka* [The path to freedom: Russia, Europe, America], perekl. z anhl. H. Herasym, Lviv, Choven, 391 p.
- Ukrayinskyy Frazeholichnyy Slovnyk. Z leksykohrafichnoyi systemy «Slovnyky Ukrainy»* [Ukrainian Phraseological Dictionary. From the lexicographic system “Dictionaries of Ukraine”] URL: http://getword.ru/ukr/slovary.php?word=%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8+%D1%80%D0%BE%D0%B7%D1%83%D0%BC&table=uk_fraz
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1994) *What Is Philosophy?*, transl. by Hugh Tomlinson and Graham Burchell, Columbia University Press, New York, 253 p.
- Hacker, P. M. S. (2014) *An Intellectual Entertainment: A Dialogue on Mind and Body*, in: *Philosophy*, vol. 89, № 350, October 2014, p. 511–535.
- Hacker, P. M. S., Bennett (2003) *Philosophical Foundations of Neuroscience*. Blackwell, Oxford, and Malden, Mass., 480 p.
- Hanslick, E. (1986) *On the Musical Beautiful*, transl. by G. Payzant, Hackett Publishing Company, 127 p.
- Kania, A. (2013) *Definition in The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Ed. by Theodore Gracyk and Andrew Kania, London, Routledge, 2013, p. 3–13.
- Kristeva, J. (1984) *Revolution in Poetic Language*. New York, Columbia University Press, 271 p.
- Langer, S. (1942) *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, 334 p.
- Segel, H. (1998) *Body Ascendant: Modernism and the Physical Imperative*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 282 p.
- Wescott, W. R. (1971) *Linguistic Iconism in Language*, vol. 47, № 2 (Jun 1971), pp. 416–428.

Стаття надійшла до редакції 7.04.2021

Стаття прийнята 10.05.2021

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246779](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246779)

УДК 38.1

Ліана Кришевська

СЛОВО І СОЦІАЛЬНИЙ СВІТ. ЗАСАДИ ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОЇ ОНТОЛОГІЇ ГУСТАВА ШПЕТА

Головне питання статті стосується кореляції понять «слово» та «соціальний світ». Аналіз цієї кореляції вибудовується як реконструкція цілісної думки Шпета і акцептування його задуму як проекту феноменологічної онтології. Поняття «соціальний світ» та «слово» конкретизуються в контексті двох взаємодоповнюючих частин концепції Шпета: в контексті структури інтенційної свідомості та структури слова. Це дає змогу виявити концептуальні засади думки Шпета, що є принциповими не тільки для конкретних понять, але і для розуміння оригінальності його філософії в цілому.

Ключові слова: *соціальний світ, слово, герменевтичні акти, внутрішня форма, дійсність, телеологія, реалізм.*

Кореляція між соціальним світом і словом в концепції Густава Шпета є принциповою у двох відношеннях. Її систематичний аспект становить стрижень феноменологічного проекту Шпета. Отже, її реконструювання дає можливість зрозуміти повною мірою шпетівський феноменологічний задум, в якому він критично оцінює позицію свого вчителя та вказує напрямки, визначальні для розвитку феноменології і до сьогодні.

Концептуальний зміст співвідношення соціального світу та слова є для Шпета осмисленням засад свідомого існування людини. Тут Шпет означає головні характеристики та структури буття, наголошує на провідних питаннях філософії «що є» і «як воно є» і аргументовано формулює власну відповідь. Саме успіввідношенні слово-соціальний світ ця відповідь отримує свій чіткий контур: світ буття є світ соціальний, це є актуальна дійсність, що твориться законом постання і функціонування смислу. Вона є первинною цільністю ідеального та такого, що сприймається чуттєво, є телеологічною за своєю суттю та є виображенням трансцендентного, в якому останнє отримує можливість бути досягнутим розумом.

Це цілий комплекс тез, кожна з котрих потребує окремої аргументації. В шпетівській концепції вони однак постають як взаємозумовлена послідовність, що має єдине підґрунтя. А саме, структуру становлення смислу, що відбувається в слові та яка охоплюється завдяки особливій структурі свідомості і яка реалізується в взаємозумовленому співвідношенні

соціального світу та слова. Розуміння структури цього співвідношення потребує реконструкції цілісного задуму Шпета, що послідовно було викладено ним в ряді його «феноменологічних» досліджень¹.

Вище, коротко вже було зазначено, що оригінальна думка Шпета ґрунтується на критичному осмисленні позиції Гусерля і одночасно окреслює головні тенденції розвитку феноменології. З позиції концептуальних засад мова йде про загальну позицію, що вирізняє феноменологічну думку після Гусерля, і що її визначають як долання гусерлівського ідеалізму (пор. [Rynkiewicz]). Позицією, що визначає пошуки молодих феноменологів, і Шпета зокрема, є критика позиції кантіанського гатунку, в якій стверджується залежність дійсності від свідомості.

Теза Шпета, що вже чітко прослідковується в його першому «феноменологічному» творі, базується на визнанні незалежності від перебігу актів свідомості що пізнає і наданні дійсності самостійного буттєвого статусу. В творі «Внутрішня форма слова», створеному приблизно тринадцять років потому, ця теза отримує свою додаткову аргументацію, а критичне ставлення до кантівського ідеалізму отримує форму систематичної аналізи.

Зміна засадничої позиції оприявлена в наскрізних питаннях, що їх Шпет ставить в «Явлении и смысл» з самих перших сторінок, в творі, який, до речі, написано зразу по відвідуванню гусерлівських лекцій в Гьотінгені. Незадовільнений обмеженням гусерлівської уваги лише аналізою інтенційності, вважаючи її лише підготовкою до головного питання феноменології, Шпет наполегливо повторює питання, що на його думку і мають визначати ціль і стратегію феноменологічної думки – *що є, та як воно є*. А формулюючи головні питання феноменології таким чином, він переакцентує і спрямованість феноменології, розуміючи її як феноменологічну онтологію (пор. [Кебуладзе 2013]): те що для Шпета є змістом феноменології не має вичерпуватись самим пізнанням, а має бути спрямованим на пізнання в його бутті. Кажучи словами самого Шпета, в феноменології йдеться «...не об изучении познания, как оно фигурирует в психологии, эмпирически, или в логике, хотя и идеально, но не в своем бытии, а в своей роли средства, а о изучении самого этого бытия в его сущности, как особого рода бытия; поэтому, если это и есть "теория" ..., то теория не познания, а бытия» [Шпет 1916: 125].

Саме приймаючи до уваги розуміння Шпетом спрямованості феноменології, її розуміння як феноменологічної онтології потрібно розглядати кореляцію соціального світу і слова. Адже, для Шпета «те що є» є смисл і буття соціальне, а те «як воно є» є слово і соціальний (соціально-культурний) світ.

Висунуте до всякого обґрунтування, це твердження викликає лише питання. Що мається на увазі під соціальним буттям? Що означає для нього бути в якості соціального світу? Яким чином встановлюється кореляція з соціальним, хай чи буттям чи світом і словом? І якщо питання стосується соціального як явища, то про які комунікативні форми та форми поведінки йде мова? І загалом, якого конкретного зв'язку набуває кореляція явищ соціального та слова і смислу, та як ця кореляція має бути обґрунтована систематично, адже історично вхопити цей зв'язок не здається можливим?

Зв'язок між явищами соціального порядку, словом, а через нього зі змістом отримує свої перші контури, якщо прийняти до уваги те, що шпетівське розуміння поняття соціальний світ, як і дотичні йому поняття – соціальне буття, соціальна інтуїція, соціальна річ² не слід пов'язувати з тим розумінням, яке закріпилось за явищами цього порядку в соціології в її сучасному розумінні. Шпет не розглядає поняття соціальний світ як таке, що визначає певні форми комунікативної поведінки. Він не розглядає його як незалежне поняття, навколо якого вибудовується щось на кшталт «протосоціології».

Для Шпета поняття соціальний світ є елементом його феноменологічного проекту і без розуміння особливостей феноменології за Шпетом неможливо зрозуміти його уявлення про соціальний світ. З іншого боку, без конкретизації змістів поняття соціальний світ шпетівський задум залишається неповним.

Тож аби зрозуміти зв'язок, що у Шпета встановлюється між соціальним світом і словом, те, яким чином цей зв'язок аргументується, те, які змісти отримують і саме поняття соціального світу, і поняття слова, потрібно реконструювати шпетівську аргументацію феноменології, наголошуючи при цьому шпетівське розуміння феноменології як універсальної теорії.

Згідно Шпету, рішення, що його прагне феноменологія, має відповідати пізнанню як такому, пізнанню в його бутті, як наголошує Шпет, яке охоплює не лише онтологію самого пізнання, а з необхідністю також і онтологію світу, що пізнається (пор. [Кебуладзе 2013: 114]). Розуміючи ціль феноменології саме в такому аспекті, Шпет вказує на існування особливого виду емпіричного буття, яке Гусерль, розрізняючи лише між буттям фізичних речей і буттям свідомості «пропустив» [Шпет 1914: 128]. Цим видом буття є буття, що його Шпет визначає як буття соціальне, що вирізняється особливим способом даності та модусом пізнання [Шпет 1914: 128].

Аргументуючи саме існування соціального буття Шпет посилається на гусерлівський принцип усіх принципів. Однак в свої аргументації зважає лише на першу його частину, згідно якої «кожне первинно давальне

споглядання є правомірним джерелом пізнання» [Гусерль 2020: 54]. В такий засіб переакцентовуючи гусерлівську тезу, Шпет критично осмислює самий поділ між природною настановою (*natürliche Einstellung*) і вбачанням сутностей (*Wesensanschauung*). Такий поділ Шпет не вважає достатнім для визначення підґрунтя можливості пізнання як такого. Треба розуміти, що шпетівська критична оцінка гусерлівського поділу не є запереченням пізнавальної функції чуттєвої або ідеальної інтуїції. Однак він наголошує обмеженість їх можливостей, адже кожна з них пов'язана з пізнанням лише певного типу дійсності: або емпіричної, або логічної.

Тим, що здатне запобігти цій лімітованості є, як Шпет його попервах визначає *чимось третім* [Шпет 1914: 130]. За своєю суттю воно не є синтезом чуттєвої та ідеальної інтуїції, а є первинним базисом, має «первичное значение и первичную данность» [Шпет 1914: 130–131]. Цим оригінально даним третім для Шпета є особливий вид інтуїції, яку він визначає як інтуїцію соціальну.

Оприявлення інтуїції, що її Шпет визначає як соціальну, розуміння її в якості первинної оригінальної даності, по суті означає свого роду зсув в головні феноменологічні проблематиці – в питанні кореляції свідомості та дійсності. Для Гусерля це питання було суто проблемою чистої інтенційності. Для Шпета таким питанням є питання присутності оригінально даного в структурі як інтенціональності, так і феномену.

В методологічному аспекті це питання Шпет формулює в двох напрямках. З одного боку воно стосується даності смислу в ноємі, з іншого здатності тетичних актів привести до смислу та предметності [Шпет 1914: 177]. Зміст цих питань, а також напрямок шпетівської аргументації, стає зрозумілим, якщо прийняти до уваги розрізнення, що Шпет його, на відміну від Гусерля, проводить між значенням і смислом. Для Шпета ця різниця має принциповий характер: для нього вона базується на формальних ознаках, що зумовлені самою структурою інтенційності.

Значення за Шпетом є вказівкою на зміст виразу: воно не виходить за межі змісту та формується в логічному зв'язку з ним. Смисл, на противагу, є вираження предмету в його визначальній кваліфікації («определяющей квалификации») [Шпет 1914: 198], та пов'язаний з вказівкою на його онтологічний статус.

Здається, що цьому розрізненню притаманне порушення аргументації, адже логічна вказівка на значення об'єкта та онтологічний статус речі не належать до категорій одного порядку. Відчуття порушення логіки аргументації посилюється шпетівськими характеристиками смислу як такого, що є *прихованим* та інтимним самій речі³.

Тим не менш, Шпет в свої аргументації надзвичайно послідовний, позаяк розрізнення між смислом і значенням зумовлено структурою інтенційності. Смисл речі Шпет визначає як ентелехію і розуміє її двобічно: в її статичності як «інтимний» смисл речі, що схоплюється свідомістю, і в її динаміці як мотивацію, що визначає перебіг актів свідомості і зумовлює особливу структуру свідомості.

Визначальна функція ентелехії що до структури свідомості пов'язується Шпетом з її здатністю зумовлювати цілісність досвіду. На противагу гусерлівському визначенню цілісності досвіду (*Erfahrungszusammenhang*) співвідношенням мотивації і горизонтом досвідної актуальності, Шпет апелює до кореляції мотивації та конкретної речі що постає в оригінальні даності.

Отже розуміючи сенс, як ентелехію конкретної речі що є даною в спогляданні, Шпет дає свою відповідь на питання про спосіб кореляції дійсності та свідомості, про спосіб даності конкретної речі в свідомості що сприймає. В цій послідовності також стає зрозумілим шпетівське розуміння феноменології як проблеми розуму та дійсності, на чому Шпет наполягає та всебічно аргументує не лише в «Явленні і смислі», але і в своїх наступних феноменологічних розвідках.

В структурі свідомості ця позиція аргументується Шпетом наявністю особливих актів, які він означає як акти *герменевтичні* або акти що утворюють смисл. Вказівкою на джерело *даного оригінально* згідно Шпету є ентелехія конкретного предмету. Як особлива якість предмету, ентелехія не співпадає зі змістом ноєми. Як зазначає Шпет, вона *відхиляється* від ноєматичного ядра, вказує на сутність предмету і одночасно на сутнісні зв'язки, в яких предмет постає. Постання предмету в його ентелехії, схвачування ентелехії Шпет описує як перехід свідомості до нового рівня ноєми, *глибшого* ніж її зміст. Відповідно цьому напрямку, також і ноєзи набувають особливої модифікації. Цей глибший рівень свідомості є рівень, в якому предмет постає в свої ентелехії, в свої *остаточні конкретності* та в свої телеологічності [Шпет 1914: 191].

Зрозуміло, що герменевтичні акти в структурі свідомості викликані постанням ентелехії, і що як акти смислоутворюючі вони не просто вказують на значення предмету, а кореляційно встановлюють буття і його характеру [Шпет 1914: 196]. Для Шпета це означає, що це особливі акти, що не співпадають з актами тетичними, однак знаходяться в них: хоча вони і спрямовані на зміст ноєми, але схвачують його як знак ентелехії.

Близькість до концепції і загальної логіки аргументації герменевтичної онтології Хайдеггера, яка однак була створена щонайменше 10 років пізніше за шпетівську, тут безперечна. Цей паралелізм прослідковується, однак,

скоріше в загальні настанові до предмету, що на нього спрямовано увагу: в свої сутності предмет постає не в прями вказівці, не в безпосередньому зв'язку предмету та його значення, а в опосередкуванні властивостями. Гайдеггер метафорично-поетизовано говорить про Як (Wie) предмета. Так само і герменевтичні акти в свої смислоутворюючі функції вказують не на саму ентелехію, а на її знак, витворюючи предмет, як говорить Шпет, в його визначальні якості (определительной квалификации) [Шпет 1914: 190].

Це наближення до предмету і його сутності і у Шпета, і у Гайдеггера зумовлено однаковими питаннями: що є і як воно є. Однак те що є, те, до чого приходиться Шпет, а тому і Гайдеггер, не співпадає. І Шпет, і Гайдеггер фокусуються на універсальні структурі буття. Однак Гайдеггер націлений на пошук універсальних характеристик буття в Світі – екзистенціалії. А для Шпета універсальною структурою буття є смисл, в якому конкретна річ – а соціальний світ Шпет також розглядає як річ, постає в свої телеологічності.

Це досить важливі висновки з шпетівської думки, що є принциповими не лише в рамках аналізу свідомості. Що найменше, в перспективі вони стосуються проблем етичного і морального характеру. В свої повні, розгорнуті форми вони потребують не тільки реконструкції Шпетівської феноменологічної концепції, але також і інтерпретацію його тез: адже багато з них лише означені, і не розгорнуті в вичерпні аргументації. Співвідношення соціального світу (або соціальної речі) і ідеї, постання конкретної речі світу в її телеологічності, розуміння дійсності в цьому контексті і зв'язок дійсності з трансцендентним – це лише перший і попередній комплекс питань, які постають зі Шпетівського розуміння структури свідомості і здатності свідомості в особливий спосіб сприймати речі світу. Свою подальшу конкретизацію цей комплекс питань отримує в шпетівському розумінні структури слова, без якого розгляд феноменологічної концепції Шпета залишається неповним.

Однак аналіз структури слова, і передусім його внутрішньої форми має передувати важливе зауваження. Розглядаючи структуру слова, і зокрема його внутрішню форму спочатку в «Естетичних фрагментах» (1922–1923) а потім в «Внутрішні форми слова» (1927), Шпет не має на увазі слово вербальне. Щоправда, Шпет в багатьох питаннях, що стосуються слова і мови загалом, посилається на Гумбольдта і долучається таким чином до традиції філософії мови. Однак попри те, що Шпет прямо використовує термінологію, що нею послуговується Гумбольдт, назвати Шпета послідовником Гумбольдта можна лише умовно. Як Шпет сам наголошує, він не розвиває ідеї самого Гумбольдта, а використовуючи його поняття – зокрема поняття «внутрішня форма слова» – розкриває концептуальний потенціал, що в ньому міститься. Однак в іншому концептуальному і

методологічному контексті, який не є дотичним до філософії мови в тій формі, в якій вона була розроблена Гумбольдтом.

І сам концепт «слово», і пов'язане з ним поняття «внутрішня форма» Шпет не пов'язує зі словом вербальним, саме слово не розглядає виключно як елемент мови. Тож підхід по шпетівській концепції слова і його внутрішньої форми з позиції філософії мови значно збіднює шпетівський задум. Шпет розуміє слово широко, як феномен, сутнісна ознака якого полягає у виразі смислу. В «Естетичних фрагментах» Шпет визначає слово наступним чином: «Любое чувственное восприятие любой пространственной и временной формы, любого объема и любой длительности может рассматриваться как знак и, следовательно, как осмысленный знак, как слово» [Шпет 1989: 381–382].

Це вирішальна позиція шпетівської феноменологічної концепції не лише по відношенню до слова, але й до знаку загалом. Тим не менш, тут не можна припускати необачного узагальнення: не кожен знак Шпет вважає словом. Словом для Шпета є лише ті знаки, що є знаками смислоутворюючими. Тобто, словом є та річ світу, в якій свідомість здатна вглядіти її ентелехію, і через це вхопити річ і світ загалом в його телеологічності. Структура інтенціональності, так як вона викладена Шпетом в «Явленні і смислі» дає розуміння того, що в структурі свідомості зумовлює її здатність розуміння світу в його телеологічності. Важливо мати на увазі, що у своєму сприйнятті світу, свідомість спрямована не на річ загалом, а на річ конкретну, на цю саму річ, на яку в даний момент спрямована свідомість, що досвідчує. Отже, річ світу для Шпета не є *річ сама по собі* і тим більше не є *річ сама у собі*, а є такою, що в свої структурі уможливує творення смислу, і завдяки цьому робить для розуму доступним світ як цілісність ідеального і даного оригінально.

Ця можливість забезпечується структурою слова, що Шпет означає як внутрішню форму слова. За Шпетом вона не є формою межовою, а є формою відношення та існує як кореляція зовнішніх і онтичних форм. Надзвичайно важливо, що кореляція зовнішніх і ідеальних форм у внутрішніх формах за Шпетом може відбуватись в двох взаємозумовлених напрямках. Логічні форми, що пов'язані зі значенням, постають як відношення морфем і ідеального предмету. Кореляція логічних форм і синтагм, що як і морфем, та всі елементи чуттєвого виразу слова, становлять зовнішні форми, утворюють внутрішні диференційні форми мови, або як Шпет їх зазначає, поетичні форми.

Умова існування внутрішньої форми, як форми корелятивної, визначає її формальну структуру, але також є вирішальним для визначення онтологічного статусу слова і через це для буття людини. Таке розуміння

дає сама структура постання смислу, яку Шпет розглядає як закон або алгоритм реалізації смислу, закон, що є засадничим і для феномену, і для світу, що його Шпет визначає як соціальний [Шпет 2006: 119].

Примітки

¹ В першу чергу тут маються на увазі «Явление и смысл» (1914), «Сознание и его собственник» (1916), «Эстетические фрагменты» (1922–1923), «Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на тему Гумбольдта» (1927).

² Щоправда, домінуючим серед цих понять є поняття соціальний світ, що набуває у Шпета додаткових конотацій. Починаючи з «Естетичних фрагментів» (1922–1923) поняття соціальний світ використовується приблизно так само часто, як і поняття соціально-культурний світ. У «Внутрішній формі слова» поняття соціально-культурний світ здається домінуючим. Але зв'язок соціального світу і культури є для Шпета засадничим. Тож навіть у випадках, коли Шпет послуговується терміном соціальний світ, йому йдеться про явище культури, що він виокремлює від природи як такої але також від натурального (в оригіналі російською – «естественного») світу.

³ Цікаво відзначити, що в своєму визначенні смислу Шпет послуговується німецьким словом «Ursprung», словом що щонайменше років 13 потому набуває особливого значення у Мартіна Гайдеггера [Шпет 1914: 203].

Список використаної літератури

- Гусерль, Е. (2020) *Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії. Книга перша. Загальний вступ до чистої феноменології*, Харків, Фоліо, 348 с.
- Кебуладзе, В. (2013) *Роль и место произведения Густава Шпета «Явление и смысл» в развитии философской мысли XX столетия*, в: *Sententiae*, № 1, Вінниця, сс. 109–119.
- Шпет, Г. (2006) *Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на тему Гумбольдта*, Москва, КомКнига, 216 с.
- Шпет, Г. (1989) *Эстетические фрагменты*, в: *Шпет, Г. Сочинения*, Москва, Правда, сс. 345–475.
- Шпет, Г. (1914) *Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы*, Москва: Книгоиздательство «Гермес», 1914, 219 с.
- Rynkiewicz, K. (2008) *Zwischen Realismus und Idealismus. Ingardens Überwindung des transzendentalen Idealismus Husserls*, Frankfurt a. M., Ontos Verlag, 669 p.

Лиана Кришевская

СЛОВО И СОЦИАЛЬНЫЙ МИР. ОСНОВАНИЯ

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ГУСТАВА ШПЕТА

Основным вопросом статьи является корреляция понятий «слово» и «социальный мир». Анализ этой корреляции выстраивается как реконструкция целостной мысли Шпета и понимание его идеи как проекта феноменологической онтологии. Понятия «социальный мир» и «слово» конкретизируются в контексте двух взаимодополняющих частей концепции Шпета: в контексте структуры интенционального сознания и структуры слова. Это дает возможность выявить основания мысли Шпета, которые являются принципиальными не только для конкретных понятий, но и для понимания оригинальности его философии в целом.

Ключевые слова: *социальный мир, слово, герменевтические акты, внутренняя форма, действительность, телеология, реализм.*

Liana Kryshevska

THE WORD AND THE SOCIAL WORLD. FOUNDATIONS OF THE

PHENOMENOLOGICAL CONCEPT OF GUSTAV SHPET

The main aim of the article is the correlation between the concepts of the Word and the Social World, which are considered as basis for the Shpet's phenomenological project. Their consideration requires the reconstruction of Shpet's concept as a whole and its understanding as a project of phenomenological ontology. The concepts of the Social World and the Word are concretized through the context of two complementary parts of Shpet's thought: the structure of intentional consciousness and the structure of the word.

Their explanation indicates the main core of Shpet's concept — the establishing of sense and the possibility of its grasping in consciousness. The establishing of sense in a Word, which Shpet understands as the prototype of any phenomenon, is revealed in the internal form of the word. The grasping of sense is revealed in the hermeneutic acts of consciousness.

This makes it possible to understand these concepts as well as the originality of Shpet's philosophy. The category of sense is pointed out as the main category. It postulates the ontological status of actuality, its essence as an integrity of the ideal and the ordinary givenness. For Shpet this actuality is a Social World and its Phenomena, which Shpet defines as Word. It is based on the law of manifestation of sense, it is the “translation” of the transcendence into an image and is defined by Shpet in its teleology.

Keywords: *Social World, Word, Hermeneutic acts, Inner form, actuality,*

Teleology, Realism.

References

- Husserl, E. (2020) *Ideyi chystoyi fenomenolohiyi i fenomenolohichnoyi filosofiyi. Knyha persha. Zahalnyy vstup do chystoyi fenomenolohiyi* [Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy – First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology], Kharkiv, Folio, 348 p.
- Kebuladze, V. (2013) *Rol i mesto proizvedeniya Gustava Shpeta «Yavleniye i smysl» v razvitii filosofskoi mysli XX stoletiya* [The role and place of the Gustav Shpet's work «Appearance and Sense» in the development of the XX century philosophical thought], v: *Sententiae*, № 1, Vinnitsya, 109–119 pp.
- Shpet, G. (2006) *Vnutrennyaya forma slova. Etyudy i variatsii na temy Gumboldta* [Inner Form of the Word. Studies and Variations on a Humboldtian Theme], Moskva, KomKniga, 216 p.
- Shpet, G. (1989) *Esteticheskiye fragmenty* [Aesthetic Fragments], v: *Shpet, G. Sochineniya*, Moskva, Pravda, pp. 345–475.
- Shpet, G. (1914) *Yavleniye i smysl, Fenomenologiya kak osnovnaya nauka i yeye problemy* [Appearance and Sense. Phenomenology as the Fundamental Science and Its Problems], Moskva: Knigoizdatel'stvo «Germes», 1914, 219 p.
- Rynkiewicz, K. (2008) *Zwischen Realismus und Idealismus. Ingardens Überwindung des transzendentalen Idealismus Husserls*, Frankfurt a. M., Ontos Verlag, 669 p.

Стаття надійшла до редакції 15.04.2021

Стаття прийнята 20.05.2021

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246781](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246781)

УДК 32.019.51: 316.77

Оксана Кожем'якіна

АРХЕТИПНЕ ПІДГРУНТЯ ПОЛІТИЧНОГО МІФУ: ЛІТЕРАТУРНА ТРАДИЦІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

В статті розглянуто особливості архетипних засад політичного міфу, визначено функціональне навантаження міфу, окреслено способи його трансляції і концептуалізації в сучасному суспільстві з урахуванням маніпулятивних ефектів прихованого впливу. На основні аналізу праць К. Г. Юнга, Ж. Дюрана, М. Еліаде, Р. Барта, Е. Касірера, Н. Фрая та ін. уточнено змістовні компоненти політичного міфу, конкретизовано його нарративний і темпоральний характер. Наголошується, що темпоральний характер міфів має надзвичайно велике значення у формуванні політики ідентичності, забезпечуючи також зв'язок поколінь. Наведено основні підходи до аналізу співвідношення міфу та літератури, виявлено глибинні мотиви нарративних міфологічних опозицій та тринітарних структур, актуалізованих в сучасних образах. Досліджено трансформації традиційних міфологічних сюжетів та архетипних образів в сучасному політичному брендингу.

Ключові слова: міф, архетип, література, політичний міф, нарратив.

Сучасні метаморфози феномену міфологічного (свідомості, мислення, світогляду тощо) набувають нових конфігурацій та злободенних сенсів, долаючи поширені упередження щодо розуміння міфу як явища виключно архаїчної свідомості. Питання присутності міфу в сучасній культурі, міри впливу міфологічної свідомості на творчий процес, політичну систему та колективну свідомість загалом, співвідношення міфу та літератури значно актуалізуються в контексті антропологічного повороту та прискіпливої уваги до трансцендентальних сутностей. Це зумовлює також науковий інтерес до проблематики архетипного підґрунтя політичної свідомості та маніпулятивних ефектів інформаційного впливу, що стає особливо значущим в кризові та перехідні періоди суспільного розвитку.

Відтак питання взаємопроникнення міфологічного та літературного вимірів набуває посиленої методологічної ваги. Через літературу міф як органічна система освоєння світу промовляє, задає актуальні часу загальні та універсальні смисли. Внаслідок потужної символічної природи політики доцільним постає звернення до аналізу маркерів дотичності міфологічної свідомості, літератури та політичної ідеології, актуалізуючи проблематику герменевтики міфу.

Серед дослідників цього напрямку гуманітаристики варто виокремити К. Г. Юнга, К. Леві-Строса, Ж. Дюрана, М. Еліаде, Ж. Сореля, Р. Барта, Дж.

Кемпбелла, Е. Ноймана, Н. Фрая, Ю. Лотмана, З. Мінц, Є. Мелетинського, К. Флада, К. Хюбнера та ін. Зокрема, важливими видаються розробки Р. Барта щодо семіологічного аналізу механізмів функціонування сучасних міфів як ідеологічних систем [Барт 2008]. Методологічною основою дослідження є концепція К. Г. Юнга про ідеї колективного несвідомого та моделі архетипів як первинних міфологічних образів [Юнг 2016]. Вагомими постають ідеї міфоаналізу Ж. Дюрана, який розробив теоретичні основи антропологічних структур уявного в режимах діурну та ноктурну, вибудовуючи уявне через динамічну логіку композиції образів в героїчному, містичному та циклічному форматах [Durand 1984]. Про структуру міфів, їх специфічні ознаки, системні прояви в синхронних та діахронних вимірах, архетипи як міфологічні теми, а також схожість міфології та політичної ідеології говорить К. Леви-Строс [Леви-Строс 2001]. Культурний аналіз політичної міфології здійснює Е. Касіре, пропонуючи власне розуміння інституційної логіки глибинних символічних структур та виявляючи роль техніки у стратегічному поширенні сучасних міфів [Cassirer 2014]. Істотним внеском у вивчення ролі міфів як сакральних моделей світу та повторюваних архетипних дій є праці М. Еліаде, в яких, зокрема, наголошується на об'єктивних підставах існування міфів в сучасному політичному просторі [Еліаде 2010].

Проте, попри наявність значної кількості досліджень, потребують уточнення змістовні компоненти політичного міфу, його роль та способи творення/відтворення у сучасному суспільстві, зважаючи на особливу спроможність міфу гнучко моделювати та конструювати реальність.

Відтак **метою** дослідження є аналіз концептуального поля архетипної природи політичного міфу та визначення його функціонального навантаження, окреслення способів трансляції і концептуалізації міфу в сучасному суспільстві, а також виявлення взаємоперетинів міфологічного та літературного в умовах реіфологізації політики.

Варто зазначити, що відмінною ознакою міфологічного мислення є некритичне емоційне сприйняття, безумовна довіра до інтерпретації, що постає як додаткова опція означуваного – абсолютної достовірності та правдивості. Для носія міфологічної свідомості запропонована в міфі картина світу є реальністю, сприйнятою з високою мірою достовірності. Відтак відбувається актуалізація глибоко вкорінених емоційних структур, включених в тексти-повідомлення, які задають певні типи реагування та провокують очікувані емоції. Слідуючи традиціям К. Леви-Строса, міф можемо означити своєрідною метамовою, яка має глибинні засади і водночас працює на найвищому рівні символічного смислотворення [Леви-Строс 2001]. Міф постає символічною картиною реальності, яка транслюється та

конкретизується насамперед через літературні тексти, де «оживають» архетипні образи та розгортаються концептуальні сюжети, розкриваючи широке коло перспектив дослідження взаємозв'язків і взаємозумовленості міфу, літератури та політики.

Політичний міф, розглянутий з позицій соціального конструктивізму, постає динамічною формою наративної організації політичного простору та часу, що задає значимі смисли та актуальні орієнтири розвитку спільноти, закладаючи темпоральні основи її (спільноти) ідентичності шляхом фокусованої інтерпретації минулого, теперішнього та пророкованого майбутнього. Сучасний політичний міф концептуалізує реальність через наративи та дискурси, а література постає одним з найважливіших трансляторів міфологічної інформації.

Архетипне підґрунтя політичного міфу задіює універсальні психоемоційні механізми реагування та моделі поведінки, які підлягають ідеологічній обробці, що стає особливо актуальним в умовах сучасної медіареальності, появи нових різновидів медіакомунікацій та психотехнологій управління медіареальністю, що може бути концептуалізовано як міфодизайн (який працює з сучасними соціально-політичними міфами, досліджує способи управління реакціями певної цільової аудиторії, що, зокрема, увиразнюється в практиках мікротаргетингу та нових політичних технологій). Слід також наголосити, що міф відчутно активізується в проблемні та перехідні періоди, впорядковуючи невизначеність та задаючи способи реагування на кризові явища. Це й зумовлює насамперед конструктивні, мобілізаційні, маніпулятивні та захисні функції міфу, які загалом сприяють гармонізації та регламентації.

Заслуга впровадження у науковий дискурс поняття архетипу належить К. Г. Юнгу, який обґрунтовує наявність в колективному несвідомому певних структурних схем, функціональних потенцій, передумов колективних образів як актуалізованої психічної енергії, що проявляється у формі переживання та настанов пояснення світу, несвідомо формуючи мислення [Jung 2016]. Згідно концепції К. Г. Юнга, по суті архетипи є морально індіферентними, вони позбавлені конотацій доброго чи злого, і лише у зіткненні з людською точкою зору, особистими переживаннями та душевними потребами народу вони оформлюються у творчі образи. Одним з яскравих проявів архетипів, як безпосередньої психічної даності, є саме міфи, які втілюють архетипи у специфічній формі колективного досвіду і забезпечують тривалий міжпоколінневий зв'язок [Юнг 2016]. Художнє розгортання архетипів в міфі та літературі стає своєрідною характеристикою епохи, коли в міфологічних фігурах знаходяться відповідні образи, які є лише візіями, безсловесними прадавніми переживаннями, включеними в таємниці творення та

потужного впливу мистецтва. Відтак, в юнгіанській традиції архетипи постають первинними схемами образів, їх кристалічними структурами, смислове наповнення яких актуалізується, зокрема, в міфотворчості та численних літературних проявах.

Розуміння архетипів як глибоких генотипних образів, що моделюють їх фенотипний смисловий зміст, пропонує Ж. Дюран. Розвиваючи ідеї К. Г. Юнга, мислитель розробляє концепцію антропологічних структур уявного в контексті соціології глибин, актуалізуючи силу уявного як повноти буття в сучасному суспільстві. Міфологічні символи та образи розподіляються за певними режимами імажінеру, які репрезентують міфологічні сюжети в героїчному, драматичному та містичному форматах. Відповідно міф концептуалізується як «динамічна система символів, архетипів і схем мислення, яка від імпульсу однієї зі схем мислення перетворюється на наратив» [Durand 1984: 64]. Акцентуючи увагу на динамічному аспекті «постійності» архетипів, наголошується, що «це не постійність точки в просторі уявного, а постійність напрямку», що реалізується в категоріях думки, з їх вербальними та візуальними репрезентаціями як «рухливих образів» [Дюран 2021: 89–90]. Відтак, відображаючи фіксацію повторюваних констант досвіду у людській психіці, міф завдяки своїй метафоричності та наративній природі задає інтерпретативні схеми ціннісно-смислових орієнтирів та зумовлює відповідні структури сприйняття політичного, що знаходить відображення в символічних конструктах влади, політичних ритуалах, домінувальних архетипах політичних лідерів тощо.

Обґрунтовуючи значення уявного та архетипальний смисл космогонічних міфів, Ж. Дюран визначає в якості основи міфу синхронічні структури, що відповідають нічному режиму імажінеру, з відповідними героями та фольклорною семантикою. Причому синхронізм є тим індикатором, що визначає тематизацію міфу, діахронізм зумовлює жанрові контексти оповіді. І ключова роль міфу більше темпоральна, ніж наративна, тому що полягає не стільки в розповіді, скільки в численних повтореннях, синхронізуючи події у вимірах Великого Часу [Дюран 2021: 437].

На думку М. Еліаде, значення міфу постає результатом вибудови певної світоглядної картини, пропонує шляхи наслідування та надаючи значення людському життю в наративному форматі викладу сакральних історій творення світу, пригод національних героїв та ін., що постійно відтворюється в соціальній пам'яті та доволі часто має соціально-політичний підтекст [Еліаде 2010]. Мислитель знаходить у сучасних політичних міфах традиційні міфологічні сюжетні перипетії історій героя-визволителя, настання золотого віку, протистояння добра і зла, звертаючи також увагу на міфологічні конструкції, використовувани сучасними масмедіа (зокрема, розмаїті

втілення міфологічних чи фольклорних героїв в коміксах, поліцейських романах, популярних кіносюжетах чи модних культурах тощо). Окрім того, завдяки медійним активностям відбувається і зворотній процес міфологізації реальних особистостей. Окрему увагу М. Еліаде звертає на аналіз зв'язку сучасної літератури з міфологією та міфологічною поведінкою, зауважуючи, що «епос та роман, як і інші літературні жанри, продовжують, щоправда з іншими цілями, міфологічне оповідання» [Еліаде 2010: 188]. Відтак зберігається давня форма повідомлення про знаменну чи драматичну подію, конструюються альтернативні реальним нові часові ритми, більше того, в сучасних літературних героях можна з легкістю віднайти великі міфологічні теми та відомих міфічних персонажів.

Втаємничені, чарівливі та містичні прояви нумінозних образів, яскраво представлені в багатьох міфологічних сюжетах, пов'язані з інтенсивним переживанням архетипу Священного та проявами апріорних антропологічних інтерпретацій образів, пояснень та описів світу. Архетипна природа міфу зумовлюється універсальністю психофізіологічних механізмів емоційного світосприйняття, усталених когнітивних і поведінкових моделей. Сучасний політичний міф, плинний та мозаїчний за своєю структурою, по суті є аналогом традиційних міфів, в які включені цінності, інтерпретативні способи розуміння та сприйняття світу, а також, найчастіше в імпліцитному форматі, – політичні та правові ідеї.

В концепції Р. Барта міф розглядається з семіологічних позицій як певна комунікативна форма та історичний концепт з потужним сугестивним впливом, своєрідною метамовою та соціокультурним запитом, викликаючи літературні симпатії та антипатії. Сучасні міфи можуть проявитись через будь-які словесні форми, які покриваються дискурсом, при цьому варто звернути увагу не стільки на сам предмет повідомлення, скільки на спосіб його подання [Барт 2008: 265]. Зокрема, відмінною ознакою міфу, яку виокремлює Р. Барт, є подвійна функція одночасного навіювання і припису, означення і оповіщення. Міфологія виростає з історії, міф є значимим словом, яке «обране історією» з метою певної комунікації. Сучасний міф у семіологічному розумінні має медійний характер, постаючи своєрідним висловлюванням, що функціонує в межах певної комунікативної системи як спосіб означення у формі повідомлення з конкретним соціальним змістом, корелюючи форму з інтенціональними функціями. Варто звернути увагу на проективні та маніпулятивні спроможності міфу. Як зауважує Р. Барт, провокування колективної мрії, як не дуже гуманна дія, сприяє перетворенню життя спільноти в її долю, фіксуючи спрощеність та відсутність омріяних прагнень в реальності [Барт 1989: 110].

Окремим аспектом досліджень архетипної природи міфу є специфіка

його сприйняття як безумовної істини. Причому важливою постає не реальна достовірність і правдивість міфу, його відповідність дійсності, а наявність спільноти, яка вірить у міф, сприймаючи його як істину, що й зумовлює особливий статус та функціонал міфу, його сюжетну специфіку та нарративність, оприявнюючи проблематику дотичності міфологічного та літературного способів представлення дійсності.

Існують декілька підходів до розуміння взаємодії міфу та літератури, усвідомлюючи щонайменш розрізнення міфу як типу мислення та літературного жанру (представленого, насамперед, у фольклорі). Зокрема, Ю. Лотман, З. Мінц, Є. Мелетинський пропонують два ракурси аналізу співвідношення міфу та художньої писемної літератури – еволюційний та типологічний [Лотман 1980].

Еволюційний підхід передбачає розуміння міфу як історичного явища стадіального розвитку свідомості, що передусе появи писемної літератури. Відтак літературі доступні лише реліктові залишки міфу, безпосередньо в історичному часі їх зустріч неможлива.

Натомість *типологічний* підхід спирається на уявлення про міф та літературу як два принципово відмінних способи бачення та опису світу, що цілком реально співіснують одночасно, набуваючи лише різних форм прояву залежно від історичного періоду, епохи чи культури. Серед ознак міфологічної свідомості дослідники виокремлюють насамперед недискретність, а також ізоморфічність і гомоморфічність текстових повідомлень. Розділені неміфологічною свідомістю (з дискретним логіко-словесним типом мислення) процеси та явища у міфологічній свідомості постають ізоморфами чогось єдиного (сюжету, події, образу тощо). Відтак події в міфологічній свідомості зазвичай мають циклічний розвиток, актуалізуючи своє значення в будь-якій точці сюжетного руху, а персонажі представлені у єдності множинних амбівалентних властивостей та рольових значень [Лотман 1980].

Окрім того, міфологічні тексти супроводжуються високою мірою ритуалізації, зазнаючи також змін у власному функціонуванні та розвитку, демонструючи появу та взаємопереходи свого роду двійників героїв, їх трагічних, божественних, комічних чи демонічних конфігурацій, за якими простежується певна логіка подієвого зв'язку, зазвичай у детермінаціях тринітарних форматів зародження / зникнення / відродження.

Яскравою ілюстрацією цього процесу є дослідження Джозефа Кемпбела, який у праці «Тисячолікий герой» розвиває ідею про наявність певного шаблону, свого роду мономіфу, який доволі часто лежить в основі багатьох літературних сюжетів. Певний Герой, спочатку цілком звичайний, відкриває у собі деякі виняткові риси, здійснює героїчну подорож за

універсальною схемою з подвигами, випробуваннями (ініціаціями) та славетним поверненням. Міф як спонтанний витвір людської уяви автор образно означає основоположним магічним колом та таємничим отвором, «через який невичерпна енергія космосу переливається у витвори людської культури» [Кемпбелл 2020: 11].

Типові міфологічні проєкції процесів перетворення, ініціації та еманации Героя (зокрема, через історію народження та дитинства, появу неочікуваних дарів та поворотів долі тощо) відбуваються через реалізацію архетипної енергії низки образів-ролей Батька, Воїна, Коханця, Правителя, Рятівника, Святого та ін., які також з легкістю розпізнаються у брендингових проєктах багатьох політичних лідерів.

Розвиваючи архетипні ідеї К. Г. Юнга та Дж. Кемпбела з урахуванням концепції базових потреб А. Маслоу, американські дослідниці К. Пірсон та М. Марк здійснюють типологію 12 лідерських архетипів відповідно до ключових потреб цільової аудиторії. Таким чином вибудовуються наступні групи співвідношень: потреба в стабільності відповідає архетипам Турботливого, Правителя та Творця; самопізнання – Мудреця, Простодушного, Шукача; потреба в змінах – Героя, Чарівника та Бунтівника; приналежності – Свого Хлопця, Блазня, Коханця [Mark & Pearson 2001]. Запропоновані розробки вдало застосовуються в практиках брендингу та політичному маркетингу, оскільки архетипні образи, втілені у відповідній запити цільової аудиторії ситуації, стимулюють певну поведінку, активізують потрібні емоції та задають типові сюжетні лінії і коло героїв, що в кінцевому підсумку сприяє очікуваному результату дій.

Відтак своєрідним продовженням типологічного підходу є *міфотворчий* підхід, який досліджує вплив і прояви міфологічної свідомості у певних жанрових різновидах літератури та інших сферах сучасного суспільства, набуваючи відчутних проявів в продуктах масової культури (коміксах, мемах, серіалах тощо). Міфологічні сюжети постають живим джерелом натхнення для нових культурних творінь, що знаходить також відображення в інверсіях філософських систем, драматичних проєкціях літературних сюжетів, перипетіях концептуальних героїв.

Міф має елементи образотворчої форми та стійкі форми вираження, зв'язуючи смислові контексти зображуваного з реаліями світу, з відчутною тяглістю до зовнішніх аналогій життя. Відбувається наповнення міфологічних сюжетів соціально-політичним змістом, міфологізуючи саму історію та наповнюючи міфологічним змістом історичну пам'ять. Причому літературні герої залишаються у колективній свідомості «живими» свідками епох. Окрім того, взаємопроникнення міфології та літератури сприяє систематизації смислових паттернів та синхронізує їх з актуальними подіями

і значимими потребами. Наприклад, літературна обробка міфологічних сюжетів у грецькій архаїці призводить до розкриття та актуалізації їх смислових глибин, що зумовило зародження проблематики філософського осмислення історії.

В архетипному аналізі міфотеорії Нортопа Фрая міф постає організуючим елементом літератури, що задає літературну форму, зумовлює метафоричну мову, загальну структуру, сюжетні перипетії та ключові характери певного твору, реалізуючи по суті один з головних міфологічних мотивів – представлення взаємозумовленості особистісно-божественного та природного як двох полюсів картини світу [Фрай 1996]. Здійснюючи раціональний огляд структурних принципів літератури як мистецтва слова в контексті класичної спадщини, Н. Фрай пропонує дослідницьку оптику розуміння архетипного підґрунтя міфів через аналіз типологічних особливостей категорій *комедії, романсу, трагедії* та *іронії*, що й зумовлює чотири основні форми емоційної архітектури міфу – трагічну, романтичну, комічну та сатиричну.

Отже, міф одночасно постає символічною формою пізнання та конструювання дійсності, демонструючи дієвість універсальних способів опанування світу у зрозумілих значеннях смислового досвіду, реалізуючи інтенції єдності в різноманітті, вибудовуючи моделі інтерперсональних відносин в ідентичнісних горизонтах Я-ТИ-МИ (ВОНИ).

Особливу роль в функціонуванні політичної системи відіграють героїчні міфи, які в різноманітних конфігураціях прославляють певних особистостей, що володіють унікальними (часто дивовижними, надприродними) здібностями, завдяки чому колективна енергія концентрується навколо впорядковувальних трансформаційних процесів. Як зазначає С. Мелетинський, міф є засобом концептуалізації світу, а головне завдання героїчних міфів полягає у підтримці порядку, сприяючи «трансформації психологічного хаосу в соціальний космос» [Мелетинский 2000: 30]. Варто звернути увагу і на властиву міфу легітимізаційну генеалогію, коли через актуальну вибудову міфу обґрунтовується доцільне походження та визначаються «правильні» витоки політичних суб'єктів (зокрема, інституційних та деперсоналізованих), формуючи уявлення про зв'язок минулого, теперішнього та прогнозованого майбутнього.

В концепції Г. Блюменберга політичний міф має нарративну природу, постаючи неперервним процесом роботи над спільним нарративом, який і надає значення політичним умовам та досвіду, вибудовуючи необхідні семантичні опозиції [Blumenberg 1985]. Варто наголосити, що успішний політичний міф стає самоздійснювальним пророцтвом, знаходячи низку підтверджень в історії.

Зокрема, подібним прикладом можуть слугувати міфи, які сприяли створенню Сполучених Штатів Америки, постаючи потужними нарративами національних засад американської ідентичності, включеними в проєкт вибудови американської нації. Як зазначає Хайке Пауль, такими фундаментальними міфами стали міфи про відкриття Америки Колумбом, про Покахонтас, про Землю обітовану, про батьків-засновників, про плавильний котел, американський Захід, американську мрію тощо [Paul 2014]. Методологічно пропонується підхід відповідає концепції «уявлених спільнот» Б. Андерсона [Anderson 2006], в яких нація конструюється та утверджується саме завдяки репертуару ключових націєтворчих міфологічних сюжетів та національних архетипних генеалогій (героїв, спільнот, територій). Саме ці міфи стали якірними основами темпоральності та телеологічності, включеними в різноманітні дискурси «американськості» в інтерпретаціях минулого, сучасного та теперішнього, ілюструючи адаптивну гнучкість та нарративну варіабельність запропонованих архетипних образів та міфологічних сюжетів в низці реконфігурацій.

На архетипній основі політичного міфу наголошує Ю. Шаргородський, визначаючи політичний міф як світоглядну систему, що містить «такі структурні елементи, як архетип певної ситуації, пов'язаної з використанням заходів соціального регулювання і примусу; зміст конкретного досвіду, отриманого в ситуаціях, об'єднаних цим архетипом; сукупність алегоричних образів-міфологем, функціональна символіка яких співвідносить «бажане» з «дійсним», тобто зі сформованим архетипом» [Шаргородський 2009: 49].

Відтак архетипи стають енергетичним джерелом формування предметного змісту політичного міфу, який структурується навколо низки бінарних опозицій (Добро – Зло, Життя – Смерть, Ми (свої) – Вони (чужі), Війна – Мир, Правда – Брехня тощо) та циклічності тринітарних структур процесуального здійснення етапів зародження (народження) / зникнення (смерті, опали) / збереження (відродження).

За влучним спостереженням Е. Касіра, сучасна технічна та інформаційна цивілізація винайшла і нову техніку створення політичних міфів, за «такими ж правилами, як і будь-яка інша сучасна зброя, чи то кулемети, чи літаки» [Кассирер 1990: 161]. Маніпулятивний ефект політичного міфу уможливується завдяки поєднанню когнітивних та емоційних чинників, насамперед, посиленій емоційності, колективному конструюванню політичних звичаїв та ритуалів, зміни функцій мови як магічного маніпулятивного інструменту. Окрім того, суттєвим елементом політичної міфології як соціальної інженерії стає пророцтво, що значно посилюється, зокрема, з урахуванням потужних можливостей інформаційної доби [Кассирер 1990: 160].

Зважаючи на глибоку темпоральність міфу, методологічно доцільним в контексті проблематики цього дослідження видається використання категорії часу, що уможливує розуміння специфіки трансформацій міфу в динаміці соціальних змін. Відповідно застосування темпоральної класифікації часу, що задає горизонти розуміння буття, як архаїчного (циклічного), історичного (лінійного) та політичного (комбінованого хронополітичного) дає підстави типологізувати міф як *архаїчний, історичний та політичний*. Політичний міф задає символічні конструкти самовизначення спільноти у політичному часі та просторі, формуючи уявлення про славетне минуле, актуальне (зазвичай, проблематизоване, кризове) теперішнє та омріяне ідеалізоване майбутнє. Темпоральний характер міфів має надзвичайно велике значення у формуванні політики ідентичності, забезпечуючи також зв'язок поколінь. Варто звернути увагу на те, що актуальність подібних міфологічних сюжетів зростає в періоди криз, потрясінь та зовнішніх загроз. За вдалим висловом Е. Сміта, за таких умов міфи сприяють «адаптації до швидких змін, балансування між неспроможною релігійною традицією... та соціальними змінами і модернізацією, до яких пристрасно прагнуть, але які часто можуть бути болючими» [Smith 1999: 84].

Через політичні міфи також відбувається закріплення територіалізації спогадів, мобілізація зусиль і солідаризація колективної любові, сприяючи утворенню певного «Ми». Зокрема, серед важливих націєтворчих міфів Е. Сміт виокремлює політичні міфи, які легітимізують витоки нації, обґрунтовують імперативне право нації на боротьбу за власну територію чи державність. Насамперед, це процесуальні міфи – про зародження, походження, випробування та виклики (поневолення, страждання, визволення чи міграцію), період злету («золота доба»), а також суб'єктні міфи – про героїв та мудреців (персоналізовані), та про обраний народ.

Окремим ракурсом досліджуваної проблематики постає міфологічне представлення чоловічих та жіночих образів, що зазвичай тяжіють до патріархального бачення способів вибудови чоловічого асоціативного ряду як уособлення розвитку, закону і порядку, натомість жіночого – у зв'язку зі збереженням, глибинними цінностями та органічним зв'язком з природою. Останнє знаходить своє оригінальне втілення у сучасному напрямку екофемінізму, який проводить паралелі між експлуатацією жінок та природи, артикулюючи зв'язок проблем екології та жінки в аспекті критики патріархальної системи та необхідності «реабілітації» жінки та природи в суспільстві [Карпенко 2005]. Зокрема, доволі плідними видаються роздуми щодо ролі міфологізації природи у формуванні національної ідентичності, закладаючи психосоціальні основи органічного зв'язку з унікальним рідним

краєм та закріплюючи ці інтенції в соціальній пам'яті, зокрема, і через літературні наративи. По суті відбувається реалізація прагнення легітимізувати територіальні межі «історичної землі» через маніпуляцію з архетипним образом Матері, що стає важливою частиною політичного міфу.

Здійснюючи архетипно-психологічний опис світу Жіночого, Е. Нойманн здійснює спробу врівноважити інтелектуальну свідомість, долаючи однобічність тривалої практики патріархальної картини світу [Neumann 2015]. Через ґрунтовний аналіз динаміки, внутрішнього росту та форматів прояву у міфах та символах Е. Нойманн проводить структурний аналіз архетипу Великої Матері, що стає ключовою частиною глибинної психології Жіночого.

Отже, як складна комунікативна система міф є важливою формою впорядкованості світу, пропонуючи психосоціальні механізми пояснення світу та сприяючи створенню ментальної картини світу, задаючи одночасно систему інтерпретації та модель поведінки. Загальні ефекти міфологічної свідомості як специфічної системи освоєння світу стосуються соціально-терапевтичних, стабілізуювальних, інтерпретативних, етіологічних аспектів, зумовлюючи універсальні витоки фольклору та їх сюжетні і мотиваційні архетипізації. Функціональне навантаження міфів в соціально-політичному вимірі глибоко пов'язано з проблематикою влади, ідеології та ідентичності. Це й зумовлює зосередження навколо глибинних чинників процесів легітимації, мобілізації, інтеграції та створення чуття спільності, що оприявнюється в кризові та переломні моменти індивідуального чи колективного життя.

Відповідно актуалізуються питання, як саме нарративний міфологічний сценарій та архетипно збрендовані образи сучасного політичного міфу впливають на емоційні, вольові та когнітивні структури психіки, посилюючи маніпулятивний ефект колективного розуміння подій та демонструючи когнітивні ефекти самоздійснюваного пророцтва. Важливою ознакою політичного міфу є вибудований з відповідною логікою наратив походження та місії певних політичних суб'єктів (персоналізованих та деперсоналізованих), задаючи парадигмальні основи спрямованості соціальної активності та здійснюючи в цьому руслі інтерпретативний примус. Відтак реалізації легітимативної та інтегративної функцій політичного міфу сприяють тринітарні архетипи «створення/руйнації/збереження» в низках космогонічних сюжетів впорядкування та гармонізації, загрози і боротьби, золотого часу, перипетій божественних протистоянь, обраності та месіанства, появи героя-рятівника та його славетних подвигів.

Міфологічна сутність сучасних літературних текстів виявляється у тому, що головний герой постає творцем нової моделі світу, яка через численні

повторення та інваріантні прояви сприймається широкою аудиторією як аналог реальності. Архетипи задають літературним творам специфічну міфологічну структуру як поєднання типових сюжетних моделей з відповідними промовистими образами, постаючи невичерпним джерелом для подальшої творчості. Емоційно-динамічні, символічні та структурні характеристики архетипів пояснюють дієвість впливу архетипів на колективну та індивідуальну поведінку, активізуючи неусвідомлювані змісти образного символізму, що має ефекти маніпулятивного впливу.

Архетипи структурують загальні системи сприйняття через низку ритуалізованих дій та герменевтику «рухливих образів», задаючи інтерпретативні та поведінкові моделі в різноманітних життєвих ситуаціях, насамперед кризових. Юнгівська традиція міфоаналізу наголошує на метафоричному значенні в міфомисленні не лише народження героя, а й його смерті та відродження, що увиразнює тринітарні структури процесу емансипації людської індивідуальності. Архетипне підґрунтя сучасного міфу зосереджується навколо традиційних текстуальних, підтекстуальних та контекстуальних дихотомій Добро – Зло, Своє – Чуже, Правильність/Істинність – Дискредитація/Хибність тощо.

Відтак сучасний політичний міф зберігає класичні ознаки ейфорійної достовірності (з концептуальною ясністю, чіткою аргументацією, безумовною правильністю та апіорною істинністю) з оперттям на віру та довіру у заданих певною традицією чи домінуючими наративами переконаннях і інтерпретаціях поданої інформації. В політичній міфотворчості архетипи постають концептуальними базисами «якірного» типу, які постають інтерпретативним підґрунтям національної ідентичності. Відтак відбувається яскрава демонстрація гнучких маніпулятивних процесів смислових перетворень історії в ідеологію, зокрема, через застосування актуальних дискурсивних практик як в форматах традиційної літератури, так і в сучасних трансмедійних продуктах. Насамперед це відбувається в конструюванні політики ідентичності та політики пам'яті, виявляючи трансформації універсальних міфологічних сюжетів та рухливих архетипних образів в нових концептуальних оформленнях.

Список використаної літератури

- Барт, Р. (1989) *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва: Прогресс, 616 с.
- Барт, Р. (2008) *Мифологии*, Москва: Академ. Проект, 351 с.
- Дюран, Ж. (2021) *Антропологічні структури уявного.*, Київ: Києво-Могилянська академія, 560 с.
- Карпенко, К.І. (2005) *Природа і жінка: Перспективи екофемінізму в*

- Україні*, Харків: Крук, 320 с.
- Кассирер, Э. (1990) *Техника современных политических мифов*, в: *Вестник Московского ун-та. Сер. 7. Философия. № 2*, сс. 153–164.
- Кемпбелл, Дж. (2020) *Тисячолікий герой*, Львів: Terra Incognita, 416 с.
- Леви-Строс, К. (2001) *Структурная антропология*, Москва: ЭКСМО-Пресс, 512 с.
- Лотман, Ю. М., Минц, З. Г., Мелетинский, Е. М. (1980) *Литература и мифы*, в: *Мифы народов мира. Энциклопедия*, Москва, т. 1, сс. 220–226.
- Мелетинский, Е. (2000) *Мифологическое мышление. Категории мифов*, в: *От мифа к литературе*, Москва: РГГУ, сс. 24–31.
- Фрай, Н. (1996) *Архетипный анализ: теория мифов*, в: *Слово. Знак. Дискурс: Антология світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, сс. 109–135.
- Шайгородський, Ю. (2009) *До визначення сутності поняття «політичний міф»*, в: *Сучасна українська політика. Політики і політологи про неї*. Київ: Український центр політичного менеджменту, вип. 16, сс. 49-53.
- Элиаде, М. (2010) *Аспекты мифа*, Москва: Академический проект, 251 с.
- Юнг, К. Г. (2016) *Архетип и символ*, Москва: Канон, 336 с.
- Anderson, B. (2006) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York, Verso, 240 p.
- Blumenberg, H. (1985) *Work on Myth*, Cambridge, MA, MIT Press, 685 p.
- Cassirer, E. (2014) *The Myth of the State*, Middletown, Book Crafters, 303 p.
- Durand, G. (1984) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 535 p.
- Jung, C. G. (2016) *Psychological Types*, London, Taylor Francis Ltd, 548 p.
- Mark, M. & Pearson, C. S. (2001) *The Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*, New York, McGraw-Hill, 400 p.
- Neumann, E. (2015) *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, New Jersey, Princeton University Press, 624 p.
- Paul, H. (2014) *The Myths That Made America. An Introduction to American Studies*, Bielefeld: Transcript-Verlag, 300 p.
- Smith, A. D. (1999) *Myths and memories of the nation*, N.Y., Oxford univ. press, 288 p.

Оксана Кожмякина

АРХЕТИПНАЯ ОСНОВА ПОЛИТИЧЕСКОГО МИФА: ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В статье рассмотрены особенности архетипных оснований политического мифа, определены функциональные нагрузки мифа,

очерчены способы его трансляции и концептуализации в современном обществе с учетом манипулятивных эффектов скрытого влияния. На основе анализа работ К.Г. Юнга, Ж. Дюрана, М. Элиаде, Р. Барта, Э. Кассирера, Н. Фрая и др. уточнены содержательные компоненты политического мифа, конкретизирован его нарративный и темпоральный характер. Отмечается, что темпоральный характер мифов имеет важное значение в формировании политики идентичности, обеспечивая также связь поколений. Рассмотрены основные подходы к анализу соотношения мифа и литературы, выявлены глубинные мотивы нарративных мифологических оппозиций и тринитарных структур, актуализированных в современных образах. Исследованы трансформации традиционных мифологических сюжетов и архетипных образов в современном политическом брендинге.

Ключевые слова: миф, архетип, литература, политический миф, нарратив.

Oksana Kozhemiakina

ARCHETYPAL BASIS OF POLITICAL MYTH: LITERARY TRADITION AND MODERNITY

The article examined the features of the archetypal foundations of the political myth, defined the functions of the myth, outlined the ways of its transmission and conceptualization in modern society, considering the manipulative effects of hidden ideological influence. Based on the analysis of the works of C. G. Jung, J. Durand, M. Eliade, R. Barthes, E. Cassirer, N. Frye and others the content components and features of the political myth are specified. The author of the article emphasizes the narrative and temporal essence of the political myth. It sets the symbolic constructs of self-determination of the community in political time and space, and also forms an idea of the glorious past, the actual (usually crisis) present and the desired idealized future. Accordingly, the political myth is viewed as a dynamic form of the narrative organization of political space and time, setting meaningful meanings and guidelines for the development of a community, also providing a connection between generations. The types of political myth are, first of all, heroic myths (represented by actual archetypal images) and genealogical myths (about the origins of the community, which usually legitimize the connection with the territory and the right to independent statehood). The evolutionary, typological and myth-making approaches to the analysis of the relationship between myth and literature are analysed. It has been proven that modern political myth conceptualizes reality through narratives and discourses, and literature is one of the most important translators of mythological information.

It is noted that by filling mythological plots with socio-political content, history itself is mythologized, reconstructing historical memory. Moreover, literary heroes remain in the collective consciousness «living» witnesses of the epochs. The deep motives of narrative mythological oppositions and trinitarian structures, actualized in modern images, are revealed. Archetypes are understood as energy sources for the formation of the subject content of a political myth, which is structured around a number of binary oppositions (Good – Evil, Life – Death, We (ours) – They (others)), and the cyclical nature of trinitarian structures of procedural implementation (origin – disappearance – preservation (revival)). The transformations of traditional mythological plots and archetypal images in the modern political branding are investigated.

Keywords: myth, archetype, literature, political myth, narrative.

References

- Bart, R. (1989) *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics: Poetics], Moskva, Progress, 616 p.
- Bart, R. (2008) *Mifologii* [Mythology], Moskva, Akadem. Proekt, 351 p.
- Durand, G. (2021) *Antropologichni struktury uyavnogo* [Anthropological structures of the imaginary], Kyiv, Kyevo-Mogylyanska akademiya, 560 p.
- Karpenko, K. (2005) *Pryroda i zhinka: Perspektyvy ekofeminizmu v Ukraini* [Nature and Woman: Prospects for Ecofeminism in Ukraine], Xarkiv, Kruk, 320 p.
- Kassirer, E. (1990) *Tekhnika sovremennykh politicheskikh mifov* [Technique of modern political myths], in: *Vestnik Moskovskogo un-ta*, Ser. 7. Filosofii, 1 2, pp. 153–164.
- Kempbell, J. (2020) *Tysyacholykyj geroj* [Hero with a Thousand faces], Lviv, Terra Incognita, 416 p.
- Levi-Stros, K. (2001) *Strukturnaya antropologiya* [Structural anthropology], Moskva, EKSMO-Press, 512 p.
- Lotman, Y., Mints, Z., Meletinskii, E. (1980) *Literatura i mify* [Literature and myths], in: *Mify narodov mira. Entsiklopediia*, Moskva, t. 1, pp. 220–226.
- Meletinskii, E. (2000) *Mifologicheskoe myshlenie. Kategorii mifov* [Mythological thinking. Categories of myths], in: *Ot mifa k literature*, Moskva, RGGU, pp. 24–31.
- Fraj, N. (1996) *Arxetypnyj analiz: teoriya mitiv* [Archetypal analysis: myth theory], in: *Slovo. Znak. Diskurs: Antologiya sviitovoy literaturno-krytychnoy dumky XX st.*, Lviv, Litopys, pp. 109–135.
- Shajgorodskij, Y. (2009) *Do vyznachennya sutnosti ponyattya «politychnyj mif»* [To define the essence of the concept of “political myth”], in: *Suchasna ukrajynska polityka. Polityky i politology pro neyi*, Kyiv, Ukrayinskyj

- centr politychnogo menedzhmentu, vyp. 16, pp. 49–53.
- Eliade, M (2010) *Aspekty mifa* [Aspects of the myth], Moskva, Akademicheskii proekt, 251 p.
- Jung, C. G. (2016) *Arkhetip i simbol* [Archetype and symbol], Moskva, Kanon, 336 p.
- Anderson, B. (2006) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York, Verso, 240 p.
- Blumenberg, H. (1985) *Work on Myth*, Cambridge, MA, MIT Press, 685 đ.
- Cassirer, E. (2014) *The Myth of the State*, Middletown, Book Crafters, 303 p.
- Durand, G. (1984) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 535 p.
- Jung, C. G. (2016) *Psychological Types*, London, Taylor Francis Ltd, 548 p.
- Mark, M. & Pearson, C. S. (2001) *The Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*, New York, McGraw-Hill, 400 p.
- Neumann, E. (2015) *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, New Jersey, Princeton University Press, 624 p.
- Paul, H. (2014) *The Myths That Made America. An Introduction to American Studies*, Bielefeld: Transcript-Verlag, 300 đ.
- Smith, A. D. (1999) *Myths and memories of the nation*, N. Y., Oxford univ. press, 288 p.

Стаття надійшла до редакції 17.04.2021

Стаття прийнята 20.05.2021

Розділ 3.

ВІЗІЯ СЛОВА У КУЛЬТУРІ СХОДУ

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246782](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246782)

УДК 38.2

Крістіна Золотарьова

КАРТА СУТР: ШЛЯХ БОДГІСАТТВИ АВАЛОКІТЕШВАРИ

Бодгісаттва Авалокітешвара є однією з найважливіших фігур південного буддизму, образ якого/якої користується величезною популярністю і в XXI ст. Авалокітешвара уособлює в собі саме ті якості, які знаходили відгук в усіх соціальних колах та прошарках населення на протязі багатьох віків – універсальний символ доброти, співчуття, прощення та миру.

У цій статті ми простежили шлях виникнення та розповсюдження цього образу буддистського пантеону через аналіз текстів-сутр, а саме – через їх поширення в регіоні (проповідниками, перекладачами, впливовими діячами свого часу). Для цього ми звернулись до самих перших перекладів сакральних текстів, пов'язаних із бодгісаттвою Авалокітешварою, та до сакральної пластики, яка є відображенням ключових історично-культурних процесів.

Ключові слова: бодгісаттва, Авалокітешвара, сутра, сакральна пластика, сакральні тексти, Східна Азія, пілігримаж, Кумараджива, Гуаньїнь, Каннон, Кванім.

Згадки про бодгісаттву Авалокітешвару ми можемо знайти в таких сакральних текстах як: Сутра Білого Лотосу Вищого Закону, або Саддхармапундаріка-сутра, Сутра нескінченного життя, або Велика Сукхаваті-вьюха-сутра, Каранда-вьюха-сутра, Нілакантха-дхарані, Шурангама-сутра, Сутра Серця Досконалої Мудрості, або Праджняпараміта-хрідая-сутра, Аватамсака-сутра.

Сьогодні існує декілька зразків сутр, що збереглися в аутентичному вигляді без трансформацій, слід зазначити, що їх кількість та стан, в якому вони збереглися, дають зовсім невеликий простір для дослідження. Проте, це є історичні пам'ятки, з яких «все почалося».

Найдавнішою на сьогодні письмовою пам'яткою Індії та Пакистану, що збереглась і доступна для аналізу та дешифрування, є рукописи Гілгіта, які були створені в IV–VI ст. н. е. і знайдені пастухами усередині буддистської ступи в 1931 році на території міста Гілгіт в Кашмірі. Загалом було знайдено близько 3000 листів (більшість написана на пракриті), але для нас становить інтерес саме Сутра Білого Лотосу Вищого Закону (датована V ст. н. е.), бо це найстаріший сакральний текст буддизму, що знайдено у цьому регіоні в наш час. Ці літературні пам'ятки збереглися через сприятливі погодні умови (невисокі добові температури в регіоні) та матеріал, з якого вони були

виготовлені (більшість рукописів було виготовлено із гімалайської берези, яка не гниє і добре сприймає низькі температури). Саме ця літературна пам'ятка (зрозуміло, що були і більш ранні зразки сакральних буддистських текстів), враховуючи час її створення та мову, є вкрай важливим документом, що знаходиться на території, яка є одним із центрів Шовкового шляху (*сичоу чжі лу*), через який і розповсюджувалось вчення Тгеравади і Махаяни [Кей: 2011].

Гандхаранські буддистські тексти приблизно I ст. до н. е.–III ст. н. е. походження вважаються найстарішими із знайдених в наш час сакральних текстів на гандхаранському пракриті. Їх походження відноситься до території Пакистану та Афганістану, що відповідає території царства Гандхари, звідки почалося розповсюдження вчення і на країни Східної Азії [Conze: 30]. Датування дає нам змогу припустити, що перед нами – одні з ключових текстів буддизму Махаяни і Тгеравади, а місце та мова, на якій вони були створені, – що це сакральні першоджерела. І якщо рукописи Гілгіта – це унікальна знахідка на важливій точці Шовкового шляху, то буддистські тексти Гандхари – це і є «початок шляху» для всієї історії буддизму [Кей: 2011]. Про це свідчить знаходження серед гандхаранських текстів Сутри Серця Досконалої Мудрості і Сутри основних обітниць бодгісаттви Кшітігарбгі, або Кшітігарбха-бодгісаттва-пурвапранідхана-сутра.

Ці історичні пам'ятки були знайдені неодноразово і в дуже поганому стані, на даний момент зберігаються в декількох приватних та інших колекціях, прямими дослідженнями займаються Британський музей та Університет Вашингтону, де їх вивчають та роблять спроби по реставрації та реконструкції.

50 тисяч Дунхуанських рукописів, датованих VIII – початком IX ст., були знайдені в 17 печері Могао в Дунхуані на початку XX ст. настоятелем храму, серед яких саме буддистських текстів налічується близько 85 відсотків. Слід зазначити, що в наш час комплекс рукописів не зберігається в одному місці, бо протягом 10–15 років XX ст. був частково вивезений з території Китаю делегаціями із Франції, Японії, Російської імперії та Англії [История Китая ...]. Китайський комплекс рукописів (що в наш час знаходиться на території країни) налічує близько 16 тисяч одиниць, інші розкидані по всьому світу, в тому числі – в Британському музеї та Національній бібліотеці Франції.

Серед манускриптів Дунхуану, що знаходяться в Китаї, велика кількість сутр Махаянського буддизму, серед них і Сутра Білого Лотосу Вищого Закону. Саме через цей регіон на протязі II–III ст. н. е. буддизм потрапляв на територію Китаю із Кашміру та Середньої Азії [там само]. Могао був важливим центром буддизму в часи Середньовіччя, поруч із печерами

Лунменю та Юньгану [Васильев: 2000]. Окрім рукописів, у печерах збереглися унікальні фрески на релігійну та світську тематику, сакральна пластика більше ніж 5 різних епох.

Канонічний комплекс сакральних текстів Кореї – Трипітака кореана датується XIII ст. н. е., створений під час правлячої династії Корьо, яка активно підтримувала буддизм, приблизно в 1236 році ваном Корьо – Коджоном. Робота над комплексом тривала 16 років, в результаті чого з'явилося 80 тисяч березових табличок, які проходили спеціалізовану обробку. Це друге видання Трипітаки, перше було знищено під час монгольських набігів, які тривали близько 30 років на територію Кореї, і поява другого видання зумовлена потребою в захисті (покровительстві Будди) від нових погромів та потенційного завоювання. А вже в XIV ст. комплекс був перенесений на територію храму Хеїнса, для захисту від японського вторгнення [Starr: 1918].

Більшість текстів як першого (частково збереглося), так і другого видання відносяться до буддизму Теравади та написані китайською мовою, але серед них є сакральні тексти, які мають відношення до теми нашого дослідження. Наприклад, Аватамсака-сутра (першого видання) епохи правління вана Хьонджона періоду Корьо, що зберігається в Національному музеї Кореї.

У храмі Юньдзюй зберігається кам'яна сутра Фаншань приблизно VII ст. н. е., це найбільша в світі колекція кам'яних сутр, яких налічується близько 14 тисяч кам'яних стел, що включають тексти більше 1 тисячі сутр (виготовлялись, починаючи з VII ст. до XVII ст.). Як і у випадку з Трипітакою кореана, активна робота над сакральними текстами почалась в непростий період, але, на відміну від Кореї епохи Корьо, коли буддизм підтримувався на офіційному рівні, в Китаї періоду Північна Чжоу під керівництвом Юйвень Юна та Північна Вей за правління Тай У-ді проводилась офіційна компанія по його знищенню та забороні [Васильев: 2000]. Це прекрасні зразки сакральних текстів, реалізованих у камені, на деяких із них присутні зображення Будди і бодгісаттв, але, на жаль, вони недоступні для широкого загалу і для дослідників.

Пальмова сутра із монастиря Хорюдзі, що розташований в Нарі (Японія), або «Пальмова сутра із Хорюдзі МСС» приблизно VII–VIII ст. н. е. – це унікальний взірць сакрального тексту на санскриті (по датуванню ведуться суперечки, іноді відносять і до VI ст. н. е.), який виконаний в традиційній техніці на пальмовому листі. Крім цього, ця сутра включає в себе Сутру Серця Досконалої Мудрості, хоча і відрізняється великою кількістю помилок.

Сутра із Катманду приблизно X ст. н. е. також написана на пальмовому листі, але, на відміну від Пальнової сутри, має велику кількість ілюстрацій.

Це комбінація із декількох сутр, в тому числі з Сутрою Серця Досконалої Мудрості, але в іншому варіанті (їх налічується декілька різновидів у 500, 700, 2 500, 8 000, 18 000, 25 000 і 100 000 віршах). Цей взірць непальських сакральних текстів має назву – Досконалість Мудрості в восьми тисячах ліній і вважається найбільш давньою та класичною сутрою [Conze: 1954]. На даний момент вона зберігається в Бібліотеці Кембриджського університету (індивідуальний номер: MS Add.1643).

Дивлячись на місця знахідок найдавніших сакральних текстів, пов'язаних із бодгісаттвою Авалокітешварою, можливо припустити, що на території Китаю в найближчі роки будуть знайдені та опрацьовані нові знахідки. Та за сприятливих умов нові відкриття можуть чекати на дослідників і на території Афганістану, клімат якого допомагає збереженню таких зразків сакральних текстів, як і на території Пакистану.

У межах нашої роботи для нас є значущим шлях поширення сакральних текстів за допомогою пілігримів (ченців, перекладачів, ентузіастів) на території Східної Азії. Ми розглядаємо найперших перекладачів сакральних текстів із палі та санскриту на китайську мову, бо вже після їх перекладів вчення Махаяни почало розповсюджуватись на території Східної Азії.

Чжу Фая (жив приблизно III–IV ст. н. е. в період династії Цзінь) виріс в північній частині Китаю, в місті Хецяні. Він був шанованим ченцем і громадським діячем, але для нас він цікавий саме своєю системою Геїї. Ця система, в деякому сенсі, – китайська середньовічна герменевтика, яку деякі ченці використовували при перекладі буддистських текстів із санскриту на китайську без втрати змісту, або заміна основних незрозумілих концепцій буддизму на аналогічні концепції китайської філософії (конфуціанства та даосизму). Тим не менш, його сучасники та послідовники дійшли висновку, що буддистську думку можливо сприймати тільки через категорії та концепції самого буддизму.

Народившись в Гандхарі, в центрі Кушанської імперії, Локаксема, або Чжі Лу Цзя, у II ст. н. е. був одним із найвпливовіших перекладачів і пілігримів-місіонерів свого часу, які походили із цього регіону. В I ст. н. е. проходив Четвертий буддистський собор в Кашмірі, на якому відбулось відділення буддизму Махаяни від досектантського буддизму Нікаї. Локаксема був перекладачем на китайську мову переважно творів буддизму Махаяни, в період правління імператора Лю Чжі, або Сяохуань-ді, прибув до столиці імперії Хань – Лояну. Там були зроблені основні переклади текстів, у тому числі Досконалість Мудрості у восьми тисячах ліній.

Даоань, IV ст. н. е., – один із перших патріархів буддизму, засновник культу Будди Майтреї, або Міле пуси в Китаї. Жив та працював під час династії Цзінь, народившись в Хебеї, потім вів активну діяльність в Сянчжоу

і в Чанані. Був сучасником Чжу Фая (Даоань був одним із тих, хто поставив під сумнів доречність та коректність системи Гейї для перекладу буддистських текстів зі санскриту). Його роль в поширенні сакральних текстів на території Східної Азії більше, ніж перекладача, скоріше він виступає у ролі наглядча над рівнем та кількістю перекладів, над самою системою.

Ань Шигао у II ст. н. е. був сучасником Локаксеми, але він був провідником буддистського вчення Тгеравади. Як і Локаксема, він походив не з Китаю, а був пілігримом-місіонером та вважається першим перекладачем сакральних текстів тгеравадинської традиції. Класичним вважається його походження із Ктесифону, що на території сучасного Іраку, він походив (згідно з легендами) із знатного роду, або навіть був принцом Парфії. Точно не відомо, але деякий час Ань Шигао проживав в Лояні, можливо, взаємодіяв із Локаксемою. Після Лояну вів свою діяльність в Цзянсі і в Чжецзяні. Це важлива постать в історії пілігримажу, яка зробила значний внесок у розвиток та формування буддизму Тгеравади на території Китаю, крім того, його праці та місіонерська активність сприяли поширенню буддистської філософії та вчення.

Слід зазначити, що буддизм Махаяни значно швидше та активніше розповсюджувався за межами Індії, через те, що сприйняття текстів Махаяни було не таке буквальне. Ченцям були дозволені речі, які в буддизмі Тгеравади вважались неприпустимими (одяг із шерсті, їжа із м'яса), що безпосередньо впливало на якість та швидкість їх місіонерської діяльності [Conze: 1968].

Буддхабхадра, IV–V ст. н. е., походив із Індії (нині територія Непалу) та відносився до монахів-аскетів – шрамана [Васильев: 2000]. Його шлях простягав із Індії з Капілавасту до Китаю періоду Південних і Північних династій, де він зайнявся перекладом санскритських текстів махаянської і тгеравадинської традиції китайською. Під його керівництвом та авторством відбувся перший повний переклад Аватамсака-сутри.

Їцзін, VII–VIII ст. н. е., народився у провінції Шаньдун у місті Цзінань в часи панування династії Тан. Його можна назвати справжнім взірцем більш академічного підходу до перекладу текстів із санскриту і палі на китайську. Головним його спадком стали записи про подорожі за межі Китаю, де основним його напрямком була Індія, а саме – буддистський університет Наланда, в якому навчались монахи і вчені зі всієї Азії. Крім того, він побував на Шрі-Ланці, в Шривіджаї. Його підхід до роботи з вивчення інших країн носить історичний і культурологічний характер (розглядається життя, побут, багатогранна релігійна специфіка), а його життя є прекрасною ілюстрацією пілігримажу в контексті буддистського релігійного світогляду як феномену.

Ключовою постаттю китайського буддизму за всю історію пілігримажу є Кумараджива, або Цзюмолоши, IV–V ст. н. е. Народившись в королівстві

Кучі, де у віці 7 років прийняв чернецький постриг (в монастирі вважався вундеркіндом, через його феноменальну пам'ять), та деякий час проживши в Кашмірі, оселився в Чанані (одночасно із Даоанем і Чжу Фаєм). Його викладацька діяльність була спрямована на підготовку перекладачів із санскриту та палі на китайську, загальна кількість його учнів у період його перебування в Чанані налічувала близько 3 тисяч. Саме завдяки своїй діяльності і високому авторитету, яким Кумараджива користувався серед учнів, йому вдалося організувати учнів і перекласти близько 40 класичних текстів буддизму Махаяни.

Сюаньцзан, VII ст. н. е., що був вчителем Їцзіна, народився в Ченьлю на часів династії Тан. Як і Кумараджива, але не в один із ним час, свою викладацьку та викладацьку діяльність вів активно у місті Чанань. Він став взірцем для нащадків: провівши 17 років в Індії, спромігся привезти близько 700 буддистських текстів на санскриті і палі та перевести загалом близько 1,5 тисячі творів на китайську [Кей: 2011]. У своєму видатному творі «Подорож в Західний край за часів Великої Тан» Сюаньцзан підводить підсумки своєї подорожі по Центральній Азії та Індії (629–645 рр., або за іншими даними – з 630 по 644 р.), детально фіксуючи свої спостереження, переплітаючи їх із буддистськими текстами, що дозволяє відносити його твір до прекрасного історичного та культурологічного документу. Саме на його прикладі можна побачити, як змінюється сприйняття буддизму від сліпого наслідування до рефлексії на устрій та традиції, спроби прояснення та пояснення історії та структури буддизму Індії – «першоджерела».

Таким чином, розглянувши життя головних представників пілігримажу та перекладачів китайського буддизму, що працювали з текстами Тгеравади і Махаяни, які безпосередньо пов'язані із бодгісаттвою Авалокітешварою, стає зрозумілим, що розповсюдження цього релігійного образу в культурах Східної Азії без них було б неможливим. Завдяки перекладам на доступну мову вчення «вийшло» зі стін монастирів, простий народ отримав до нього доступ, що в подальшому вилилось не тільки у поширення образу бодгісаттви Авалокітешвари, а й у виникнення локальних адаптацій та прояву «культовості» у сутності цього феномену [Васильев: 2000].

Не менш важливим є реалізація результатів поширення махаянських текстів у сакральній пластиці. Унікальним є не виключно формальний зв'язок сакральних текстів із сакральною пластикою, а й фактичний, а саме: розміщення відповідних сутр (частіше саме тої частини, що пов'язана із бодгісаттвою Авалокітешварою) у середині скульптур.

Сучасні технології аналізу скульптур дозволяють дізнатись про них нові деталі, що можуть суттєво та якісно вплинути на дослідження окремого феномену в межах конкретної культури. Так, на прикладі рентгенівського

знімку двох бодгісаттв: Дзізо або Дзідзо, що є відображенням бодгісаттви Кшїтігарбги, і Кванім, що є відображенням бодгісаттви Авалокітешвари (іл. 1), ми можемо заглянути всередину скульптури, не порушуючи її цілісність [Буддійські писання часів династії Корьо...]. Це скульптурна група (іл. 2), що є власністю корейського буддистського ордену Чоге, в центрі якої знаходиться Будда Амїтга, що є відображенням Амїтабги. Вперше було знайдено сакральні тексти (Аватамсака-сутра і Нілакантха-дхарані мантра) японською всередині скульптур періоду пізньої династії Корьо із унікальною іконографією та зображеннями, у чудовому стані.

Функції сакральної пластики країн Східної Азії не передбачають жодного втручання в структуру скульптури, окрім зовнішніх, незначних реставраційних робіт. У даному випадку скульптура Будди Амїтги була відкрита, і ми можемо розглянути сутри більш детально (іл. 3), але скульптури бодгісаттв Дзізо і Кванім орден Чоге відкривати не планує. Тому, саме завдяки можливостям сучасної науки вдалось зробити таке унікальне відкриття, що дозволяє нам побачити буквальний взаємозв'язок між сакральною пластикою і сакральними текстами.

Список використаної літератури

- Васильев, Л. С. (2000) *История религий востока*, Москва: Книжный дом «Университет», 227 с.
- История Китая с древнейших времен до начала XXI века* (2014), отв. ред. О. Е. Непомнин, в 10 т., т. 3, Москва: Наука, Восточная литература, 991 с.
- Кей, Д. (2011) *История Индии*, Москва: АСТ; Астрель. 761 с.
- Conze, E. (1954) *Buddhist texts through the ages*, New York: Philosophical library, 322 p.
- Conze, E. (1968) *Thirty Years of Buddhist Studies*, Columbia S. C.: Uni. of S. Carolina Press, 274 p.
- Starr, F. (1918) *Korean Buddhism: history – condition – art (Three lectures)*, Boston: Marshall Jones Company, 109 p.
- Буддійські писання часів династії Корьо, знайдені в буддійській статуї 15 століття*. URL: <https://www.kocis.go.kr/koreanet/view.do?seq=8831> (дата звернення: 14.05.2021) [корейською мовою].

Кристина Золотарева

КАРТА СУТР: ПУТЬ БОДГИСАТТВЫ АВАЛОКИТЕШВАРЫ

Бодхисаттва Авалокитешвара является одной из важнейших фигур южного буддизма, образ которого пользуется огромной популярностью и в XXI в. Авалокитешвара олицетворяет именно те качества, которые



іл. 1. Рентгенівський знімок Дзізо босал і Кванім босал. Національні скарби та важливі культурні цінності національних музеїв (Японія)



ил. 2. Тріада Амитабги (Дзізо босал, Кванім босал).
Приблизно – період Корьо. Національні скарби та
важливі культурні цінності національних музеїв (Японія).



ил. 3. Сутри із Амитабги. Приблизно – період Корьо.
Національні скарби та важливі культурні цінності
національних музеїв (Японія).

находили отклик во всех социальных кругах и слоях населения на протяжении многих веков – универсальный символ доброты, сострадания, прощения и мира.

В этой статье мы проследили путь возникновения и распространения этого образа буддистского пантеона через анализ текстов-сутр, а именно – через их распространение в регионе (проповедниками, переводчиками, влиятельными деятелями своего времени). Для этого мы обратились к первым переводам сакральных текстов, связанных с бодхисаттвой Авалокитешварой, и к сакральной пластике, которая является отражением ключевых историко-культурных процессов.

Ключевые слова: бодхисаттва, Авалокитешвара, сутра, сакральная пластика, сакральные тексты, Восточная Азия, пилигримаж, Кумараджива, Гуаньинь, Каннон, Кваним.

Kristina Zolotarova

SUTRAMAP: THE WAY OF BODHISATTA AVALOKITESVARA

Bodhisattva Avalokitesvara is one of the most important figures of southern Buddhism, the image of which is very popular in the XXI century. Avalokitesvara embodies precisely those qualities that have found a response in all social circles and strata of the population for many centuries – a universal symbol of kindness, compassion, forgiveness and peace.

In this article, we traced the emergence and spread of this image of the Buddhist pantheon through the analysis of texts-sutras, namely – through their distribution in the region (preachers, translators, influential figures of their time). Within the scope of our work, it is important for us to follow the path of distribution of sacred texts by means of the pilgrims (readers, translators, and content writers) in East Asia. To do this, we turned to the very first translations of sacred texts related to the bodhisattva Avalokitesvara and to sacred sculpture, which is a reflection of key historical and cultural processes.

We can find clues about the bodhisattva Avalokitesvara in such sacred texts as: The Sutra of the White Lotus of the Supreme Law, the Saddharmapundarika Sutra, the Sutra of Unfinished Life, the Great Sukhavati Sutra, the Karanda Sutra, the Nilakantha Dharani, the Shurangama Sutra, the Sutra of the Heart of Accurate Wisdom, the Prajnaparamita Hridaya Sutra, the Avatamsaka Sutra. Today there are several examples of sutras preserved in their authentic form without transformation, but it should be noted that their number and state in which they have been preserved do not provide much room for research. However, these are historical monuments, from which “everything began”.

After examining the lives of the leading representatives of Pilgrimage and the translators of Chinese Buddhism who worked with the texts of the

Theravada and Mahayana, which are directly related to the bodhisattva Avalokitesvara, make it clear that the propagation of this religious image in the cultures of East Asia would not be possible without them. Thanks to the translations into accessible language the doctrine "came out" from the walls of the monasteries, the common people gained access to it, which in the future resulted not only in the spread of the image of bodhisattva Avalokitesvara, but also in the emergence of local adaptations and manifestation of "cultishness" in the essence of this phenomenon.

Keywords: *bodhisattva, Avalokitesvara, sutra, sacred sculpture, sacred texts, East Asia, pilgrimage, Kumarajiva, Guanyin, Kannon, Kwaneum.*

References

- Vasiliev, L. S. (2000) *Istoria religiy Vostoka* [History of Eastern religions], Moskva, Knizhnyi dom "Universitet", 227 p.
- Istoria Kytaiia s drevneishykh vremen do nachala XXI veka* (2014) [History of China from ancient times to the beginning of the XXI century], v 10 t., t. 3, otv. red. O. E. Nepomnin, Moskva, Nauka, Vostochnaia lyteratura, 991 p.
- Kei, D. (2011) *Ystoryia Yndyy* [History of India], Moskva, AST; Astrel, 761 p.
- Conze, E. (1954) *Buddhist texts through the ages*, New York, Philosophical library, 322 p.
- Conze, E. (1968) *Thirty Years of Buddhist Studies*, Columbia S. C., Un. of S. Carolina Press, 274 p.
- Starr, F. (1918) *Korean Buddhism: history – condition – art (Three lectures)*, Boston, Marshall Jones Company, 109 p.
- Buddhist writings of the hours of the Koryo dynasty, found in the Buddhist statue of the 15th century [in corean]*. Retrieved May 14, 2021 from <https://www.kocis.go.kr/koreanet/view.do?seq=8831>.

Стаття надійшла до редакції 15.04.2021

Стаття прийнята 10.05.2021

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246784](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246784)

УДК: 1(091) +23+294.321

Олег Уткин

«МРАК» И «ПУСТОТА» СУБЪЕКТА (КОМПАРАТИВИСТСКИЙ АНАЛИЗ «О МИСТИЧЕСКОЙ ТЕОЛОГИИ» И «ХРИДАЯ СУТРЫ»)

Данная работа – результат компаративистского анализа трактата, который приписывается Псевдо-Дионисию Ареопагиту «О мистической теологии» и одной из центральных сутр буддизма Махаяны «Сутры Высшей Мудрости Сердца». При обращении к текстам особое внимание уделялось отрицательным формам суждений, а также, исходя из содержания самих трактатов – понятиям, максимально обобщающим и выражающим отрицания. К таковым, в первую очередь, относятся: мрак у Псевдо-Дионисия и пустота у автора «Сутры Высшей Мудрости Сердца». В основе исследуемых трактатов прослеживаются совпадения на уровне организации текста, а также чёткая закономерность, заключающаяся в последовательном «разворачивании» содержания из центральной отрицательной категории, которая в свою очередь, есть категория, символизирующая состояние субъекта вне само-создающего опыта.

Ключевые слова: *мрак, пустота, аутодеантропоморфизация, мистическая теология, хридая сутра.*

Вступление

Общая специфика рассматриваемых трактатов в том, что оба текста содержат в себе центральное отрицательное понятие, из объяснения которого разворачивается непосредственно сам текст. В центре внимания автора¹ «О мистической теологии» находится метафора *мрак*. Здесь в качестве пояснения к первой главе сразу задаётся установка её содержания: «*Что такое божественный мрак*». «Сутра Высшей Мудрости Сердца» (далее – «Хридая сутра») представляет собой короткое наставление «запредельной мудрости», в котором раскрывается значение *пустоты*. Сопоставительное исследование этих трактатов ново как в мировой практике, так и в постсоветской компаративистике. Во-первых, это связано с относительно слабой исследовательской активностью по изучению непосредственно понятия «мрак» у Псевдо-Дионисия Ареопагита, особенно в постсоветском пространстве?². В отечественной науке публикации последних лет практически не затрагивают вопроса интерпретации категорий «мрак» и «пустота», по большей части предлагая историко-философские исследования, посвященные самим традициям. Исключение составляет монография А. Ю. Стрелковой [Стрелкова 2015], где буддизм презентуется в

единой базисной основе философии пустоты. Западные исследователи в изучении этих категорий продвинулись дальше, что связано с тем, что концепт «мрака» повлиял на развитие западноевропейской мистической традиции, которая развивалась, внутри католических орденов³. Для наглядности отметим только тех англоязычных авторов, к которым мы обращались в пределах данного исследования; затрагивающих метафору «мрак» Псевдо-Дионисия: Daniel Jugrin [Jugrin 2016], Deirde Carabine [Carabine 2015], Paul Rogem [2015], рассматривающих категорию «пустота» в буддизме или непосредственно «Хридая Сутру»: Jayarava Attwood [Attwood 2017], Tanahashi Kazuaki [Tanahashi 2016].

К следующей причине отсутствия в научной практике подобного рода сопоставлений можно отнести то, что «Хридая сутра», как и многие другие буддийские тексты, стала доступна европейскому научному сообществу лишь в XIX веке, а первый перевод этого текста на русский язык выполненный С. Ю. Лепеховым был опубликован только в 1986 году [Лепехов 1986: 90–103]. Трудность заключается в том, что многие буддийские тексты остаются непереуведёнными и мало изученными, что в свою очередь, влияет на общую картину буддийских штудий. Так, «Хридая сутра» остаётся текстом, принадлежащим анонимному автору с «плавающими» датировками её создания⁴.

Одной из целей статьи является корректировка сложившейся ситуации в отечественной науке, где вышеназванным категориям практически не уделяется внимания. Между тем категории «мрак» и «пустота», являются фундаментальным базисом двух религиозных традиций. Концепт «мрака» повлиял на развитие европейского христианского мистицизма [Tunder 1999], а «пустоты» не только на развитие шуньявады, но и всего буддизма в целом [Стрелкова 2010]. От рациональных стратегий интерпретаций этих категорий зависит, во многом, интерпретация самих текстов, и как следствие, понимание самих традиций. Другой целью настоящей статьи является экспозиция самого компаративистского анализа рассматриваемых трактатов так как, только наглядным образом можно продемонстрировать выявленные в процессе исследования закономерности. Предложить интерпретацию самих категорий и объяснение выявленных в текстах закономерностей – есть главная цель данной статьи.

Изложение основного материала

Для обозначения «мрака» автор «О мистической теологии» использует понятия *тьма*, *мрак*, а также тождественное по смыслу *неведение*⁵. Именно неведение, или если быть точнее – *состояние* неведения подразумевается под *мраком*, на что указывает в комментариях к первой главе, Максим

Исповедник: «Заметь, что под мраком он понимает неведение». Здесь «мрак» не есть незнание чего-либо или о чем-либо, не есть незнание какого-либо объекта, субъекта или явления, скорее «мрак» здесь аллегория *невосприимчивости*, знаменующая невыразимый путь к сверхсущностному началу. «Только путем *неведения* можно познать Того, Кто превыше всех возможных объектов познания. Идя путём отрицания, мы поднимаемся от низших ступеней бытия до его вершин, постепенно отстраняя всё, что может быть познано, чтобы в мраке полного неведения приблизится к Неведомому» [Лосский 1991: 22]. «Мрак», таким образом является метафорой с эпистемологическим оттенком. Католическая мистико-религиозная традиция ещё не раз будет обыгрывать категорию «мрак» и тождественные с ней по смыслу метафоры.

Пустота буддистов, напротив, с одной стороны – онтологическая категория, с другой стороны «буддизм не рассматривал проблему бытия вне индивидуального опыта» [Терентьев 1989: 5]. Формирования самой концепции шуньявады, т. е. учения о пустоте⁶, «происходило не в форме “чистого”, отвлеченного теоретизирования, а в тесной связи с напряженными поисками в области сотериологии, а также психотехнической практики, которая всегда занимала в буддизме значительное место» [Лепехов 1991: 90]. Подобно тому как в Европе категория «мрак» получила своё развитие в некоторых мистико-философских учениях, учение о «пустоте» развивалось в рамках философских направлений мадхьямики, ориентированных не только на логическую аргументацию, но и на практическую сторону, на достижение созерцания пустоты, осознания истинной природы «я» [Чандракирти 2004], [Цонкапа 2020].

Автор Ареопагитик отрицает предикаты сверхсущего, то есть в качестве отрицания берётся положительный атрибут, к которому прилагается длинная цепь отрицаний его свойств. Но эти отрицания имеют, скорее, описательный оттенок, служащий наставлением ученику Тимофею, к которому обращается Псевдо-Дионисий. Сам способ приобщения к этому сверхсущему заключается во мраке неведения – экстатической невосприимчивости [Jugrin 2016]. Мрак, таким образом, становится *состоянием мрака* – феноменологическим таинством, в котором разворачивается непостижимое: «...и тогда Моисей отрывается от всего зримого и зрящего и во мрак неведения проникает воистину таинственный, после чего оставляет всякое познавательное восприятие и в совершенной темноте и незрячести оказывается, весь будучи за пределами всего, ни себе, ни чему-либо другому не принадлежа, с совершенно не ведающей всякого знания бездеятельностью в наилучшем смысле соединяясь и

ничего-не знанием сверхразумное уразумевая» [Дионисий 2002: 745].

Этот «мрак» есть деантропоморфизация самого человека. Так, если рассуждать в парадигме мистической теологии – процесс мышления, как и процесс чувствования – есть процессы, определяющие человека. Именно в акте мышления происходит самоопределение себя как некой отдельной и обособленной *бытийной антропологической единицы*, обладающей какими-либо свойствами, качествами, предикатами и т. д. Именно в акте мышления выявляется каждая отдельно взятая такая «бытийная единица», будь то объект или явление, а само мышление о чем-либо *самоутверждает, само-сотворяет* субъекта как нечто существующее и как нечто обособленное, отдельное. В какой-то мере мы находим подобное представление в картезианской философии. Р. Декарт развивает своё учение именно с этого утверждения мышления как доказательства существования. В процессе мышления субъект обнаруживает своё существование. *Cogito* Декарта становится фундаментом его философии, тогда как мистическая традиция, напротив, уходит от самоопределяющей составляющей для того, чтобы «раствориться» в сверхсущностном начале. В этом смысле мистическая теология абсолютизирует *не-мышление*. Когда мы мыслим – мы существуем как мыслящее, когда чувствуем – как чувствующее, когда пишем – как пишущее и т. д., вплоть до отождествления себя на уровне своих социальных ролей. Действие человека определяет его, выявляет, обнаруживает и самое главное – формирует. Согласно с «Никомаховой Этикой» Аристотеля, например, поступая сообразно добродетели, человек становится добродетельным, а тот, кто регулярно практикует игру на кифаре – кифарист. Но как быть тому, чьё устремление не нацелено ни на игру на кифаре, ни на развитие добродетелей, ни на что-либо ещё, кроме *сверхсущностного, надразумного* начала, начала, превосходящего любые определения и смыслы? Ответ мистической теологии на этот вопрос – «никак». Но здесь «никак» – это не отрицание возможности, но указание на способ.

Таким образом, приобщение к Богу по Псевдо-Дионисию достигается уподоблением, мимикрией, то есть уподоблению своему пониманию Бога, где сам субъект ввергается в *не-бытийное*, в не рефлексируемое безмолвие, в состояние *мрака*, как состояние наиболее совпадающее с божественным. Совпадение здесь заключается не только в том, что божественное находится во «мраке», но в том, что «мрак» нивелирует человеческое, снимая с него собственные положительные определения, ввергая, теперь уже на феноменологическом уровне, в *via negative*. Уподобляясь *сверхсущностному* началу, приобщающийся к этому «мраку» сам для себя становится *вне-предикативным*, невыразимым. Эта афазия, таким образом,

есть полное прекращение выявления течения мысли, невозможность её фиксации⁷. Содержание понятия «*незнание*» здесь не так отрицает какое-либо знание или говорит об отсутствии какого-либо знания, как, скорее, символизирует *вне-разумное «схватывание»* себя, рефлексивную осознанность субъективного переживания «мрака».

Автор «Хридая сутры», в отличие от автора Ареопагитик, берет в основу отрицательный атрибут, к которому не могут быть применимы свойства, что верно подмечает С. Ю. Лепехов: «Но пустота – это то, что по определению, безатрибутивно. Следовательно, все элементы, обладая признаком пустоты, не могут обладать ещё каким-либо другим признаком» [Лепехов 1991: 98]. Пустота здесь не только онто-гносеологическая основа объекта, но и *состояние* видящего эту пустоту субъекта. Только через личный опыт, сообразно учению шуньявады, открывается истинная природа бытия. Но личность пуста, вернее, пусты так называемые пять скандх, отождествление с которыми и создаёт иллюзию «Я». Именно с провозглашения пустоты скандх, начинается цепь отрицаний «Хридая сутры»: «пять скандх поистине видятся пустыми в их самобытии» [Терентьев 1989: 7].

Таким образом, «Хридая сутра» начинается с постулирования пустоты субъекта и, как следствие, разворачивает пустотную природу объектов. Подобно «пустоте», «мрак» тоже нивелирует субъекта, но в центре внимания «*О мистической теологии*» не природа пустых объектов, а природа объекта «*положившего тьму покровом своим*». Проще говоря, в «Хридая сутре» пустой субъект созерцает пустоту объектов, тогда как у Псевдо-Дионисия – находящийся во «мраке» субъект устремлен к пребывающему во «мраке» объекту.

Далее и в том и другом тексте начинается цепь подводящих отрицаний. Здесь мы их называем «подводящими» по той причине, что после этой цепи отрицаний в конечном итоге тот и другой текст отрицает догматические основы своих традиций: «*О мистической теологии*» – тринитарную сущность, «*Сутра Высшей Мудрости Сердца*» – четыре благородные истины, о чем будет подробнее сказано далее. Для большей наглядности ниже представлены фрагменты «подводящих» отрицаний:

1. «Мы утверждаем, что Виновник всего, превосходящий всё сущее в мире, не будучи лишен ни бытия, ни жизни, ни слова, ни ума, не есть тело и не имеет ни образа, ни вида, ни качества, ни количества, ни объема; не занимает места; невидим и не имеет чувственного осязания; не ощущает и не имеет ощущаемых свойств; не знает расстройства и волнения от обуревающих вещественных состояний; не бессилен, не подвержен чувственным превратностям; не испытывает недостатка в

свете, ни изменения, ни уничтожения, ни деления, ни лишения, ни истечения; не есть Он и иная какая из чувственных вещей и ничего подобного им не имеет» [Дионисий 1991: 230].

2. «Поэтому, Шарипутра, в пустоте нет формы, нет эмоций, нет понятий, нет кармических образований, нет сознания, нет глаза, уха, носа, языка, тела, ума, нет видимого, слышимого, обоняемого, вкушаемого, осязаемого, нет дхарм. Нет элементов, начиная от глаза и кончая сознанием ума. Нет неведения, нет пресечения неведения, и далее, вплоть до того, что нет старости и смерти и нет пресечения старости и смерти» [Терентьев 1989: 7].

Примечательно сходство приведенных выше фрагментов. Сходство здесь заключается не только в самой манере изложения, способе подачи мысли, но и в общем антропоморфизме описаний. И если в «Хридая сутре» этот антропоморфизм заметен достаточно легко, хотя бы на уровне перечислений частей тела, то относительно фрагмента Псевдо-Дионисия необходимо сделать небольшое замечание. Так обитающая во мраке Причина, или в переводе В. В. Бибихина – Виновник, «не ощущает и не имеет ощущаемых свойств», «не подвержен чувственным превратностям» и т. д., что соответствует тому, кто пребывает во «мраке», то есть в невосприимчивости. Таким образом, под Причиной не обязательно следует подразумевать божественное, но *находящегося во «мраке» субъекта*. Такая герменевтическая установка позволяет по-новому взглянуть на содержание трактата «О мистической теологии», вместе с тем ещё более выявляя параллели с контекстом шуньявады.

После приведенной выше цепи отрицаний «Хридая сутра» провозглашает, вероятно, самую радикальную мысль этого текста. В переводе А. А. Тереньева с санскритской версии сутры: «*Страдания, источника, пресечения, пути – нет. Нет познания, нет достижения, нет недостижения*» [там же]. В переводе С. Ю. Лепехова с тибетского оригинала: «*нет страдания, нет возникновения страдания, нет прекращения страдания, нет пути прекращения страдания, нет мудрости, нет достигнутого и нет недостигнутого*» [Лепехов 1986: 89]. В этом фрагменте происходит отрицание четырех благородных истин – фундаментальной основы буддизма. Напомним, что здесь повествуется о том, как воспринимает бытие субъект, который видит пустоту объектов.

Подобно тому как в «Хридая Сутре» отрицаются четыре благородные истины, повествуя о Причине и её превосходстве над всем, автор Ареопагитик, в последней пятой главе «О мистической теологии», последовательно отрицает тринитарную сущность. В переводе Г. М. Прохорова: «*Она не есть дух в известном нам смысле, не сыновство, не*

отцовство» [Дионисий 2002: 759].

Таким образом, мы имеем похожую формальную структуру двух трактатов, где в порядке следования друг за другом можно обозначить следующие моменты:

1. Нивелирование субъекта познания через «мрак» или «пустоту».
2. Цепь отрицаний, схожих в рассматриваемых текстах, как своим способом подачи мысли, так и антропологической и деантропологической направленностью.
3. Отрицание фундаментальных традиционных основ.

Выводы

Обнаруженные параллели между рассматриваемыми текстами и категориями «пустота» и «мрак» мы объясняем тем, что категориальный аппарат этих религиозно-философских традиций наполнялся содержанием и смыслом не только исходя из опыта предшественников, как часто принято считать, но и в некотором роде – из индивидуальных феноменологических начал, субъективных переживаний. В основу таких начал положены и «пустота», и «мрак», если под тем и другим понимать состояние, при котором субъект не занят *само-сотворением*. Того *само-сотворения*, какое было бы, если бы субъект хотел быть, например, аристотелевским кифаристом. Или, если переформулировать эту мысль в положительном ключе – субъект *само-сотворяет* себя как «пустоту» или «мрак», то есть как нечто такое, к чему не применимы предикаты. Эта вне-предикативность и отображена в текстах в качестве цепи отрицаний. Таким образом, мистико-религиозная традиция может быть рассмотрена на предмет решения проблемы субъекта. Здесь не говорится о совпадении феноменологических состояний авторов трактатов, но о совпадении установки *аудодеантропоморфизации*, или сотворения себя как ничто, пустоты, мрака. Благодаря такому совпадению возможны выявленные закономерности текстов, столь далёких друг от друга в культурно-историческом смысле.

Примечания

¹ Согласно гипотезе Ю. П. Черноморца, автор Ареопагитик – Иоанн Филопон. Мы здесь придерживаемся традиционного обозначения, так как существует немало версий об авторстве *Corpus Areopagiticum*.

² Наиболее полные по содержанию исследования «мрака» у Псевдо-Дионисия можно найти в работах В. Н. Лосского [Лосский 1991], а также в переведенных на русский язык работах Изабель де Андия [Андия, де 2012].

³ В первую очередь следует отметить так называемый корпус «*The Cloud*

of *Unknowing*» [Anonymous 2011], принадлежащий анонимному английскому автору, предположительно, представителю картезианского монашеского ордена, жившему в XIV веке. Корпус состоит из семи текстов, один из которых – «*The Mystical Theology of St Denis*» является ничем иным как переводом и переложением на средневековый английский язык трактата Псевдо-Дионисия «О мистической теологии». Центральным текстом самого корпуса является трактат, по названию которого и был именован весь корпус – «*The Cloud of Unknowing*». Не вдаваясь в подробности содержания текста, укажем лишь, что даже в самом его названии отображено влияние концепта «мрака» на анонимного автора. Во-вторых, следует отметить католический орден кармелитов, в учении которых одной из центральных аллегорий является аллегория «ночь», обыгранная в работах реформатора ордена – Хуана де ла Круса (Иоанна Креста). В-третьих, «мрак» Псевдо-Дионисия, уже в менее явно выраженных формах, чем вышеназванные, получил своё развитие и у представителей других католических орденов, например, в работах францисканца Св. Бонавентуры или доминиканца М. Экхарта.

⁴ Период появления «Хридая сутры» принято относить не позже, чем к III–V вв.

⁵ Учение об особо рода незнании как высшего способа постижения находим ещё у Прокла, чья философия оказала значительное влияние на автора Ареопагитик. Слияние с Единым, согласно Проклу достигается уподоблением через незнание [Jugrin 2017].

⁶ Термин «шуньявада» также используют в качестве обозначения философии мадхьямики.

⁷ Согласно исследованию Николо Сасси (Nicolo Sassi), теозис у Псевдо-Дионисия Ареопагита достигается устранением любого рода определений, тем самым нивелируя разницу между человеческим и божественным. При этом Сасси настаивает на том, что мистическое единство не должно пониматься как процесс трансформации или перехода на какой-то «высший» или «иной» этап бытия, «but rather as the awakening of awareness of the primeval and perpetual condition of union with the divine» [Sassi 2016: 771].

Список использованной литературы

- Андия, И., де (2012) *Unio Mystica. Единение с Богом по Дионисию Ареопагиту*. Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 134 с.
- Дионисий Ареопагит. (2002) *О мистическом богословии*, в: *Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника*, СПб.: Алетейя; Издательство Олега Абышко, сс. 736–763.

- Дионисий Ареопагит. (1991) *О таинственном богословии*, в: *Историко-философский ежегодник 1990*, сс. 227–232.
- Лепехов, С. Ю. (1991) *Идеи шуньявады в коротких сутрах Праджняпарамиты*, в: *Психологические аспекты буддизма*. сс. 90–104.
- Лепехов, С. Ю. (1986) *Психологические проблемы*, в «Хридая Сутре» в: *Психологические аспекты буддизма*, сс. 90–103.
- Лосский, В. Н. (1991) *Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие*, Москва: Центр «СЭИ», 288 с.
- Стрелкова, А. Ю. (2015) *Буддизм: філософія порожнечі*, Київ: КМА, 408 с.
- Стрелкова, А. Ю. (2010) *Погляд крізь порожнечу (філософія «порожнечі» як основа буддизму)*, в: *Докса. № 15*, сс. 325–333.
- Терентьев, А. А. (1986) «Сутра сердца Праджняпарамитры» и её место в истории буддийской философии, в: *Буддизм: история и культура*, сс. 4–21.
- Цонкапа, Д. (2020) *Большое руководство к этапам пути пробуждения* [Т. 2]. СПб.: Нартанг, 816 с.
- Чандракирти. (2004) *Введение в Мадхьямику*. СПб.: Евразия, 464 с.
- Anonymous (2011) *The Cloud of Unknowing and Other Works* / trans., int., notes A. C. Spearing. London: Penguin Books, 160 p.
- Attwood, J. (2017) *Form is (Not) Emptiness: The Enigma at the Heart of the Heart Sutra*, in: *JOCBS*, vol. 13. pp. 52–80.
- Carabine, D. (2015) *The Unknown God: Negative Theology in the Platonic tradition: Plato to Eriugena*, Louvain: Peeters Press, 360 p.
- Jugrin, D. (2016) *Agnosia: The Apophatic Experience of God in Dionysius the Areopagite*, in: *TEO*, vol. 67. № 2, pp. 102–115.
- Jugrin, D. (2017). *Knowing the Ineffable One: The Mystical Philosophy of Proclus*, in: *PHILOBIBLON. Transylvanian Journal Of Multidisciplinary Research in the Humanities*, vol. 22 (2), pp. 21–36.
- Jugrin, D. (2018) *Negative Theology in Contemporary Interpretations*, in: *European Journal for Philosophy of Religion*, vol. 10. No. 2. pp. 149–170.
- Sassi, N. (2016) *Mystical Union as Acknowledgment: Pseudo-Dionysius' Account of Henosis*, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 56. pp. 771–784.
- Remen, P. (2015) *The Dionysian Mystical Theology*. Minneapolis: Fortress Press, 2015, 157 p.
- Tanahashi, K. (2016) *The Heart Sutra: A Comprehensive Guide to the Classic of Mahayana Buddhism*, Boston: Shambhala, 288 p.
- Tunder, D. (1999) *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 280 p.

Олег Уткін

«ТЕМРЯВА» ТА «ПОРОЖНЕЧА» СУБ'ЄКТУ (КОМПАРАТИВІСЬКИЙ АНАЛІЗ «ПРО МІСТИЧНУ ТЕОЛОГІЮ» ТА «ГРІДАЯ СУТРИ»)

Стаття є результатом компаративіського аналізу тексту, який прийнято приписувати до Псевдо-Діонісія Ареопігита «Про містичну теологію» й однієї з центральних сутр буддизму Махаяни «Сутра Серця Праджняпараміти». При зверненні до текстів особлива увага приділялася негативним формам суджень, а також, виходячи зі змісту самих трактатів – поняттям максимально узагальнюючим та виражаючим заперечення. До таких в першу чергу відносяться: темрява, морок у Псевдо-Діонісія Ареопігита та порожнеча у автора «Сутри серця». В основі досліджуваних трактатів простежуються збіги на рівні організації тексту, а також чітка закономірність, яка полягає в послідовному «розгортанні» змісту з центральної негативною категорії, яка в свою чергу, є категорія, що символізує стан суб'єкта поза досвіду само-створення.

Ключові слова: темрява, порожнеча, аутодеантропоморфізація, містична теологія, Грідая Сутра.

Oleh Utkin

«DARKNESS» AND «EMPTINESS» OF THE SUBJECT. COMPARATIVE ANALYSES OF «MYSTICAL THEOLOGY» AND «THE HEART SUTRA»

This article is the result of a compare analyses of the treatise by Pseudo-Dionysius the Areopagite «Mystical Theology» and one of the central sutras of the Mahayana's tradition «The Heart Sutra». This article has the following objectives: firstly, to conduct a comparative analysis of two fundamental texts, in which displayed the central categories of each tradition. Special attention was paid to negative notions and also to concepts that maximally generalize and express denials. These primarily «the darkness» by Pseudo-Denys and «the emptiness» by the author of Heart Sutra. Secondly, to explain of the patterns identified during the research. According to the author, modern scientific studies devote low attention to the problem of interpretations of irrational categories. However, these categories are used in a rational discourse, often without hermeneutic strategies. An analyses of the modern thematic literatures to show the absence of a single consensus when addressing to issues related to the categorical apparatus of mystical-religious traditions. Their semantic content is often explained by the influence of the previous tradition, by the dominant culture and chronological relevance. According to the author opinion, there are fundamental similarities and background content of some categories, which are used in different traditions. Originality:

Firstly, in the approach itself – the text considered in the article where not previously compared. Secondly, as a result of comparing the main categorical apparatus of the texts manifest consisted pattern of content, methods of presentation and structure of both treatises themselves and categories under consideration. Thirdly, the article offers an interpretation of the revealed patterns in the context of the consequence of the autodeanthropomorfization. The studied treatises have some coincidences are observed at the level of organization of the text, as well as pattern consisting in a consistent “unfolding” of a content from a central negative category, which, in turn is a category symbolizing the state of the subject outside of the self-creating experience.

Keywords: darkness, emptiness, autodeanthropomorfization, mystical theology, heart sutra.

References

- Andia, Y., de (2012) *Unio Mystica. Edinenie s Bogom po Dionisiyu Areopagitu* [Unio Mystica. Union with God according to Dionysius the Areopagite], trans. by D. Karateev. Moskva: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 134p.
- Dionysius the Areopagite (2002) *O misticheskom bogoslovii* [Mystical Theology], v: *Dionysius the Areopagite, Sochineniya. Tolkovaniya Maksima Ispovednika*, St. Petersburg: Aleteiya; Izdatelstvo Olega Abyshko, 2002, pp. 736–763.
- Dionysius the Areopagite (1991) *O tainstvennom bogoslovii* [Mystical Theology], v: *Istoriko-filosofskii ezhegodnik 1990*, pp. 227–232.
- Lepekhov, S. Y. (1991) *Idei shun'yavady v korotkikh sutrakh Pradznyaparamity* [Shunyavada's ideas in the short Pradjnaparamitra's sutras], v: *Psikhologicheskie aspekty buddizma*, pp. 90–104.
- Lepekhov, S. Y. (1986) *Psikhologicheskie problemy v Khridaya Sutre* [Psychological problems in The Heart Sutra], v: *Psikhologicheskie aspekty buddizma*, pp. 90–103.
- Lossky, V. N. (1991) *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoi Tserkvi. Dogmaticheskoe bogoslovie* [The Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic Theology], Moskva, Tsentr SEI, 288 p.
- Strelkova, A. Y. (2015) *Buddizm: filofofiya porozhnechi* [Buddhism: philosophy of emptiness], Kiiv, KMA, 408 p.
- Strelkova, A. Y. (2010) *Poglyad kriz porozhnechu (filosofiya «porozhnechi» yak osnova buddizmu)* [Sight through The Void (philosophy of emptiness as a sign of Buddhism)], v: *Doksa*, 2010, № 15, pp. 325–333.
- Terentiev, A. A. (1989) *Sutra serdtsa Pradznyaparamity» i ee mesto v istorii*

- buddiiskoi filosofii* [The Prajna Paramita Heart Sutra and its place in The History of Buddhist Philosophy], v: *Buddizm: istoriya i kultura*, pp. 4–21.
- Tsonkapa, D. (2020) *Bolshoe rukovodstvo k etapam puti probuzhdeniya* [V. 2] [The Great Treatise on the Stages of the Path to Enlightenment]. SPb., Nartang, 816 p.
- Candrakirti. (2004) *Vvedenie v Madkhyamiku* [An Introduction to Madhyamaka], St. Petersburg, Evraziya, 464 p.
- Anonymous (2011) *The Cloud of Unknowing and Other Works* / trans., int., notes A. C. Spearing. London, Penguin Books, 160 p.
- Attwood, J. (2017) *Form is (Not) Emptiness: The Enigma at the Heart of the Heart Sutra*, in: *JOCBS*, vol. 13. pp. 52–80.
- Carabine, D. (2015) *The Unknown God: Negative Theology in the Platonic tradition: Plato to Eriugena*, Louvain, Peeters Press, 360 p.
- Jugrin, D. (2016) *Agnosia: The Apophatic Experience of God in Dionysius the Areopagite*, in: *TEO*, vol. 67. № 2, pp. 102–115.
- Jugrin, D. (2017). *Knowing the Ineffable One: The Mystical Philosophy of Proclus*, in: *PHILOBIBLON. Transylvanian Journal Of Multidisciplinary Research in the Humanities*, vol. 22 (2), pp. 21–36.
- Jugrin, D. (2018) *Negative Theology in Contemporary Interpretations*, in: *European Journal for Philosophy of Religion*, vol. 10, № 2, pp. 149–170.
- Sassi, N. (2016) *Mystical Union as Acknowledgment: Pseudo-Dionysius' Account of Henosis*, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 56. pp. 771–784.
- Rorem, P. (2015) *The Dionysian Mystical Theology*, Minneapolis, Fortress Press, 2015, 157 p.
- Tanahashi, K. (2016) *The Heart Sutra: A Comprehensive Guide to the Classic of Mahayana Buddhism*, Boston, Shambhala, 288 p.
- Tunder, D. (1999) *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 280 p.

Стаття надійшла до редакції 15.05.2021
Стаття прийнята 10.06.2021

Розділ 4.

ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ЛІТЕРАТУРНИХ ПОШУКІВ ДОБИ FIN DE SIECLE

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246786](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246786)

УДК 130.123.4:[17:316.77]

Олена Білянська

**БОРОТЬБА З КРИЗОЮ ДУХОВНОСТІ ТА
КОМУНІКАТИВНА ЕТИКА У
ФІЛОСОФСЬКО-ЛІТЕРАТУРНИХ ПОШУКАХ
КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті аналізується проблема кризи духовності кінця ХІХ - початку ХХ століття та можливості її подолання у філософсько-літературних пошуках означеного періоду, також приділяється увага етичним принципам, на основі яких можливо будувати взаємовідносини, здійснювати комунікацію між духовною особистістю та суспільством. Визначається, що духовність виступає найвищою цінністю, найвищим досягненням людини, є перебуванням людини всередині самої себе. Дух надає сенсу існуючій дійсності, а не виступає іншою дійсністю.

Різні аспекти людської свідомості й досвіду стають частинами єдиного процесу творення життя. Само життя є творчістю, яка приймає в кожному особистісному випадку різноманітні форми. Філософсько-літературному осмисленню підлягає саме духовна особистість, тайна її буття, витоки її самотворення, зовнішні обставини її формування.

Ключові слова: дух, культура, свобода, криза, особа, етика, комунікація, творчість, М. Бердяєв, Ф. Достоевський.

На кожному новому етапі розвитку людства відкриваються нові факти, стають відомими нові явища, виникають нові проблеми, які вимагають від нових поколінь нових підходів, творчого осмислення духовної та філософської спадщини, історії людства та прийняття нових, абсолютно оригінальних рішень.

Виходячи з даної позиції, досить актуальним на сьогоднішній час постає проблема усвідомлення людиною світу й, у цьому аспекті, свого власного існування. Саме тому, звернення до проблеми кризи духовності, формування комунікативної етики в сучасних умовах має гостро злободенний характер і вводить в поле ключових сторін суспільної діяльності. Воно має актуальність в плані розгляду та вирішення завдань подолання кризи духовності в сучасному українському суспільстві, яка існує та гостро проявляється в соціально-духовній сфері існування людини.

ХІХ століття було революційним за своєю сутністю. Відбувається зміна оптимістичної парадигми існування людини, що була започаткована епохою Просвітництва. Своєї потужності набуває цивілізація, вступає у свою завершальну фазу капіталізм. Швидкий розвиток техніки сприяє відчуженню людини від суспільства, засобів виробництва, іншої людини. За цих історичних

та економічних обставин губиться сутність людини як духовної істоти, як особистості й творця. Все це породжує песимізм у суспільстві, але екзистенціальна філософія та філософія М. Бердяєва, які у той час народжувалися, надали нового глибинного сенсу існуванню та реалізації людини у світі.

До проблеми духовності, свободи людського духу звертався у своїй літературній спадщині відомий знавець людської душі Ф. М. Достоевський, зокрема у романі «Брати Карамазови» [Достоевський 1976]. Філософ Бердяєв багато уваги в своїй творчості приділяє вивченню літературної спадщини письменника, а особливо філософському дослідженню однієї з частин роману, яка дістала назви «Легенда про Великого Інквізитора». В ній зроблена спроба Достоевським зрозуміти, що ж є найважливішим для людини – хліб насущний чи власна свобода. Інквізитор доводить Христу, що людина слабка й підступна за своєю природою, вона готова віддати свою свободу і добровільно схилити коліна перед тим, хто в обмін на її свободу дасть їй «хліб насущний» у вигляді матеріальних благ.

Продовжуючи означену проблематику, філософ Микола Бердяєв наголошував, що «..особа людська шукає для себе святині, вона бажає вільно підкорити себе, щоб знову знайти себе. Повторюється та парадоксальна істина, що людина себе здобуває і себе стверджує тоді, коли вона підкоряє себе вищому надлюдському началу... і навпаки, людина себе втрачає, якщо вона себе звільняє від вищого надлюдського змісту і нічого в собі не знаходить, окрім свого замкненого людського світу» [Бердяєв 1990: 214].

Але, незважаючи на своє споконвічне прагнення до свободи, людині необхідний зв'язок із суспільством, суспільна комунікація. Адже саме в надрах суспільства людина черпає свої ідеали, цінності, об'єкти поклоніння. У людини формуються певні етичні принципи взаємовідносин, як з іншою людиною, так і з суспільством. На перших етапах формування особи, людина не може існувати поза суспільством, тому що особа людська, в такому випадку, не зможе відбутися. Пізніше вже може відбуватися процес абстрагування, віддалення особи, що відбулася, від суспільства. Творячи свою свободу, духовна особа, у певній мірі, порушує усталені суспільні канони, закони та правила.

З винятковою яскравістю замальовується бунт людини проти усталеності суспільних порядків у творчості письменника Достоевського. Весь глибинний зміст його романів полягає у висвітленні сутності людини. У романах Достоевського розкривається загострений антропологізм і антропоцентризм. Людина у Достоевського – центр світу, навколо якої обертаються події, долі, обставини. «У Достоевського немає нічого, крім

людини, немає природи, немає світу речей, немає в самій людині того, що зв'язує її з природним світом, зі світом речей, з побутом, з об'єктивним ладом життя. Існує тільки дух людський, і тільки він цікавий, він досліджується», – писав Бердяєв про творчість Ф. Достоєвського [Бердяєв 1999: 264].

Всі герої Достоєвського – це люди, що бунтують. Письменник розкриває сутність своїх героїв у всій різноманітності проявів їхнього бунтарства проти дійсності, проти хибності і лицемірства того світу, який їх оточує. Сутність людської природи двоїста у Достоєвського: його герой слабкий і сильний, прекрасний і огидний, милосердний і жорстокий, добродесний і порочний. Людина може жорстко порушувати основні етичні принципи, прийняті у суспільстві, а може їх дотримуватися, може здійснювати, будувати комунікацію з іншими людьми, а може, навпаки, усамітнитися. Достоєвський, для того, щоб розкрити сутність, глибину людської природи, ставить героя своїх творів у виняткові умови, виявляє глибинну таємницю людини, зриває з неї всі покриви благочестя, оголює її.

І ось перед нами постає Людина. Ця людина вільна, їй нема чого втрачати, чим дорожити, вона робить так, як вважає для себе необхідним, її не зупинити, вона реалізує свою свободу та духовність. Микола Бердяєв захоплювався творчістю Достоєвського: «Достоєвський бере людину відпущеною на свободу, яка вийшла з-під закону, випала з космічного порядку, і досліджує долю її на свободі, відкриває невідворотні підсумки шляхів свободи» [Бердяєв 1999: 268].

Треба зауважити, що у Достоєвського було несамолюбиве почуття особи. Кожний герой його творів доводить усім нам і, перш за все, самому собі, що він не гвинтик, не механізм, у який його прагне перетворити суспільство, а людина, особистість. Що хочу, що вважаю, за потрібне, те і роблю, – вважають його герої: «...Дух Достоєвського та його творчість не могли б бути породженими а ні Заходом, а ні Сходом. На Сході немає такої гострої постановки проблеми людської долі, такої відвертості про людську природу, такого відчуття особи, як у Достоєвського...» [Бердяєв 1917: 80].

Микола Бердяєв солідарний з Достоєвським у тім, що «свобода є вищим благом, від неї не може відмовитися людина, не переставши бути людиною». Весь світогляд Достоєвського забарвлений персоналізмом. Захищаючи персону, особистість, людину від забуття, від придушення суспільством, захищаючи її духовність, письменник займає надсуспільну, надполітичну позицію.

Суспільство, яке підмінює людину класом, станом, групою, не здатне розв'язати проблему людської свободи, її духовності, забезпечити її активність та творчість. Цю проблему зможе розв'язати, на думку Бердяєва,

лише нове християнство, філософським підґрунтям якого виступив християнський екзистенціалізм та персоналізм. «Релігійна проблема особистості і суспільства передбачає розв'язання соціальної проблеми нашої епохи у дусі християнського персоналістичного соціалізму та відкине всю його неправду, його помилковий дух, помилковий світогляд, які заперечують не тільки Бога, але і людину. Тільки тоді може бути врятована особистість і якісна культура, вища культура духу» [Бердяєв 1990: 221].

Духовність, таким чином, виступає найвищою цінністю, найвищим досягненням людини, є перебуванням людини всередині самої себе. Так само й у творчості Достоєвського, відрікався Христос від спокус Великого Інквізитора, бо Христос є свободою духу, яка не обумовлюється жодними земними умовами [Бердяєв 1999: 371]. Дослідник В. Котельников [Котельников 1994] вважає, що у «Легенді про Великого Інквізитора», Бердяєв вбачав вершину творчості Достоєвського, який вивчав та досліджував людину, розкрив її суперечливу глибинну сутність.

Людина в духовній своїй глибині торкається божественного і з божественного джерела отримує підтримку. Духовність, що йде з глибини, вважається тією силою, яка утворює й підтримує особистість в людині. Людина повинна весь час здійснювати творчий акт у відношенні до самої себе. У цьому творчому акті й відбувається самостворення особистості.

Вихідні принципи Нового християнства були також сформульовані у творах Достоєвського. У діалозі братів Карамазових звучить така думка: «Розумію, Іване: нугром і черевом хочеться любити. Життя полюбити більш ніж сенс його? – Саме так, полюбити перш логіки, ... і тоді тільки я і сенс зрозумію» [Достоевский 1976: 210].

Найвищий сенс християнства, відповідно поглядам Достоєвського, полягає у безкорисливому любовному діянні в ім'я людини як самоцінності, зауважує В. Білопольський у своїй книзі «Достоєвський та філософська думка його епохи. Концепція людини» [Белопольский 1987]. Саме у цьому полягає сенс життя кожного, і, перш за все, служителів церкви, в цьому полягає святість сили їх життя. Таким чином, Достоєвським був сформульований імператив релігійно-освяченого, благосного життя.

Даний постулат був обґрунтований та пізніше розвинутий у творчості Бердяєва, який розглядав дану проблему у контексті ролі оновленого християнства в культурному впливі на вирішення соціальних проблем та завдань сучасної цивілізації. Саме на основі оновленого християнства, християнського персоналізму Достоєвським та Бердяєвим пропонується будувати ефективну культурну та соціальну комунікацію, вибудовувати взаємовідносини між особами у межах суспільства.

Духовне особисте життя продовжується в людській спільноті, в душах

духовних спільників. Розглядаючи екзистенціальні стани буття людини, зокрема смерті, письменник та мислитель Л. Толстой писав: «Вранці або ввечері, у п'ятницю або неділю – було однаково: не на мить не вгамована біль; усвідомлення безнадійності життя; страшна, ненависна смерть, що наближувалася, і яка одна була дійсністю, і у той же час брехнею» [Толстой 1982: 93].

Людина містить у собі сенс всіх речей. Вона сама обов'язково повинна усвідомлювати себе центром всього світу. І в цьому ракурсі людина розглядається як істота надприродна, яка має божественне призначення. Хоча людина і живе в об'єктивованому світі, вона є істотою іншого, духовного, необ'єктивованого світу.

Бердяев наполегливо зауважував, що крім існування людини ще існує її дух, який прагне до ноуменального, необ'єктивованого існування. Людина, як духовна істота, знаходиться на межі двох світів: феноменального та ноуменального. Все своє життя людина знаходиться у стані боротьби двох своїх істотних начал: природного та духовного. Ця боротьба духу з об'єктивацією виражається в екзистенції: розумінні, духовних пошуках, почуттях, переживаннях, спробах побудови комунікації, сподіваннях, розчаруваннях людини. Саме ця боротьба духу і виступає сутністю духовної кризи, яку потрібно подолати людині.

У підсумках можна наголосити, що дана проблематика є актуальною у наш час, тому що проблема кризи свідомості та руйнації традиційних систем цінностей та ідеалів людини, пошуки шляхів виходу з неї є нагальною для сьогоденного суспільства, з огляду на сучасний стан його розвитку. Розгляд даної проблематики дає змогу краще зрозуміти генезу та розвиток тих процесів та тенденцій, що відбуваються не тільки у сучасному глобальному, а і в сучасному українському суспільстві.

Список використаної літератури

- Белопольский, В. (1987) *Достоевский и философская мысль его эпохи. Концепция человека*, Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 208 с.
- Бердяев, Н. (1990) *Духовное состояние современного мира*. (Доклад, прочитанный в мае 1931 года на съезде лидеров Мировой Христианской федерации). Печатається по журналу «Путь». Париж, 1932, № 35, сс. 56–68., в: *Новый мир*, № 1, сс. 216–223.
- Бердяев, Н. (1999) *Мирозерцание Достоевского*, в: *Бердяев Н. А. Русская идея*. Харьков: Фолио; Москва: ООО «Фирма „Издательство АС”», сс. 243–395.
- Бердяев, Н. (1917) *Россия и Западная Европа*, в: *Русская мысль*, Москва, № 5–6, сс. 76–81.
- Бердяев, Н. (1990) *Смысл истории. Опыт человеческой судьбы*, в: *Новый*

мир, № 1, сс. 209–216.

Достоевский, Ф. (1976) *Братья Карамазовы*, в: *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.*: в 30 т., Ленинград: Наука, т. 14, 512 с.; т. 15, 624 с.

Котельников, В. (1994) *Блудный сын Достоевского*, в: *Вопросы философии*. № 2, сс. 175–182.

Толстой, Л. (1982) *Смерть Ивана Ильича*, в: *Толстой Л. Н. Соб. соч.*: в 22-х т., Москва: Худож. лит., т. 12, сс. 54–107.

Елена Белянская

БОРЬБА С КРИЗИСОМ ДУХОВНОСТИ И КОМУНИКАТИВНАЯ ЭТИКА В ФИЛОСОФСКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСКАНИЯХ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье анализируется проблема кризиса духовности конца XIX - начала XX века и возможности ее преодоления в философско-литературных исканиях данного периода, а также уделяется внимание этическим принципам, на основе которых возможно построение взаимоотношений, осуществление коммуникации между духовной личностью и обществом. Духовность личности определяется наивысшей ценностью, наивысшим достижением человека, является находением человека внутри самого себя. Дух придает смысл существующей действительности, а не выступает иной действительностью. Разнообразные аспекты человеческого сознания и опыта становятся частью единого процесса творения жизни. Сама жизнь выступает творчеством, которое принимает в каждом отдельном личностном случае разнообразные формы. Философско-литературному осмыслению подвергается именно духовная личность, тайна ее бытия, истоки ее самосотворения, внешние обстоятельства ее формирования.

Ключевые слова: дух, культура, свобода, кризис, личность, этика, коммуникация, творчество, Н. Бердяев, Ф. Достоевский.

Olena Bilianska

STRUGGLE THE CRISIS OF SPIRITUALITY AND COMMUNICATIVE ETHICS IN PHILOSOPHICAL AND LITERARY SEEKING OF THE END OF THE 19TH - BEGINNING OF THE 20TH CENTURIES

The article analyzes the problem of the crisis of spirituality at the end of the 19th – beginning of the 20th centuries and the possibility of overcoming it in the philosophical and literary searches of this period. Furthermore, it also pays attention to ethical principles based on which is possible to build relationships, implement communication between a spiritual person and society.

Based on this position, the problem of self-existence and understanding the world by human is quite relevant today, especially within this aspect. By this

reason, the addressing to the problem of spirituality crisis, the formation of communicative ethics in modern life is topical and getting into the field of key aspects of social activity. Additionally, the solution of this issue is relevant for solving problems of overcoming the crisis of spirituality in modern Ukrainian society.

The spirituality of a person is determined by the highest value, the biggest achievement of a person, is the finding of a person within himself. Spirit gives meaning to existing reality but does not act as another reality.

Various aspects of human consciousness and experience become a part of the unified process of life's creation. Life itself appears as a creativity, which takes different forms in every case. It is the spiritual personality, the mystery of its being, the origins of its self-creation, external circumstances of its formation that is subjected to philosophical and literary comprehension.

Keywords: spirit, culture, freedom, crisis, personality, ethics, communication, creativity, N. Berdyaev, F. Dostoevsky.

References

- Belopolskij, V. (1987) *Dostoevskij i filozofskaja mysl ego jepohi. Konceptcija cheloveka* [Dostoevsky and the philosophical thought of his era. Human concept], Rostov-na-Donu, Izd-vo Rostov. un-ta, 208 p.
- Berdjaev, N. (1990) *Duhovnoe sostojanie sovremennogo mira* [The spiritual state of the modern world], v: *Novyj mir*, Moskva, № 1, pp. 216–223.
- Berdjaev, N. (1991) *Mirosozercanie Dostoevskogo* [Dostoevsky's worldview], v: *Berdjaev N. A. Russkaja ideja*, Harkov, Folio; Moskva, OOO «Firma "Izdatelstvo AS"», pp. 243–395.
- Berdjaev, N. (1917) *Rossija i Zapadnaja Evropa* [Russia and Western Europe], v: *Russkaja mysl*, Moskva, № 5–6, pp. 76–81.
- Berdjaev, N. (1990) *Smysl istorii. Opyt chelovecheskoj sudby* [The meaning of the story. The experience of human destiny], v: *Novyj mir*, № 1, Moskva, pp. 209–216.
- Dostoevskij, F. (1976) *Bratja Karamazovy* [Brothers Karamazov], v: *Dostoevskij F. M. Poln. sobr. soch.*, v 30 t., Leningrad, Nauka, t.14, 512 p.; t.15, 624 p.
- Kotelnikov, V. (1994) *Bludnyj syn Dostoevskogo* [Dostoevsky's prodigal son], v: *Voprosy filosofii*, № 2, Moskva, pp. 175–182.
- Tolstoj, L. (1982) *Smert Ivana Ilicha* [Death of Ivan Ilyich], v: *Tolstoj L. N. Sobranie sochin.*, v 22 t., Moskva, Hudozh. lit., t. 12, pp. 54–107.

Стаття надійшла до редакції 7.05.2021

Стаття прийнята 10.06.2021

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246787](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246787)

УДК [140 + 211] (091)

Ірина Сумченко

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ Л. М. ТОЛСТОГО В РОСІЙСЬКІЙ ФІЛОСОФІЇ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

В статті здійснено аналіз філософсько-релігійних поглядів видатного російського письменника Лева Миколайовича Толстого та розглянуто вплив його творчості на філософію Срібного віку. Підкреслено неоднозначність та суперечливість багатьох ідей толстовської спадщини. Розглянуто особливості розуміння Толстим сенсу життя і призначення людини, віри і розуму, природи добра і зла, любові, ненасильства й насильства. Проаналізовано інтерпретація і ставлення до основоположних толстовських ідей з боку Д. С. Мережковського, В. С. Соловйова, М. О. Бердяєва, Л. І. Шестова, С. Л. Франка, І. О. Львіна, виокремлено спільне та відмінне в оцінці філософської концепції Толстого.

Ключові слова: сенс життя, благо, віра, розум, мораль, християнство, любов, насильство, ненасильство.

Сказати про гр. Толстого, що він не є філософом,

значить відняти у філософії одного з найвизначніших її діячів...

Вся його творча діяльність була викликана потребою зрозуміти життя, тобто саме потребою, яка викликала до існування філософію.

Лев Шестов [Шестов 2008: 126]

Однією із особливостей гуманітарної традиції Срібного віку можна вважати зв'язок та переплетіння сюжетів, тем, проблематики філософії та літератури, їхню взаємну зацікавленість. У зв'язку з цим філософ ХХ ст. Б. П. Вишеславцев наголосив на філософічності російської літератури та постановці у ній загальнолюдських та наднаціональних питань, що і викликало «всесвітнє розуміння та всесвітній інтерес до Толстого і до Достоевського» [Вишеславцев 1994: 155].

Окрім Ф. М. Достоевського, ще одним письменником, чия творчість справила найбільший вплив на розвиток філософії Срібного віку, був Лев Миколайович Толстой (1828–1910). З цього приводу відомий російський філософ Б. Я. Яковенко зауважив, що «... за силою духовного впливу на свій народ і все людство Л. Толстой та Ф. Достоевський не знають собі рівних» [Яковенко 2003: 21]. Тому актуальним є звернення до творчості цього видатного російського письменника та мислителя, аналіз підходів та стереотипів щодо оцінки творчості Толстого, які склалися в

інтелектуальному середовищі представників Срібного віку.

Після пережитої екзистенціальної кризи, яку Лев Миколайович талановито описав у своєму творі «Сповідь», він у другий період свого життя фактично відмовився від написання художніх творів на користь появи праць іншого формату, а саме трактатів у річищі духовно-релігійної проблематики.

Видагний філософ та дослідник російської релігійно-філософської традиції В. В. Зеньковський, назвавши концепцію Толстого «панморалізмом», підкреслив, що письменника можна вважати одним із найпристрасніших пошуковців правди і це пов'язано з особливим відношенням Толстого до смерті [Зеньковский 2001: 367].

Головне питання, яке надзвичайно хвилювало Толстого та на яке він намагався знайти відповідь, – це мета людського життя у зв'язку з його смертністю, скінченністю. На думку сучасного дослідника А. А. Гусейнова, Льва Миколайовича можна вважати мужнім мислителем, оскільки він зрозумів, що «... тільки таке життя може вважатися осмисленим, яке здатне стверджувати себе перед неминучою смертю... Толстой вступив у бій зі смертю і поставив перед собою найсмівливішу, по суті, надлюдську мету знайти те, що є не підвладним смерті» [Гусейнов 2009: 276].

Аналізуючи існуючі в буденній свідомості відповіді на питання про мету людського існування, Лев Миколайович приходять до висновку, що всі ці смисложиттєві уявлення є хибними, оскільки вони ґрунтуються на деформованому відчутті життя. Якщо людина визнає, що її життя має кінець, вона тим самим не тільки зрівнює себе з іншими живими істотами, але і постулює безглуздість свого існування. Проте, власне усвідомлення цього моменту може стати поштовхом, на думку Толстого, до пробудження розумної свідомості, яка дозволяє досягнути «своє позачасове та позапросторове злиття з іншими розумними творіннями» [Толстой 2016: 36], відчуття себе цілісністю, єдиним з іншими людьми, які коли-небудь взагалі існували. Крім того, якщо розум є породженням живого, то його обґрунтування безглуздості життя не має сенсу.

«Життя людини є прагненням до блага» [Толстой 2016:38], проте це бажання тільки особистого добра, блага для себе. Якщо враховувати тільки тілесне існування людини, тоді життя є тимчасовим явищем, котре має переривчастий і тим самим роз'єднувальний характер. Тому всі можливі зовнішні форми облаштування людського життя, як ось, родина, церква, держава, а також розвиток науки, економіки, техніки, мистецтва тощо здатні лише механічно об'єднати людей, проте жодним чином не досягають головного завдання – розкриття справжньої мети існування людини. Таким задумом, на думку Лева Миколайовича, не може бути зовнішнє

покращення життя або ж індивідуальне благо, такою метою має бути лише досягнення загального блага через підкорення загальній розумній основі.

Головною антиномією людського життя, підкреслює Толстой, виступає протиріччя між прагненням блага для себе та муками цієї особи, викликаними цим бажанням, це страждальне становище може призвести навіть до її смерті. Фактично автономне співіснування двох вимірів індивідуального життя породжує розірваність його на зовнішню й внутрішню частину, цей розлад відчувається кожною людиною тією чи іншою мірою і є притаманним усім без винятку людям, причому саме він виступає головною причиною особистого незадоволення та страждання. Навіть більше, власне саме роздільність всього існуючого є перешкодою на шляху до загального блага. Отже, «життя для себе не може мати жодного сенсу... Щоб жити розумно, треба жити так, щоб смерть не могла зруйнувати життя» [Толстой 2019: 29].

У пошуках відповіді на питання про істинне призначення людського життя, Лев Миколайович звернувся до позитивного знання (передусім, до науки), а потім і до всього різноманіття релігійно-філософських концепцій – від буддизму й вчення Сократа аж до християнства й концепції Канта, адже пошуки відповіді на це питання робилися «й індійськими, й китайськими, й єгипетськими, й грецькими, й єврейськими мудрецами, та з найдавніших часів розум людини був спрямований на пізнання такого блага людини, яке не знищувалося б боротьбою істот між собою, стражданнями та смертю» [Толстой 2016: 43].

Якщо наука навіть не ставить запитання стосовно мети існування людини, то філософи лише задають це питання, проте не дають на нього обґрунтованої відповіді. Релігія, на думку Толстого, «є те ставлення, в якому визнає себе людина до навколишнього щодо неї нескінченного світу або початку і першопричини його, і розумна людина не може не перебувати в якомусь відношенні до нього» [Толстой 1956: 12].

Тільки в релігійних системах сенсожиттєва проблематика стає вагомим предметом роздумів, оскільки питання сенсу існування є проблемою іншого ґатунку, питанням віри, а не розуму. Однак більшість традиційних релігій хибно тлумачить природу людини та її призначення. Стародавні віровчення намагались приховати антиномічність людського існування. Традиційне християнство, пише Лев Миколайович, навпаки, підкреслює існуюче протиріччя між зовнішнім і внутрішнім, тілесністю та духовністю. Проте мислителя не влаштувала догматична та обрядова частина християнського вчення, предметом зацікавлення Толстого виступали передусім етичні ідеї цієї релігії.

Лев Миколайович зауважив, що сенсом життя, згідно з істинним

християнством виступає прагнення загального блага, тобто служіння не собі, а тому вищому началу, котре надає всьому сенс, тобто Богу. Підґрунтям же ставлення людини до Бога є любов, оскільки саме вона виступає властивістю людської душі, засобом подолання відчуженості і роз'єднаності та повернення цілісності. Власне, замість слідування цій головній заповіді – закону любові, «люди нарівні з нею встановили багато інших вір і заповідей і слідують цим іншим заповідям, ніж єдиної, всесвітньої заповіді любові» [Толстой 1936: 103].

Любов – це єдине можливе ставлення людини до всього існуючого, яке можна вважати вірним. Таким чином, сенс життя людини, на думку мислителя, полягає в «тому, щоб встановити царство Боже на землі, тобто замінити насильницьке, жорстоке, неависницьке співжиття людей любовним та братським» [Толстой 1954: 188].

Заповідь любові корелюється із ще однією дуже важливою для Лева Миколайовича ідеєю – тезою про непротивлення злу насиллям, яка випливає із коректного розуміння християнського вчення: «...і вороги і, так звані лиходії та розбійники, всі є людьми, такими ж синами людськими, як і я... Будь-яке зло, яке вони зроблять мені, буде злом для них, і тому вони повинні робити мені добро. Якщо ж істина невідома їм і вони роблять зло, вважаючи його за благо, то я знаю істину тільки для того, щоб показати її тим, які її не знають. Показати ж її їм я не можу інакше як зреченням від участі у злі, сповіданням істини на ділі... Християнин для того тільки й знає істину, щоб свідчити про неї перед тими, хто не знає її» [Толстой 2019: 68]. Непротивлення злу насиллям, на думку Лева Миколайовича, – найбільш миролюбний та водночас дієвий засіб подолання зла, примноження добра.

Треба сказати, що обговорення філософсько-релігійних поглядів Толстого почалося ще за життя письменника, продовжується воно і у наш час, проте оцінка ідей мислителя є вкрай різноманітною і суперечливою. Творчість Лева Миколайовича складається із багатьох різних етапів, вміщує різні шари, але не вміщується в жодні рамки, вражає своєю щирістю та запитальністю. Ось яку оцінку толстовських ідей дав А. Білий, яку можна вважати загальноприйнятою, але часто-густо помилковою: «Якби зустрілися три професори – соціології, естетики, філософії – у розмові один з одним про Толстого, вони намагалися б збути Толстого один одному; всі троє зійшлися на визнанні його цінності; але філософ стверджував би цінність Толстого в естетиці, естетик у соціології, соціолог у філософії. Усі троє у цьому сенсі відмовилися б від Толстого, збувши його релігії. Як поставилися релігійні діячі до Толстого, ми знаємо: у буквальному значенні слова вони збули його, вигнали за межі релігійної осілості» [Белый 1912: 161].

Найпопулярнішими та найбільш неоднозначними щодо інтерпретації

тем толстовського вчення для мислителів Срібного віку можна вважати три питання. Перш за все, дискутувався статус релігійно-філософських поглядів Толстого та їх співзвучність його художній спадщині. Друга проблема, яка активно обговорювалася російськими філософами кінця XIX – початку XX століття, – релігійність Лева Миколайовича, особливості розуміння ним християнства. Найбільш критично оцінювалося третє коло питань, пов'язаного з ідеєю Толстого про непротивлення злу насиллям. Більшість представників цього періоду, аналізуючи толстовське вчення, тим чи іншим чином зачіпали всі ці три питання.

Одним із перших ґрунтовних досліджень Срібного віку виступила праця Д. С. Мережковського «Л. Толстой та Достоевський» [Мережковский, 2000]. У ній автор тлумачить творчість Лева Миколайовича як прояв тілесного, земного початку на відміну від Ф. М. Достоевського, якого він назвав як наступником духа, духовного початку. Поряд з позитивним аналізом різних аспектів вчення та ідей Лева Миколайовича, наприклад художніх прийомів, які були використані письменником, Д. С. Мережковський в цілому негативно оцінив його світоглядні настанови. «Сила Толстого-художника, як вважає Мережковський, у зображенні тілесного вигляду людини, зовнішніх рухів та внутрішніх станів, котра спадає при будь-якій невеликій відстані від цієї сфери. Чому ж критик настільки пильну увагу у творчості Толстого приділяє зображенню тілесного? Це впливає зі світогляду самого Мережковського з виділенням проблеми плоті. Він вважав, що християнство, православ'я, зокрема, практично пригнічує фізичний початок у людині, закликаючи лише до вдосконалення духу. У творчості Толстого Мережковський шукає підтвердження своїх поглядів, часто видаючи бажане за дійсне» [Журавлева 2004: 69].

Досить непростими (з обох боків) було ставлення на творчість Л. М. Толстого та В. С. Соловйова, хоча стосунки між ними були спочатку майже дружніми, але під кінець життя філософа вони стали значно гіршими. Відомо, що одним із основних лейтмотивів останньої роботи Володимира Сергійовича – «Три розмови про війну, прогрес і кінець всесвітньої історії» – став критичний аналіз толстовського вчення. Разом з тим у цьому творі філософ фактично переосмислив і власну концепцію, зокрема, своє розуміння природи зла. Тому навряд чи цей невеликий твір є показовим для розуміння ставлення Соловйова на толстовство, яке складалося протягом всього його життя, однак неможливо також не враховувати висловлені в ньому думки.

У поглядах обох мислителів можна знайти спільні ідеї, наприклад, розуміння ролі моралі та моральнісних принципів, критичне ставлення до церковної інституції. Проте Володимира Сергійовича не влаштовувало

своєрідне толстовське розуміння християнства, зокрема заперечення ним такого явища як воскресіння Ісуса Христа. Окрім того, в останньому творі Соловйова «Три розмови...» один із його персонажів, а саме, генерал виступив головним спростовником непротивлення злу насиллям.

Справа у тому, цей персонаж, котрий досить критично оцінюючи своє життя та власні вчинки, підкреслив, що він «єдиний раз у житті відчув... повне моральне задоволення і навіть певною мірою екстаз...» [Соловьев 1988: 652]. Цією єдиною доброю справою, зробленою генералом, було вбивство, причому масове вбивство, «бо вбив я тоді за якісь чверть години набагато більше тисячі людей...» [Соловьев 1988: 652].

Генерал оцінив цей вчинок як добро, тому що це було вбивство за вбивство, відповідлю, помстою за те зло, що було заподіяно жорстокими гвалтівниками й вбивцями, яких згодом було самих вбито. Тобто цей персонаж на практиці доводить абсурдність непротивлення злу насиллям, оскільки в іншому випадку смерть цілого селища, сотень ні в чому неповинних людей, яку вчинили кривдники, залишилася би безкарною, а так вони були вбиті за наказом генерала. Таким чином, добро і зло для Соловйова (принаймні в цій праці) мають різне онтологічне значення, добро не має власних реальних механізмів для подолання зла, воно змушено обертатися на зло. Зміст «Трьох розмов...» був досить болісно сприйнятий Левом Миколайовичем, і навіть після смерті Соловйова письменник не зміг йому пробачити критики своєї основоположної ідеї.

Оцінка поглядів Лева Миколайовича, зроблена відомим представником Срібного віку М. О. Бердяєвим, була критичною, проте аргументованою та поміркованою. Він виокремив низку позитивних моментів у толстовському вченні. Так, Миколі Олександровичу імponує жага письменника «абсолютного та максимально здійснення правди в житті», вимога до останку «прийняти християнство та реалізувати його» [Бердяев 1994: 305].

Але головна претензія Бердяєва полягала у тому, що не дивлячись на те, що сам Толстой позиціонував себе християнином, його погляди, на думку Миколи Олександровича, скоріше можна вважати буддійськими, а не християнськими [Бердяев 1994: 356]. Зокрема, підкреслює Бердяєв, його заперечення цінності особистості та особистого безсмертя призводить до відмови Лева Миколайовича від таїнства спокутування, від самої ідеї спокутування гріхів, що суперечить сутності християнської релігії.

Щодо ідеї непротивлення злу насиллям, то в цілому філософ позитивно її оцінив, хоча підкреслив, що підґрунтям цієї концепції Толстого виступили більшою мірою східні духовні практики, а не вчення Христа. Скоріше Микола Олександрович висловив незадоволення не змістовним наповненням самої

тези, а отриманим нею теоретичним розвитком та запропонованим практичним втіленням.

Оцінка Л. Шестова толстовських поглядів у більшості пунктів не співпадає із загальноновизнаними твердженнями. Перш за все, Лев Саакович надзвичайно високо цінував Толстого саме як філософа, вважаючи його одним із виразників та водночас фундаторів російської інтелектуальної традиції. Виступив Шестов і проти поглядів на вчення письменника і, зокрема етичного як занадто раціоналізованого і догматизованого.

На думку Лева Сааковича, «якби Толстому і насправді властивим було те вірогідне ставлення до розуму, про яке він так часто і голосно говорив, то йому не слід було навіть задумувати оповідь [«Смерть Івана Ілліча» – І. С.] на таку явно нерозумну тему, як смерть. Людина вмирає – її поховати треба. Хіба перед судом розуму не є пустою, щоб не сказати сильніше, цікавістю підглядати і підслухувати, що відбувається в душі вмираючого?» [Шестов 1920: 98]. Отже, знаходячи багато спільних настанов з Левом Миколайовичем, зокрема, несприйнятного ставлення до смерті і бунту щодо кінцевості існування, Шестов постійно знаходився з ним у діалозі, намагаючись експлікувати толстовські ідеї та знайти у них підтримку щодо власних роздумів.

С. Л. Франк протягом всього свого життя неодноразово звертався до аналізу творчості Лева Миколайовича, причому ставлення до особистості і ідей письменника суттєво мінялося: від захопливого вшанування як головного морального авторитету до звинувачення у всіх бідах, з якими стикнулися росіяни після 1917 року.

І. О. Ільїн виступив головним та прямим опонентом толстовського вчення про непротивлення злу насиллям, присвятивши її аналізу та критиці свою фундаментальну роботу під назвою «Про опір злу силою». Передусім Іван Олексійович виокремив дві фундаментальні хибні (на його думку) ідеї у вченні Толстого, які призвели до некоректного тлумачення природи зла та людської особистості.

Першою помилкою, підкреслив Ільїн, якої припустився Лев Миколайович, було протиріччя у розумінні ним зв'язку двох феноменів: природи, де, начебто, панує лише любов, та людського соціуму, яке ним оцінюється як результат насилля та боротьби. Між цими двома світами – природним і людським – згідно з інтерпретацією толстовської концепції Іваном Олексійовичем – немає взаємозв'язку, їх нічого не об'єднує, їх розділяє прірва. Християнство наголошує на нерозривному зв'язку в кожній людині двох початків, а вченням про гріхопадіння пояснює перехід від природного до людського та твердить про можливість їх взаємодії. Запропоноване ж Левом Миколайовичем пояснення щодо сутності цих

явищ Ільїн вважав необґрунтованим і штучним.

Другим некоректним припущенням, на думку Івана Олексійовича, було тлумачення Толстим моралі, зокрема, перебільшення ролі морального фактору: «все його вчення є ніщо інше, як мораль, у цьому закладено і цим визначено все подальше» [Ільїн 2017: 127].

Таке толстовське розуміння моралі, підкреслив Ільїн, мало психологічне коріння, оскільки воно ґрунтувалося на поглинаючому почутті жаха щодо кінця свого земного існування, а, оскільки, жодна релігія не запропонувала дієві способи вирішення цієї проблеми, то, на думку Івана Олексійовича, письменником був висунутий власний варіант вирішення цієї дилеми – спасіння через дотримання моральних настанов – совісливої любові (як всеохоплюючого дієвого й живого почуття жалю та співчуття) й розумного відношення до життя (яке Іван Олексійович назвав доктринерським).

Але найбільш сурової критики Ільїн піддав толстовське розуміння природи зла, витоком було якого начебто все різноманіття пристрастей, поривів і гріхів індивіда та стало, виходячи із ідей Толстого, особистою справою кожної людини. Звідси виникла ідея Лева Миколайовича про те, що людина може боротися тільки із власними проявами зла: «залаканий своїми гріховними бажаннями та необхідністю підвести їх під суд єдиного прямого критерію, мораліст відчуває «зло» своєї душі як істинне, головне та єдине зло й свою внутрішню моральну боротьбу як центральну подію світу» [Ільїн 2017: 188]. Проте Іван Олексійович відстоював ідею активної боротьби не тільки з внутрішнім, але й зі зовнішнім злом, для якої потрібно використовувати весь арсенал засобів різного ґатунку – від вмовляння і переконання до фізичного примусу і навіть збройної боротьби.

Таким чином, своєрідним стрижнем концепції Толстого можна вважати його роздуми з приводу сенсу життя, цінності та призначення людини у світі, а також запропоноване мислителем розуміння природи зла, етику непротивлення та любові. Лев Миколайович відстоював силу та дійсність моралі, яка повинна базуватися на любові, а не на насиллі.

Творчість Толстого стала фундаментом та відправним пунктом для подальших пошуків філософії Срібного віку, оскільки коло проблем, яке було розглянуто Левом Миколайовичем – як ось співвідношення духа та тіла, кінцевості та безкінечності, розума та віри, людини та соціума, релігії та церкви тощо – стало причиною появи таких течій та напрямків як «богошукання», «новий ідеалізм» «нова релігійна свідомість» тощо.

Російською релігійною філософією даного періоду представлено різноманітні інтерпретації ідей Толстого, що свідчить про неоднорідність та різновекторність прагнень її представників. В цілому позитивно оцінюючи художню спадщину письменника та задану високу моральну планку його

етичного вчення, російські мислителі критично сприймали його релігійно-філософські пошуки за непослідовність, надмірну раціоналізованість та суперечливість, зокрема так вони оцінювали толстовську метафізику зла та його ідею про непротивлення злу насиллям. Також представників філософії Срібного віку не влаштовувало толстовська інтерпретація християнського віровчення, яку вони вважали хибною.

Список використаної літератури

- Белый, А. (1912) *Лев Толстой и культура*, в: *О религии Льва Толстого. Сборник второй*. Москва, Путь, сс. 142–171.
- Бердяев, Н. А. (1994) *Л. Толстой*, в: *Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства*. В 2 т. Т.2 Москва: Искусство, сс. 256–461.
- Вышеславцев, Б. П. (1994) *Этика преображенного Эроса*. Москва: Республика, 325 с.
- Гусейнов, А. А. (2009) *Великие пророки и мыслители. Нравственные учения от Моисея до наших дней*. Москва: Вече, 496 с.
- Журавлева, А. А. (2004) *Д. С.Мережковский – критик Л. Н. Толстого*, в: *Вестник Челябинского государственного университета*, сс. 66–70.
- Зеньковский, В. В. (2001) *История русской философии*. Москва: Академический Проект, Раритет, 808 с.
- Ільїн, І. А. (2017) *О сопротивлении злу силой*. Москва: Дарь, 480 с.
- Мережковский, Д. С. (2000) *Л. Толстой и Достоевский*. Изд. подг. Е. А. Андрущенко. Москва: Наука, 588 с.
- Соловьев, В. С. (1988) *Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории*, в: *Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2*. М.: Мысль, сс. 635–761.
- Толстой, Л. Н. (2019) *В чем моя вера?* Москва: Амрита-Русь, 208 с.
- Толстой, Л. Н. (1936) *Единая заповедь*, в: *Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений*, т. 38. Произведения 1909–1910 гг. Москва: Художественная литература, сс. 99–118.
- Толстой, Л. Н. (1954) *Неделание*, в: *Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений*, т. 29. Произведения 1891–1894 гг. Москва: Художественная литература, сс. 173–201.
- Толстой, Л. Н. (2016) *О жизни*. Москва: Э, 156 с.
- Толстой, Л. Н. (1956) *Религия и нравственность*, в: *Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений*, т. 39. Статьи 1893–1898 гг. Москва: Художественная литература, сс. 3–26.
- Шестов, Л. И. (2008) *Добро в учении гр. Толстого и Ницше: философия и проповедь*. Москва: Директ-Медиа, 161 с.
- Шестов, Л. И. (1920) *Откровения смерти (Последние произведения Л. Н.*

Толстого), в: *Современные записки*. Париж. № 1, сс.81–121.

Яковенко, Б. П. (2003) *История русской философии*. Москва: Республика, 510 с.

Ирина Сумченко

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Л.Н. ТОЛСТОГО В РОССИЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье проведен анализ философско-религиозных взглядов выдающегося русского писателя Льва Николаевича Толстого и рассмотрено влияние его творчества на философию Серебряного века. Подчеркнута неоднозначность и противоречивость многих идей толстовского наследия. Рассмотрены особенности понимания Толстым смысла жизни и предназначения человека, веры и разума, природы добра и зла, любви, ненасилия и насилия. Проанализированы интерпретация и отношение к основополагающим толстовским идеям со стороны Д. С. Мережковского, В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, Л. И. Шестова, С. Л. Франка, И. А. Ильина, выделено общее и отличительное в оценке философской концепции Толстого.

Ключевые слова: *смысл жизни, благо, вера, разум, мораль, христианство, любовь, насилие, ненасилие.*

Irina Sumchenko

RECIPE OF CREATIVITY BY LEV TOLSTOY IN THE RUSSIAN PHILOSOPHY OF THE LATE XIX - BEGINNING OF THE XX CENTURY

This article presents an analysis the philosophical and religious views of the outstanding Russian writer Lev Tolstoy and examines the influence of his work on the philosophy of the Silver Age. The ambiguity and inconsistency of many ideas of Tolstoy's legacy is emphasized. The features of Tolstoy's understanding of the meaning of life and the purpose of man, faith and reason, the nature of good and evil, love, non-violence and violence are considered. The interpretation and attitude to the fundamental Tolstoy's ideas on the part of D. Merezhkovsky, V. Solovyov, N. Berdyaev, L. Shestov, S. Frank, I. Ilyin, highlighted the general and distinctive in the assessment of the philosophical concept of Tolstoy.

In general, positively assessing the writer's artistic heritage and the high moral bar of his moral teaching, Russian thinkers criticized his religious and philosophical pursuits for inconsistency, excessive rationalization and contradiction, in particular, they assessed Tolstoy's metaphysics of evil and his idea of non-resistance. Also, the representatives of the philosophy of the Silver Age were not satisfied with Tolstoy's interpretation of Christian doctrine,

which they considered erroneous.

Tolstoy's creativity became the foundation and starting point for further research into the philosophy of the Silver Age, because the range of problems that was considered by Tolstoy was the reason for such currents and trends such as «search for God», «new idealism», «new religious consciousness», etc.

Keywords: *meaning of life, good, faith, reason, morality, Christianity, love, violence, non-violence.*

References

- Belyy, A. (1912) *Lev Tolstoy i kultura* [Leo Tolstoy and culture], in: *O religii Lva Tolstogo. Sbornik vtoroy*. Moskva, Put, pp.142–171.
- Berdyaev, N. A. (1994) *L. Tolstoy* [L. Tolstoy], in: *Berdyaev N. A. Filosofiya tvorchestva, kultury i iskusstva*, v 2 t., t. 2 Moskva, Iskusstvo, pp. 256–461.
- Vysheslavcev, B. P. (1994) *Etika preobrazhennogo Erosa* [Ethics of the transformed Eros], Moskva, Respublika, 325 p.
- Gusejnov, A. A. 2009. *Velikie proroki i mysliteli. Nравstvennyye uchenija ot Moiseja do nashih dnei* [Great prophets and thinkers. Moral teachings from Moses to the present day]. Moskva, Veche, 496 p.
- Zhuravleva, A. A. (2004) *D. S. Merezhkovskiy – kritik L. N. Tolstogo* [D. S. Merezhkovsky as critic of L. N. Tolstoy], in: *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, pp. 66–70.
- Zenkovskiy, V. V. (2001) *Istoriya russkoy filosofii* [History of Russian Philosophy], Moskva, Akademicheskii Proyekt, Raritet, 808 p.
- Ilin, I. A. (2017) *O soprotivlenii zlu siloy* [On resistance to evil by force], Moskva, Dar, 480 p.
- Merezhkovskiy, D. S. (2000) *L. Tolstoy i Dostoyevskiy* [L. Tolstoy and Dostoevsky]. Izd. podg. Y. A. Andrushchenko, Moskva, Nauka, 588 p.
- Solovyev, V. S. (1988) *Tri razgovora o voyne, progresse i kontse vsemirnoy istorii* [Three conversations about war, progress and the end of world history], in: *Solovyev V. S. Sochineniya*, v 2 t., t. 2, Moskva, Mysl, pp. 635–761.
- Tolstoy, L. N. (2019) *V chem moya vera?* [What is my faith?], Moskva, Amrita-Rus, 208 p.
- Tolstoy, L. N. (1936) *Yedinaya zapoved* [A single commandment], in: *Tolstoy L. N. Polnoye sobraniye sochineniy*, t. 38. Proizvedeniya 1909–1910 gg., Moskva, Khudozhestvennaya literatura, pp. 99–118.
- Tolstoy, L. N. (1954) *Nedelaniye* [Not doing], in: *Tolstoy L. N. Polnoye sobraniye sochineniy*, t. 29. Proizvedeniya 1891–1894 gg., Moskva,

- Khudozhestvennaya literatura, pp. 173–201.
- Tolstoy, L. N. (2016) *O zhizni* [On life], Moskva, E, 156 p.
- Tolstoy, L. N. (1956) *Religiya i npravstvennost* [Religion and Morality], in: *Tolstoy L. N. Polnoye sobraniye sochineniy*, tom 39. Statii 1893–1898 gg., Moskva, Khudozhestvennaya literatura, pp. 3–26.
- Shestov, L. I. (2008) *Dobro v uchenii gr. Tolstogo i Nitsshe: filosofiya i propoved* [Goodness in the teaching of count Tolstoy and Nietzsche: philosophy and preaching], Moskva, Direkt-Media, 161 p.
- Shestov, L. I. (1920) *Otkroveniya smerti (Posledniye proizvedeniya L. N. Tolstogo)* [Revelations of Death (The last works of L. N. Tolstoy)], in: *Sovremennyye zapiski*. Parizh. № 1, pp. 81–121.
- Jakovenko, B. P. (2003) *Istorija russkoj filosofii* [History of Russian philosophy], Moskva, Respublika, 510 p.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2021
Стаття прийнята 2.06.2021

Розділ 4.

ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ ЯК ФІЛОСОФСЬКА ПРОЦЕДУРА

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246791](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246791)

UDC 16/004.023

Kostiantyn Raikhert**SCENARIO BUILDING AS A HEURISTIC AND LOGICAL PROCEDURE**

The study examines scenario building as the secondary procedure of the “heuristic logic”. Scenario building is the extreme case of heuristic and logical procedure. The procedure involves constructing certain sequences of fictional utterances to realize certain goals and tasks (in the case of heuristics and logic to solve cognitive problems). Fictional utterances constitute fictional worlds, which can include possible and impossible worlds. Scenario building is a creation of a fictional world, which evaluation as the possible or impossible world depends on the conditional denotation (matter-object or designation) of fictional utterances and the plausibility of relations between the conditional denotation and the fictional utterances. The plausibility of fictional utterances is characterized by such properties of fictional utterances as a possibility, credibility, and relevance. These properties are related to the concretizations of the selected types of plausibility (referential, logical, poetic, and topical) and the selection and combination of elements transferred from the actual world to the fictional world.

Keywords: *fictional utterances, heuristic logic, plausibility, possible worlds, scenario building.*

The Italian philosopher Emiliano Ippoliti develops the so-called “heuristic logic”. By “heuristic logic” E. Ippoliti understands “[a] set of rational procedures for scientific discovery and ampliative reasoning – specifically, the rules that govern how we generate hypotheses to solve problems” [Ippoliti 2019: 191]. E. Ippoliti divides these rational procedures (or rules) of “heuristic logic” into primary and secondary ones. Primary procedures include analogy and induction of various kinds. Secondary procedures include the so-called “inverse heuristics” and “heuristics of switching”. Among the secondary heuristic and logical procedures stand out the extreme cases: thought experiments and scenario building (planning). **The study examines the procedure of scenario building as a heuristic and logical one.**

Scenario building as a procedure is related to another procedure, the thought experiment. Thought experiment as a heuristic and logical procedure in the search for solutions to problems uses scenarios because thought experiment requires thinking about scenarios and their possible consequences [Ippoliti 2019: 204]. Hence: those advantages that thought experiment has can also have in the construction of a scenario; these are the advantages: “[1.] It enables us to overcome technical or technological limitations, and hence to

consider situations that cannot be set up practically at the time of their conceptualization (e.g. a macroscopic object moving to the speed of light). 2. It is particularly effective to highlight surprising or paradoxical consequences of a theory or hypothesis” [Ippoliti 2019: 204].

By “scenario” E. Ippoliti understands a scheme of the natural or anticipated course of events, in simple terms: stories or narratives that describe plausible predictions of a certain part of the future. Importantly, scenarios answer the question “What if?” to explore what the consequences might be, for example, of a decision made. At the heart of the construction of a scenario is the storyline: “[a] combination of events whose unfolding can be foreseen and of other events for which it cannot be foreseen” [Ippoliti 2019: 204].

In general, E. Ippoliti believes that scenarios are projections of a possible future: “[T]he scenarios do not, in fact, intend to prove that what is projected will take place: they simply highlight possible trajectories for critical events” [Ippoliti 2019: 204]. This is the heuristic function of scenario building. From a logical point of view, however, projection is not enough; the scenario must be *plausible* based on assumptions and justifications that are *possible* (to show that the projected story can take place), *credible* (to show how the projected story can take place), and *relevant* [Ippoliti 2019: 204–205] (to show the relevance of the projected story in already defined or known circumstances). Scenario building then appears as the construction of plausible reasoning, in which there is a transition from the actual state of the world to an interesting (interesting for us) version of the future. This transition can be apprehended in two ways [Ippoliti 2019: 205]: 1) first, interesting variants of the future are chosen, and then attempts are made to form paths leading to these variants; here the point of account of the forming paths is often the actual situation; 2) first, the actual situation is analyzed (the so-called “factual forces”), and then a plausible future (plausible developments) is designed based on the results obtained in the analysis. One way or another, both ways involve knowledge (or information) about the current state of the world and probably background knowledge, only the first way requires first making an assumption and then finding justification with the help of what is already known (the “facts” are “fitted” to the assumption), while the second way requires “deducing” possible consequences from what is already known (“facts”).

Subsequently, scenario building, and thus the creation of a story or narrative, can be seen as the construction of plausible reasoning. If the conceptualization of scenario building as the construction of plausible reasoning is recognized (“legitimized”) as something quite justified or meaningful, then one can look at plausible reasoning not simply as a connection between, for example, the premises and the conclusion, but as a transformation of some

given elements into a causal sequence: the premises are the causes of the conclusion. Plausible reasoning (as, however, probably also demonstrative reasoning) can be viewed as a series of interrelated discrete elements (events, facts; judgments in inferences may well be viewed as facts, that is, as judgments about the actual state of affairs, or as fixations of events), that is, as a kind of narrative.

Considering plausible reasoning as a “narrative” lets me look at the plausibility of such reasoning differently, for example, from the structural-semiotic point of view. In structural semiotics, there is such a concept as “ideology,” which refers to a system of secondary signifiers (connotations) [Ильин 1975: 456]. Ideology is based on the relation between a given discourse (mechanisms of generation of statements or texts) and topics (concepts accepted in a given community). This relation itself is accepted as plausible. However, here plausibility can be of four kinds: 1) referential plausibility: the relation to “reality” accepted in a given community; 2) logical plausibility: “laws of the genre,” the rules of a given discourse or narrative; 3) poetic plausibility: used figures of rhetoric; 4) topical plausibility: common places (“tops”) dominant in a given discourse [Ильин 1975: 456–457].

If we accept the structural-semiotic consideration of plausibility and look at plausible reasoning from the position of this understanding, we can propose the following typology of plausible reasoning: 1) referentially plausible reasoning; 2) logically plausible reasoning; 3) poetically plausible reasoning, and 4) topically plausible reasoning.

Referentially plausible reasoning is such reasoning, the plausibility of which depends directly on what and how “reality” is understood, what types or kinds of reality are accepted, etc. (here, too, the question of actual/possible/impossible worlds, the problem of truth, the problem of fact, and the problem of the event can play a special role).

Logically plausible reasoning is such reasoning, the plausibility of which depends on the rules of the preferred discourse (super-phrasal, stable unity, the mechanism of generation of statements or texts). Here logic is understood not in a narrow sense (as a discipline of philosophy or mathematics), but in a broad sense – as ways of transition from some statements (or texts) to other statements (or texts) on certain grounds. In this context, the various formal and informal logic, starting from Aristotle’s syllogistic, seems as discourses, and logic as a whole as a set of certain kinds of discourses. The logical constructions themselves are seen as super-phrasal unities arranged according to logical rules or schemes.

Poetically plausible reasoning is such reasoning, the plausibility of which depends on the rhetoric that has been preferred to capture the imagination of

the person they want to convince, whom they want to impress, or whom they want to manipulate.

Topically plausible reasoning is such reasoning, the plausibility of which depends on appealing to someone’s authority (e. g., in the form of quotations, references to research data, references to authority, references to similar cases) or on assumptions that are accepted or agreed upon by members of that community.

Combinations of these four types are possible. At the same time combinations are possible according to the number of the types of plausible reasoning involved: from two to four. Combinations according to a co-subordinating principle are possible. For example, adequate or relevant discourse (logic), rhetoric, and topics are selected for the chosen understanding of reality. Combinations according to the free principle are possible, when, for example, between the chosen reality, discourse (logic), rhetoric, and topics there are no adequate, relevant, possible, probable, or necessary connections, but only random, contingent connections.

In the meantime, it is important to think that plausibility in any of its forms is responsible for creating a referential illusion, that is, the illusion of imitating reality or representing reality, but not the imitation or representation itself. Plausibility (like fiction) functions based on a relation of contiguity between the reality of the text and actual reality [Зенкин 2017: 176]. Plausible reasoning, then, does not represent actual reality but is in a metonymic relation to actual reality, which is achieved through reference, logic, rhetoric, or topics. The metonymic relation is a semiotic fixation of ontological relations in things, including an identifying function [Райхерт 2015].

Based on the above, plausible reasoning is reasoning based on a referential illusion. And further: scenario building, viewed as the construction of plausible reasoning, is the creation of a referential illusion. In heuristic-logical terms this can be expressed, for example, as follows: “[T]o construct a plausible future, of course, we must use knowledge of the past, or better, of how past events unfolded in circumstances similar to those of the present, circumstances similar to those that characterize the present state of the world, and then we can project parts of the past into the future” [Зенкин 2017: 205]. In other words: to reason plausibly about the future, one must refer to connections already known in or between things; this reference is the referential illusion.

Yet, not only plausibility but also fiction can be responsible for creating a referential illusion. Fiction characterizes the “[c]onditional denotation of literary statements” (i.e., fictional statements), different from actual reality [Зенкин 2017: 169]. The concept of fiction is associated with the concepts of

possible and impossible worlds. Possible worlds are holistic worlds that contain fictional, non-existent things, but have sufficient coherence like our own: “[i]n every single work of literature such a special world is formed” [Зенкин 2017: 172]. Possible worlds are characterized by incompleteness; “[t]hey are always less rich than the actual world, although the degree of their relative scarcity may, as we have seen, vary for different reasons” [Зенкин 2017: 172]. This is because the possible world is relatively abstract, thinned out compared to the actual world. At the same time the possible world still somehow communicates with the actual world; otherwise, this world would not be realized as a world. The communicability of the two worlds, the possible world, and the actual world, is based on the presence of common elements, such as characters, everyday life, places, customs, typical actions, etc. [Зенкин 2017: 174]. Something similar can be said about the communicability of impossible and actual worlds. For example, the world of fantasy is impossible, since this world is built on notions of impossible probabilities in contrast to possible worlds, which are built on possible probabilities (such include worlds in works in the genres of drama, detective, science fiction, even utopia, and dystopia). However, even though the fantasy world is impossible, it still borrows something from the actual world, for example, in a fantasy world characters may fight with swords or may show behavioral traits characteristic of the people of the actual world.

It is important to understand that possible worlds are not models of the actual world, at least those models which are based on analogy, based on similarity. Possible worlds, being fictional worlds, do not metaphorically “reflect” the actual world, but are metonymically adjacent to the actual world. Possible and actual worlds “[a]re connected by a relation, not of similarity but juxtaposition, or, more precisely, of partial overlap; the sets of their elements overlap” [Зенкин 2017: 174]. Such juxtapositions and intersections arise through the selection of elements of the actual world, which are transferred from the actual world to the fictional world, and combinations of these elements, which may take on unusual configurations in the fictional world that differ from the actual [Зенкин 2017: 174]. The selection and combinations of elements themselves may depend on the intention (intent) of the author of the fictional statements and on the plausibility that the author of the fictional statements achieves. Here plausibility turns out to be a technical accompaniment of fiction, namely a way to create the illusion of reality in fictional utterances or worlds.

Based on the above, plausible reasoning can be viewed as a sequence of fictional statements, the plausibility of the conditional denotative of which is created using reference, discourse (logic), rhetoric and/or topics, and the scenario building is the creation of a sequence of fictional statements, the plausibility of the conditional denotative of which is created using reference, dis-

course (logic), rhetoric and/or topics.

Thus, a scenario is a sequence of fictional utterances. The plausibility of the scenario will depend on the goals and objectives of the author of the scenario. If we are talking, say, about forecasting, the scenario should be, first of all, referentially and logically plausible, and here the referential plausibility should be directly related to physical reality and the logical plausibility – to the “logic” that works most effectively with physical reality. In the case of prediction, one creates a scenario not just of a possible world, but of a probable world. This requires such a selection and combination of elements of the actual world that would greatly increase the probability of a particular possible world occurring. Such an increase in probability can be achieved, for example, by the rules of incomplete induction, which apply to inference by analogy, modeling, perhaps abduction, and in general to all plausible reasonings. Such rules include, for example, 1) the elements should be as many as possible; 2) the elements should be the most varied; 3) the elements should be the most typical; 4) the elements transferred from the actual world to the possible world should be as uniform as possible [Уёмов 1997: 273–280]. In this case, prediction is presented as plausible reasoning in which elements of the actual world (facts) are the premise, elements of the possible world are the conclusion, and the transition from the premise to the conclusion is a highly probable connection between elements of the actual and possible worlds. Here the referential illusion comes closest to ceasing to be an illusion.

To **summarize** everything said above, scenario building is such a heuristic and logical procedure to which knowledge-seeker resorts in extreme cases, because this procedure implies constructing certain sequences of fictional utterances to realize certain goals and tasks (in the case of heuristics and logic to solve cognitive problems). Fictional utterances constitute fictional worlds, which can include possible and impossible worlds. Scenario building is a creation of a fictional world, which evaluation as the possible or impossible world depends on the conditional denotation (matter-object or designation) of fictional utterances and the plausibility of relations between the conditional denotation and the fictional utterances. The plausibility of fictional utterances is characterized by such properties of fictional utterances as a possibility, credibility, and relevance. These properties are related to the concretizations of the selected types of plausibility (referential, logical, poetic, and topical) and the selection and combination of elements transferred from the actual world to the fictional one.

References

- Зенкин, С. Н. (2017) *Теория литературы: проблемы и результаты*. Москва: Новое литературное обозрение.

- Ильин, И. П. (1975) *Словарь терминов французского структурализма*, в: *Структурализм «за» и «против»*. Москва: Прогресс, сс. 450–461.
- Райхерт, К. В. (2015) *Концептуальная тропология*, в: *Актуальні проблеми філософії та соціології*, № 7, сс. 126–129. DOI: <https://doi.org/10.32837/apfs.v0i.255>.
- Уёмов, А. И. (1997) *Основы практической логики с задачами и упражнениями*. Одесса: Одесский государственный университет имени И. И. Мечникова.
- Ippoliti, E. (2019) *Heuristic Logic: A Kernel?* in: *Building Theories: Heuristics and Hypotheses in Sciences*. Cham: Springer, pp. 191–211. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-72787-5-10>.

Костянтин Райхерт

СТВОРЕННЯ СЦЕНАРІЮ ЯК ЕВРИСТИКО-ЛОГІЧНА ПРОЦЕДУРА

Розглядається створення сценарію як вторинна процедура «евристичної логіки». Створення сценарію – це крайній випадок евристико-логічної процедури. Ця процедура передбачає побудову певних послідовностей вигаданих висловлювань для реалізації певних цілей і завдань (у випадку евристики та логіки для розв'язання пізнавальних проблем). Вигадані висловлювання формують вигадані світи, до яких можуть належати можливі та неможливі світи. Створення сценарію – це створення вигаданого світу, оцінка якого як можливого чи неможливого залежить від умовного денотату (предмета чи десигнату) вигаданих висловлювань і правдоподібності відношень між умовним денотатом і вигаданими висловлюваннями. Правдоподібність вигаданих висловлювань характеризуються такими якостями вигаданих висловлювань, як можливість, вірогідність і релевантність. Ці якості пов'язані з конкретизацією обраних видів правдоподібності (референційної, логічної, поетичної та топічної), а також з відбором і комбінацією елементів, які переносяться з реального світу у вигаданий світ.

Ключові слова: вигадані висловлювання, евристична логіка, можливі світи, правдоподібність, створення сценарію.

Константин Райхерт

СОЗДАНИЕ СЦЕНАРИЯ КАК ЭВРИСТИКО-ЛОГИЧЕСКАЯ ПРОЦЕДУРА

В исследовании рассматривается создание сценария как вторичная процедура «евристической логики». Создание сценария – это крайний случай эвристико-логической процедуры. Эта процедура предполагает

построение определённых последовательностей фикциональных высказываний для реализации определённых целей и задач (в случае эвристики и логики для решения когнитивных проблем). Фикциональные высказывания образуют фикциональные миры, к которым могут принадлежать возможные и невозможные миры. Создание сценария – это создание фикционального мира, оценка которого как возможного или невозможного мира зависит от условного денотата (предмета или десигната) фикциональных высказываний и правдоподобия отношений между условным денотатом и фикциональными высказываниями. Правдоподобие фикциональных высказываний характеризуется такими свойствами фикциональных высказываний, как возможность, достоверность и релевантность. Эти свойства связаны с конкретизацией выделенных типов правдоподобия (референциального, логического, поэтического и топического), а также с отбором и сочетанием элементов, переносимы из реального мира в фикциональный.

Ключевые слова: возможные миры, правдоподобие, создание сценария фикциональные высказывания, эвристическая логика.

References

- Zenkin, S. (2017) *Teorija literatury: problemy i rezultaty* [The theory of literature: problems and results]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie.
- Ilin, I. (1975) *Slovar terminov francuzskogo strukturalizma* [The dictionary of the French structuralism terms], in: *Strukturalizm “za” i “protiv”*. Moscow, Progress, pp. 450–461.
- Raikhert, K. (2015) *Konceptualnaja tropologija* [The conceptual tropology], in: *Aktualni problemy filosofiji ta sociologiji* [The actual problems of philosophy and sociology], #7, pp. 126–129. DOI: <https://doi.org/10.32837/apfs.v0i.255>.
- Uyemov, A. (1997) *Osnovy prakticheskoy logiki s zadachami i uprazhnenijami* [The Fundamentals of Practical Logic with Problems and Exercises]. Odesa, Odesa I. I. Mechnikov State University.
- Ippoliti, E. (2019) *Heuristic Logic: A Kernel?* in: *Building Theories: Heuristics and Hypotheses in Sciences*. Cham: Springer, pp. 191–211. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-72787-5-10>.

Стаття надійшла до редакції 15.04.2021

Стаття прийнята 20.05.2021

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246810](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246810)

УДК 111.1-8: 125: 821.134.2

Павел Барковский

**МЕТАФИЗИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ
ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Х. БОРХЕСА И
Х. КОРТАСАРА)**

Современная литература во многом пересекается с философским жанром и в ряде случаев философия сама зачисляется в особый жанр литературы. Современная латиноамериканская проза Х. Кортасара и Х. Л. Борхеса демонстрирует свое метафизическое измерение, связанное с попыткой переосмысления и развития ряда философских идей и сюжетов на уровне воображаемого эксперимента с абстрактными сущностями. Анализ ряда произведений данных авторов показывает сложный и многовекторный характер их онтологических и экзистенциальных поисков, давая возможность усматривать в них моделирование потенциальных философских и космологических моделей будущего, что расширяет границы как философского, так и литературоведческого анализа.

Ключевые слова: метафизика, бытие, реальность, Борхес, Кортасар, метафора.

Философия с давних времен имела самое прямое отношение к поэзии. Иными словами, была тесно переплетена с литературой. Достаточно вспомнить платоновский «Пир» или De natura rerum Лукреция Карра, чтобы задаться вопросом: чего больше в этих произведениях – философии или литературы? Более того, возвращаясь к давнему спору между философией и наукой, можно поставить вопрос и иначе: возможна ли строго научная философия, не имеющая никакого отношения к литературе вовсе, или это уже будет какой-то иной способ познания мира? В любом случае можно зафиксировать существование особой стихии философствования, которая органично себя ощущает, именно будучи вложенной в литературную форму произведения.

С одной стороны, это утверждение отсылает к известной критике метафизики со стороны логического позитивизма и персонально А. Айера, который в «Языке, истине и логике» подробно разбирает тезис о философии как «неуместной поэзии», заключая, что все же существует различие между дурной метафизикой и эстетическими изысканиями поэтов [Айер 2010: 61–63]. С другой же, ссылается на известную реабилитацию философии как литературы, предпринимаемую Р. Рорти, который, отмечая три этапа эволюции западных интеллектуалов со времен Возрождения: «сначала они

надеялись получить искупление от Бога, потом – от философии, теперь того же ждут от литературы» [Рорти 2003: 31] – поясняет, что задача философии сегодня перестать ставить глубокомысленные метафизические вопросы о смысле бытия, сущности человека или свойствах реальности, но начать воспринимать себя через литературу, ставя новые осмысленные вопросы себе и мирозданию. В таком случае, становится вполне закономерен следующий пространственный вывод: «Изменение формата философского дискурса (способа объяснения) не означает, что философия трансформируется в привычную нам, в модернистском понимании, литературу, понимаемую как текст, созданный на основе художественного вымысла. Философы осознанно продолжают писать философские тексты, но меняется способ предъявления себя аудитории: философия все больше предъявляется в формате литературного жанра. При этом философия не теряет своей идентичности, но меняет контекст («прописку») своего пребывания. Подчеркиваем, что философия не присоединяется к тому или иному уже существующему жанру литературы, а создает особый жанр (или особенные жанры), но это уже жанр литературы, а не науки. Если ранее философия была рядоположена литературе, то теперь философия становится видовым понятием в рамках родового понятия литературы. И именно в виду того, что философия становится жанром литературы, само понятие литературы расширяется» [Семенков 2011].

Однако в современном мире не только философия превращается в литературный жанр, но и интеллектуальная литература становится своеобразной философией: постановкой и исследованием вопросов, получивших прописку в философском дискурсе, поэтическими средствами воображаемого эксперимента. И это не в последнюю очередь может быть отнесено к крупнейшим представителям латиноамериканской литературы XX в. – Х. Л. Борхесу и Х. Кортасару. По выражению Х. Морено, «для Борхеса и Сантаяны, как и для Унамуно и Рорти, философия является разновидностью литературы, а наилучшая философия есть разновидность поэзии» [Морено]. Сам же выдающийся аргентинский мыслитель и интеллектуальный мистификатор преодолевает границы метафизики, поскольку в отличие от М. Хайдеггера не просто ищет более подходящий язык для описания мира (правда, и сам поздний Хайдеггер приходит к пониманию философии как поэзии), а видит все мироздание «продуктом воображения».

Сам Борхес полагал философию необходимой для жизни, и в интервью Ричарду Бэргину заявлял: «Я думаю, что философия может придать миру некую расплывчатость (haziness), но эта расплывчатость – все же к лучшему.. Так что, в некотором смысле, философия растворяет реальность,

но поскольку реальность не всегда особо приятна, это растворение поможет вам» [Burgin 1969: 142–143]. Определяя в одном из своих рассказов «Сфера Паскаля» всемирную историю как «историю нескольких метафор», Борхес, по сути, изображает один из ее аспектов как набор философских интонаций от Ксенофана до Паскаля, с помощью которых раскрывается идея божественной сферы – универсальной метафоры мира.

При том, что отмечают заметное влияние на Борхеса таких философов как А. Шопенгауэр, Дж. Беркли, Г. Лейбниц («Борхес – один из учеников Лейбница» [Делез 1997: 107]), сам он профессиональным философом себя не ощущал и отдавал преимущественно предпочтение интеллектуальному чтению, куда входили среди прочих и известные философские авторы наравне с выдающимися литераторами прошлого. Значительное интеллектуальное влияние на формирование философского мировоззрения Борхеса оказал друг его отца, аргентинский мыслитель и поэт-авангардист Македонио Фернандес, прививший ему страсть к метафизическим размышлениям и чтению соответствующих авторов, а также предопределивший возникновение ряда «метафизических» рассказов Борхеса. При этом, по словам Х. Морено, Борхеса в отличие от его учителя скорее можно отнести к числу иронических мыслителей, стоящих в одном ряду с Горгием, Пирроном, Лукианом, Монтенем, Сантаяной и Пессоа [Moreno: 6], поскольку его не столько заботит поиск последней истины, сколько рефлексия и продолжение спора с мыслителями прошлых лет в попытке обнаружить остроумное продолжение философской беседы.

В случае Кортасара также принято отмечать влияние идей целого ряда философов на его мировоззрение: А. Шопенгауэра и Д. Сармьенто, М. Мерло-Понти и Г. Маркузе [Boldy 1980: 8]. Впрочем, нельзя отрицать и непосредственного влияние на него творчества Борхеса (кстати, поспособствовавшего публикации первого рассказа писателя) и М. Фернандеса, как и воздействия со стороны более традиционных литераторов типа Р. Арльта и Р. Русселя. Также в произведениях Кортасара можно обнаружить общие с экзистенциализмом мотивы, которые сближают ряд его тем и сюжетов с творческим наследием Ж.-П. Сартра и А. Камю. Но в общепринятом смысле слова аргентинский писатель-интеллектуал также философом не был.

В свете вышесказанного можно набраться смелости утверждать, что метафизическая проза Борхеса и Кортасара есть попытка альтернативного развития философских идей не в сугубо теоретической форме, а в виде интеллектуального эксперимента средствами воображения, где смутные абстракции философии наполняются зримым светом и содержанием, заставляя задуматься о своей сути. Наша задача постараться рассмотреть,

насколько подобные попытки «метафизирования» в случае произведений двух известных аргентинских авторов могут быть обозначены как поиски новой философии в художественной форме?

То, что этот поиск направляется в первую очередь онтологическим вопрошанием в целом несомненно. Одним из центральных мотивов, проходящих сквозь многочисленные произведения авторов, является экзистенциальный поиск их героями предельных оснований собственной аутентичности и обретения онтологической основательности их положения в мире. Этот поиск во многом сопряжен с онтологической неукорененностью самой латиноамериканской цивилизации, которая остается вечным другим в отношении к своим европейским корням. Данная неукорененность заставляет аргентинских интеллектуалов одновременно и присваивать себе западную традицию и культуру целиком, позволяя им свободно обитать в пространстве греческих мифов и современной испанской или французской прозы, и, с другой стороны, находить себя посреди бесконечной пампы с ее вечными странниками – бродячими скотоводами-полукровками гаучо [Boldy 1980: 1–2; 15]. Эта раздвоенная национальная идентичность зачастую завершается либо жарким и яростным патриотизмом («патриопатизмом», как иронично обыгрывал это слово Кортасар, вкладывая в окончание слова амбивалентность патологичного *pathos* и архетипичного *патио* – двора, сердца дома), либо отстранённым космополитизмом – путем вечного странничества, соединения местной культуры с универсальной формой традиции как таковой.

Например, поиски онтологических оснований на различных уровнях можно обнаружить, согласно авторитетному интерпретатору творчества Кортасара Стивену Болди, в его раннем романе «Выигрыши» (*Los premios*). Если на уровне национальной идентичности, речь идет о разрешении загадки-дилеммы национального характера, балансирующего между квиетизмом и неистовством и прямо отсылающего к концепту пампы, то «на персональном и межличностном уровне присутствует поиск онтологического основания и аутентичности. Прежде чем это станет возможным, персонажи должны разрушить барьеры табу, фривольности и эскапизма, личности и класса, которые отделяют их друг от друга» [Boldy 1980: 11–2]. Наконец на метафизическом уровне этим поискам соответствует стремление одного из героев романа, чудаковатого мыслителя-одиночки Персио обнаружить путь преодоления дуализма западного разума, разрываемого сражением между утверждением и отрицанием, субъектом и объектом, по ту сторону множественности, времени и пространства как поиск «третьей руки», невозможной гармонии и единства мира. Однако и

здесь «параллельные поиски как нового национального, так и онтологического центра наряду с сильным иррациональным компонентом тесно переплетены в дискурсе Персио» [Boldy 1980: 15].

Хотя сам Персио не высокого мнения о результативности подобных метафизических изысканий, поскольку *«мы все тривиальны, мы все сначала метафизики, а уж потом физики, мы стараемся забежать вперед, опережая вопросы, чтобы их клыки не разорвали нам брюки»*, а конечным результатом бесцельной метафизической гонки становится лишь пустота, в которой преобладает страх перед собственным выбором и судьбой. Тем не менее его поиск архетипичного единства ведет очередным образом в пампу, что выступает «образом бога творения», преданного забвению: *«Лицом к звездам, брошенные в непромокаемой и глухой пампе, разве мы не отказываемся тайно от исторического времени, не рядимся в чужие одежды и не повторяем пустые речи, которые облекают в перчатки приветственно поднятые руки вождя и празднование знаменательных дат, и из этой неизведанной действительности разве мы не выбираем антагонистический призрак, антиматерию антидуха и антиаргентинства, решительно отказываясь достойно встретить судьбу своего времени, гонку, где есть победители и побежденные?»* [Кортасар 1999с: вставки F, G].

Пампа знаменует для героя Кортасара в определенном смысле бесконечный круг возвращения бытия, колесо Сансары, которая есть *«творение великой мечты, детище и внук Махамайи»*, танец Шивы с лингамом в руке. Это отсылка к бесконечности цикла времени, что соответствует гераклитовской идее повторения и ницшеанской идее возвращения того же самого. Но все же образ пампы для Кортасара скорее вызов и мечта, чем реальность существования аргентинца. В то время как Борхес скорее тяготеет к образу лихого гаучо с его таинственными индейскими корнями, горожанин Кортасар всегда выстраивал свою идентичность скорее вокруг образа портеньо – жителя Буэнос-Айреса, к которому впоследствии присоединились образы богемного интеллектуала и клошара из города над Сеной. Поэтому этот непрекращающийся онтологический и метафизический поиск – отражение собственной судьбы и мировоззрения авторов.

Однако есть и отличие в избранном архетипе, которое заключается в разной интерпретации образа пампы: если для Кортасара она выступает символом поиска утраченного единства и гармоничного пути развития, то для Борхеса – пампа выступает скорее образом земного океана из множества вод, т. е. символом бесконечности расходящихся путей. И это подводит нас к исследованию другой важной для прозы аргентинских

авторов метафоры – лабиринта. Лабиринт соединяет с пампой их общая хтоническая сила, природное «варварство», они суть места, населенные монстрами, таинственными силами, находящими свое воплощение в *«Бестиарии»* (Bestiario, 1951) и других сборниках прозы Кортасара, и получившим свое высшее ужасающее божественное воплощение в идее бесконечного лабиринта вавилонской библиотеки и сада расходящихся троп в прозе Борхеса.

Образ лабиринта, в котором оказываются заключены человеческие существа прослеживается у Кортасара еще в «Выигрышах», где бесконечные палубы и переборки корабля «Малкольм» создают непреодолимые препятствия для выхода на поверхность, а само чрево судна становится для пассажиров то ли местом обиталища древнего стража лабиринта Минотавра (*«Теперь единственное, чего нам не хватает, – это встретиться с минотавром, – сказал Рауль»*), то ли воплощением Аида, откуда пытаются сбежать отверженные души (*«Разными путями сходят здесь в геенну огненную, – подумал Рауль. – Как бы все это не кончилось встречей с татуированным великаном Хароном со змеями на руках...»*). Этот лабиринт как бы проверяет подлинность стремления к свету его невольных обитателей, устраивая им экзамен на человечность.

В случае Борхеса лабиринт может воплощаться в двух формах – монистической и атомистической, по словам Х. Морено. Прежде всего, это «ужасающая и монструозная» вавилонская библиотека, воплощение геометрического ада (*«Вселенная – некоторые называют ее Библиотекой – состоит из огромного, возможно, бесконечного числа шестигранных галерей, с широкими вентиляционными колодцами, огражденными невысокими перилами»*), чей образ представлен в одноименном рассказе Борхеса и доме Сигера из романа «День рождения» (Cumpleaños) мексиканского литератора Карлоса Фуэнтеса, чья фигура по праву могла бы также войти в ряд представителей метафизической латиноамериканской прозы, наряду с аргентинскими авторами. «В этих произведениях ад – это не пламя и сера, но непрестанное и невыносимое геометрическое повторение, пугающее и нечеловеческое. Здесь у Борхеса пробуждается террор бесконечного, ужасающее повторение галерей, коридоров, томов, букв» [Gyurko 1988: 241]. Согласно Морено, «библиотека передает циклическую концепцию времени, защищаемую, к примеру, Анаксимандром и Гераклитом, которые верят, что существует множество миров, что следуют друг за другом во времени?» [Moreno: 10] и тогда переход из одной галереи в другую есть движение бесконечной змеи времени. Это в свою очередь порождает образ «неорганической и замкнутой, но все же конечной тотальности» [Moreno: 15], сравнимый с образом сферы мира из

«Сферы Паскаля» («Библиотека – это шар, точный центр которого находится в одном из шестигранников, а поверхность – недостижима»). Неорганический характер тотальности определяется бесконечной случайностью расположения ее элементов, в совокупности содержащих все существующее, поскольку все органическое, по Аристотелю, обладает идеей «цельности» (to holon), образом гармонии, где расположение каждого элемента вовсе неслучайно.

Второй, «атомистический» образ лабиринта порождается в рассказе «Сад расходящихся троп», но это уже ризоматическая модель, напоминающая соответствующую метафору Ж. Делеза и Ф. Гваттари: бесконечное множество событий, расщепляющихся на свои возможные варианты воплощения, порождающие в свою очередь новые ответвления и так до бесконечности. «Сад репрезентирует модальную концепцию времени, защищаемую теми, кто соглашается с Ксенофаном и Демокритом в том, что существует множество параллельных миров» [Mogeno: 10]. При этом этот лабиринт, в отличие от предыдущего, не имеет центра вовсе, и каждая его точка может в равной мере полагаться и не полагаться его центром. В другом рассказе Борхеса «Смерть и буссоль» это уже ментальный лабиринт, куда главный герой заманивается именем Бога для того, чтобы стать жертвой преступления, подобно мухе попавшей в хитроумную паутину. Этот лабиринт есть зримое воплощение идеи «дурной бесконечности», которая ужасала мыслителей типа Г. Гегеля и Зенона: бесконечности, которая никогда не может быть исчерпана, и которая порождает страх перед падением в бесконечную пустоту и ничтожество. Эта бесконечная тотальность может быть прочитана как метафора бесконечно расширяющейся Вселенной, динамического образа современной физики и космологии. И в таком случае идея двух лабиринтов может оказаться вопросом выбора направления движения: устремления к центру или блужданий в поисках предела.

Образ тотальности иного рода Борхес предоставляет в своем рассказе «Приближение к Альмутасиму» (*El acercamiento a Almotásim*), тотальности бесконечной и мистической, связанной с длительным поиском индийским студентом некоего человека по имени Альмутасим, отличавшегося исключительной праведностью («Альмутасим – это символ Бога, а этапы пути героя – это в какой-то мере ступени, пройденные душой в мистическом восхождении»), где искомая тотальность оборачивается принципом слияния или растворения человеческого в божественном (возможные контексты: птица Симург, но и слияние сознания Брахмы), что есть сведение несовершенной бесконечности к совершенной. Хотя Борхес высказывает здесь куда более крамольную догадку, что бесконечный поиск

может продолжаться не только на человеческом, но и на божественном уровне («Всемогущий также занят поисками Кого-то, а этот Кто-то – Кого-то ещё высшего (или просто необходимого и равного), и так до конца – или, вернее, до Бесконца – Времени либо в Циклическом круговращении»), что отсылает также к идее множественности кругов божественных сотворений мира и его умалюющей ничтожности из рассказа «Оправдание лже-Василида». Таким образом нам предлагаются художественные образы, воплощающие основные философские идеи тотальности и бесконечности в их возможном развитии и выведении следствий из них.

Помимо поисков онтологической целостности или полноты в произведениях аргентинских авторов можно обнаружить и поиски иного рода, связанные уже с понятием подлинной реальности и ее объектов, которые в философском измерении предстают ареной непрерывной войны платоников и перипатетиков, номиналистов и реалистов, идеалистов и материалистов. В этом отношении, конечно, наиболее показателен рассказ Борхеса «Тлэн, Укбар и Orbis tertius», где описывается обнаружение целого мира, сотворенного человеческой фантазией, мира, который переплетается и изменяет саму реальность, погружая ее в собственный лабиринт («Тлэн – даже если это лабиринт, зато лабиринт, придуманный людьми, лабиринт, созданный для того, чтобы в нем разбирались люди»). В этом отношении Борхес продолжает традицию магического реализма Г. Г. Маркеса с его зачарованным Макондо, где фантастические события в жизни людей тесно переплетены с обыденностью. В своем рассказе Борхес не просто предлагает изящную литературную мистификацию, связанную с обнаружением неизвестного фантастического мира, что исподволь проникает и меняет нашу реальность, по сути он исследует онтологические свойства объектов нашего мира и проверяет границы реального, иными словами проводит очевидный метафизический поиск.

Фактически исследуя философские гипотезы Дж. Беркли, А. Шопенгауэра и А. Мейнонга, которые мимоходом упоминаются в самом рассказе, Борхес изучает несколько разновидностей возможных объектов. Так, Ш. Муалем выделяет четыре типа объектов в рассказе: «а) различные материальные объекты Укбара, что являются физически возможными; б) хронир и ур из Тлэна, что обладают берклианским идеалистическим статусом – их существование зависит от факта их восприятия человеческим духом независимо от всяческой нужды в божественном вмешательстве для их сохранения и таким образом прохождения под знаком «онтологической текучести»; в) Тлэнианский компас – «невероятное» событие с его естественным объяснением; и наконец, г) фантастические

объекты Orbis Tertius – конусы..., чей вес и материал целиком сверхъестественны и парадоксальны с точки зрения логики – их вес не соответствует их размеру и их руда ведет происхождение с фиктивной планеты. Невозможные объекты в реальном мире, они являются вторжениями со стороны некоего алогичного и сверхъестественного источника» [Mualem 2017: 41]. При этом переход от одного типа объектов к другому постепенно ведет повествование к размытию привычной нам реальности и ее перетеканию в реальность фантастическую, невозможную или параллельную известному нам миру.

Необходимо помнить, что руководящим принципом повествования становится высказывание фиктивного ересиарха Укбара, утверждавшего, что «зеркала и совокупление отвратительны, ибо умножают количество людей», дальнейший же рассказ фактически приводит к умножению реальности и ее объектов. Интересно также, что данное высказывание вводится персонажем Биоа Касареса, имеющего вполне реальный прототип, но со ссылкой на некий пиратский вариант Англо-американской энциклопедии, репринта Британники 1903 (вновь умножение сущностей), чей статус изначально ставится под сомнением попытками верификации прочих персонажей. Но впоследствии обнаруженные новые экземпляры убеждают часть людей в подлинности источника и заставляют их в большей степени доверять информации о вымышленной стране Укбар, затерянной на азиатском континенте, но потенциально возможной, с историей и событиями, пародирующими события реального мира. Таким образом, объекты Укбара естественны, но не доказаны эмпирически, что позволяет их включать хотя бы в область гипотетического знания.

Однако обнаружение 11 тома первой полной энциклопедии Тлэна, вымышленной планеты с оригинальной географией, биологией, обычаями и метафизикой переворачивает привычные представления с ног на голову. Существование объектов этого мира описывается метафизическим горизонтом известной формулы Беркли «существовать значит быть воспринимаемым». Мир, где материализм объявляется маловероятным учением (в силу его полной недоказуемости и парадоксальности), а разнообразие взглядов описывается разными версиями идеализма, наблюдаются не только привычные нам постоянные объекты опыта (хотя прозрачные тигры и кровавые башни уже представляются объектами изначально фантастическими), но также объекты-симулякры, такие как хронирь (*hronir*): копии предметов с «улучшенными» сознанием ищущего их свойствами. При этом способные мультиплицироваться таким образом, чтобы бросать свои отражения все дальше в мир и становится оригиналами для последующих копий, соревнующихся между собой по степеням

совершенства (чем не предшествование теории симуляции Ж. Бодрийяра и его порядков симулякров?).

Существование подобных объектов, закрепляемых единственно интенцией человеческого сознания, так что в случае утраты пристального внимания они способны со временем исчезать (как например, порог, на который ступал нищий бродяга после смерти последнего), является альтернативной версией проникновения фантастических объектов Укбара и Тлена в нашу реальность помимо натуралистического объяснения в виде заговора сообщества мистиков-интеллектуалов. Такие же объекты как ур (*ur*) – обнаруженная золотая маска как результат поисков в фиктивном месте древних раскопок – объясняются исключительно силой надежды, как еще одной характеристики сознания, способной порождать свои объекты как предметы настойчивого желания, что отсылает к теориям Э. Блоха о настоящем, зависящим в своем бытии от управляемого надеждой будущего. При этом необходимо помнить, что весь мир Тлэна появляется как результат сговора и активного воображения тайного общества, что постепенно заражает своей фантазией весь прочий мир.

То, что происходит в последующем в рассказе, это процесс наложения реальности воображаемой и привычной, когда сначала появляются объекты из мира Тлэна (тот же компас), – что возможно пародирует возникновение христианских реликвий там и тогда, когда они были востребованы, – а затем сверхъестественные объекты Третьей земли – супертяжелые конусы из неизвестного металла, почитаемые как знаки неведомых богов Тлэна. Статус последних объектов может быть выведен из теории А. Мейнонга как элементов третьего порядка сущего *Quasisein*, или *Außersein*, поскольку они одновременно не могут не существовать, не несуществовать, так как их «бытие» парадоксально, невозможно. Слияние мира нашей повседневной реальности с воображаемым и даже невозможным физически альтернативным миром может описываться как квантовый переход, мгновенное изменение свойств и местоположения объектов системы. Возможность такого мгновенного перехода и связности всего со всем на онтологическом уровне также закрепляется в другом рассказе Борхеса «Алеф».

Подобные же переходы, только на уровне индивидуального сознания, можно обнаружить как у самого Борхеса, например в рассказах «Юг» (*El Sur*) и «Другая смерть», так и в малой прозе Кортасара, например, рассказов «Ночью на спине, лицом вверх» (*La noche boca arriba*), «Остров в полдень» (*La isla a mediodía*), «Другое небо» (*El otro cielo*), «Кикладский идол» (*El idolo de las Cicladas*), а также его самым известным романе «Игра в классики» (*Rayuela*) [Boldy 1980; Gyurko 1974; Gurko 1969]. То, что

объединяет персонажей этих рассказов, это невероятное переплетение их судеб с судьбами героев других времен и событий, вероятность существования параллельных версий их жизни и смерти, которые напоминают образ борхесовского сада расходящихся тропок: в одно и то же время персонаж может быть жив и мертв, умереть одной смертью или другой, прожить одну версию жизни или иную. В какой-то степени это парафраз известной даосской притчи о сне императора Чжуан Чжоу, где он был бабочкой, и где его дальнейшее существование зависит от принятия главенства той или иной реальности, с другой же стороны это предположение о несомненном влиянии нашего сознания на ту реальность, в которой это сознание вынуждено существовать (тогда это парафраз той же «Матрицы»).

По мнению Х. Морено, многие идеи Борхеса корреспондируют со взглядами многомировой интерпретации квантовой физики Х. Эверетта, хотя и расходятся с ним в ряде деталей [Moreno: 42–44], и может быть обозначены как новая космология, одновременно не платоновская и не антиплатонистская, не аристотелевская, не демокритова, равно как и не лейбнизианская, но скорее как релятивистская и модальная, совмещающая возможность квантовых переходов между расходящимися тропками сада и множественность связанных индивидуальных сознаний. Поэтому «если существует хотя бы мельчайшая возможность, что короткие рассказы Борхеса однажды станут моделью для философии будущего, хаотическая теория инфляции (Eternal inflation) предсказывает, что это уже произошло в бесчисленных мирах в рамках О-региона нашего “островного универсума”» [Moreno: 48].

Таким образом, подводя итоги нашего краткого исследования метафизического измерения прозы современных аргентинских авторов, можно отметить, что их творчество демонстрирует специфическое сращение философии и литературы в том виде, когда некоторые философские идеи и теории получают свое воплощение или развитие в реальности художественного вымысла, что по сути переводит их в формат творческого эксперимента с абстрактными объектами. Прямая и косвенная полемика с известными философскими авторами, использование их идей как сюжетов для творчества, разработка новой модальной космологии и принципов квантовых переходов объектов и сознаний в рамках онтологической плоскости – далеко не полный перечень того, что можно обнаружить в творческом наследии Борхеса и Кортасара. Это также открывает возможности их дальнейшего комплексного не только литературоведческого, но и философского исследования.

Список использованной литературы

- Айер, А. Дж. (2010) *Язык, истина и логика* / Пер. с англ. В. А. Суровцева, Н. А. Тарабанова / Под общей ред. В. А. Суровцева. Москва: «Канон “1”»; РООИ «Реабилитация».
- Борхес, Х. Л. (2005) *Собрание сочинений* в 4 тт. СПб.: Амфора.
- Делёз, Ж. (1997) *Складка. Лейбниц и барокко* / посл. В. А. Подороги. Пер. Б. М. Скуратова, Москва: Логос, 264 с.
- Кортасар, Х. (1999a) *Собрание сочинений*. Т. 1. *Врата неба*, СПб.: Амфора, 432 с.
- Кортасар, Х. (1999b) *Собрание сочинений*. Т. 2. *Истории хронопов и фамов*, СПб.: Амфора, 384 с.
- Кортасар, Х. (1999c) *Собрание сочинений*. Т. 3. *Вне времени*, СПб.: Амфора, 616 с.
- Кортасар, Х. (1999d) *Собрание сочинений*. Том 5. *Выигрыши* / Пер. Р. В. Похлебкин. СПб.: Амфора, 480 с.
- Кортасар, Х. (2000) *Собрание сочинений*. Том 6. *Игра в классики* / Пер. Л. Синянский. СПб.: Амфора, 2000. 608 с.
- Рорти, Р. (2003) *От религии через философию к литературе: путь западных интеллектуалов*, в: *Вопросы философии*. Москва, № 3. сс. 30–41.
- Семенков, В. (2011) *Философия как литература. Об изменении формата философского дискурса*, в: *Credo New. Международный теоретический журнал*. № 4. Дата обращения: 120.04.2021. Режим доступа http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/credo-new-2011-4/12036-filosofiya-kak-literatura-ob-izmenenii-formata-filosofskogo-diskursa.html
- Boldy, S. (1980) *The novels of Julio Cortazar*. Cambridge, Cambridge Univ. Press. 220 pp.
- Burgin, R. (1969) *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York: Holt, Rinehart & Winston. 143 pp.
- Gyurko, L. A. (1969) *Cyclic Time and Blood Sacrifice in Three Stories by Cortazar*, in: *Revista Hispanica Moderna* Año 35, № 4 (Oct.–Dec., 1969), pp. 341–362.
- Gyurko, L. A. (1974) *Narcissistic and Ironic Paradise in Three Stories by Cortazar* in: *Hispanófila*. № 50 (ENERO 1974), pp. 19–42.
- Gyurko, L. A. (1988) *The Metaphysical World of Borges and Its Impact on The Novelists of The Boom Generation*, in: *Neue Folge*, Vol. 14, № 2 (1988), pp. 215–261.
- Moreno, H. (2019) *Borges' Ironic Metaphysics: the Way of the Same and the*

Way of Ts'ui Pên. Retrieved April 20, 2021 from https://massimomelliblog.files.wordpress.com/2019/01/borges_ironic_metaphysics_the_way_of_the-1-2-1.pdf.

Muaem, S. (2017) *Ontology and Metaphysics: The Fantastical Object in Borges' Fictions*, in: *Latin American Literary Review*, vol. 44, № 87, pp. 34–44. Retrieved April 20, 2021 from <http://doi.org/10.26824/lalr.10>.

Павло Барковський

**МЕТАФІЗИЧНЕ ВИМІР СУЧАСНОЇ
ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Х.Л. БОРХЕСА І Х. КОРТАСАРА)**

Сучасна література багато в чому перетинається з філософським жанром і часом філософія сама зараховується в особливий жанр літератури. Сучасна латиноамериканська проза Х. Кортасара та Х.Л. Борхеса демонструє свій метафізичний вимір, пов'язаний зі спробою переосмислення та розвитку низки філософських ідей та сюжетів на рівні уявного експерименту з абстрактними сутностями. Аналіз низки творів даних авторів показує складний та багатовекторний характер їх онтологічних та екзистенційних пошуків, даючи можливість вбачати у них моделювання потенційних філософських та космологічних моделей майбутнього, що розширює межі як філософського, так і літературознавчого аналізу.

Ключові слова: метафізика, буття, реальність, Борхес, Кортасар, метафора.

Pavel Barkouski

**THE METAPHYSICAL DIMENSION OF CONTEMPORARY
LATIN AMERICAN LITERATURE
(ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF
J.L. BORGES AND J. CORTAZAR)**

Modern literature largely overlaps with the philosophical genre, and in some cases, philosophy itself is qualified as a special genre of literature. Contemporary Latin American prose by J. Cortazar and J. L. Borges demonstrates its metaphysical dimension associated with an attempt to rethink and develop a number of philosophical ideas and plots at the level of an imaginary experiment with abstract entities. Analysis of a number of works by these authors shows the complex and multi-vector nature of their ontological and existential searches, making it possible to see in them modeling of potential philosophical and cosmological models of the future, which expands the boundaries of both philosophical and literary analysis.

Keywords: metaphysics, being, reality, Borges, Cortazar, metaphor.

References

- Ayer, A. G. (2010) *Язык, истина и логика* [Language, Truth and Logic] / Per. s angl. V. A. Surovtseva, N. A. Tarabanova / Pod obshchey red. V. A. Surovtseva. Moskva, «Kanon”1”» ROOI «Reabilitatsiya».
- Borges, J. L. (2005) *Sobranie sochineniy v 4 tt.* [Selected writings in 4 vol.]. SPb, Amfora.
- Deleuze, G. (1997) *Skladka. Leybnits i barokko* [Le Pli. Leibniz et le baroque] / posl. V. A. Podorogi. Per. B. M. Skuratova, Moskva, Logos.
- Cortazar, J. (1999a) *Sobranie sochineniy*. T. 1. *Vrata neba* [Selected writings. Vol. 1], SPb, Amfora, 432 p.
- Cortazar, J. (1999b) *Sobranie sochineniy*. T. 2. *Istorii khronopov i famov* [Selected writings. Vol. 2], SPb, Amfora, 384 p.
- Cortazar, J. (1999c) *Sobranie sochineniy*. T. 3. *Vne vremeni* [Selected writings. Vol. 3], SPb, Amfora, 616 p.
- Cortazar, J. (1999d) *Sobranie sochineniy*. T. 5. *Vyigryshi* [Selected writings. Vol. 5] / Per. R. V. Pokhlebin, SPb, Amfora, 480 p.
- Cortazar, J. (2000) *Sobranie sochineniy*. T. 6. *Igra v klassiki* [Selected writings. Vol. 6] / Per. L. Sinyanskiy, SPb, Amfora, 608 p.
- Rorty, R. (2003) *Ot religii cherez filosofiyu k literature: put zapadnykh intellektualov* [From religion through philosophy to literature: the path of Western intellectuals], in: *Voprosy filosofii*. Moskva, № 3. S. 30–41.
- Semenkov, V. (2011) *Filosofiya kak literatura. Ob izmenenii formata filosofskogo diskursa* [Philosophy as literature. On changing the format of philosophical discourse], in: *Credo New. International theoretical journal*. № 4. Retrieved April 20, 2021 from http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/credo-new-2011-4/12036-filosofiya-kak-literatura-ob-izmenenii-formata-filosofskogo-diskursa.html.
- Burgin, R. (1969) *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York, Holt, Rinehart & Winston. 143 p.
- Boldy, S. (1980) *The novels of Julio Cortazar*. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 220 p.
- Gyurko, L. A. (1969) *Cyclic Time and Blood Sacrifice in Three Stories by Cortazar*, in: *Revista Hispanica Moderna* Año 35, №. 4 (Oct.–Dec., 1969), pp. 341–362.
- Gyurko, L. A. (1974) *Narcissistic and Ironic Paradise in Three Stories by Cortazar* in: *Hispanyfila*. №. 50 (ENERO 1974), pp. 19–42.
- Gyurko, L. A. (1988) *The Metaphysical World of Borges and Its Impact on The Novelists of The Boom Generation*, in: *Neue Folge*, Vol. 14, №. 2 (1988), pp.

215–261.

- Moreno, H. (2019) *Borges' Ironic Metaphysics: the Way of the Same and the Way of Ts'ui Pkn*. Retrieved April 20, 2021 from https://massimomelliblog.files.wordpress.com/2019/01/borges_ironic_metaphysics_the_way_of_the-1-2-1.pdf.
- Mualem, S. (2017) *Ontology and Metaphysics: The Fantastical Object in Borges' Fictions*, in: *Latin American Literary Review*, vol. 44, № 87, pp. 34–44. Retrieved April 20, 2021 from <http://doi.org/10.26824/lalr.10>.

Стаття надійшла до редакції 21.04.2021
Стаття прийнята 23.05.2021

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246814](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246814)

УДК 304

Даниэлла Белогривая

ТВОРЧЕСТВО КАК СООТРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Целью статьи есть обозначение сути творчества. Актуальность и проблематика темы состоит в невозможности дать четкую характеристику, касательного того, что именно является истоком творческой составляющей человека. Анализ этих вопросов позволил установить и обосновать разницу между ранее отождествленными понятиями «искусство» и «творчество», а также решить поставленные задания работы, т.е. выяснить: что такое «творчество» в полном объеме своих значений; творец – автор ли соавтор; и, наконец, для чего призвано, и что творчество способно раскрыть.

Ключевые слова: творчество, искусство, дух, духовный мир, образ, стяжание, видение, ве?дение, явление духа, отражение.

«Величие истинного искусства... состоит в том, чтобы отыскать, ухватить и постигнуть действительность, от которой мы живем вдали... ту действительность, так и, не познав которую, мы в конце концов умираем, хотя она есть не что иное, как наша... подлинная жизнь... которая в известном смысле осуществляется в каждом человеке в любое мгновение совершенно так же, как в художнике», – пишет Марсель Пруст [Пруст 2016: 266–267]. Хотя в свое время Николай Александрович Бердяев, младший брат поэта Сергея Бердяева, выразил иное мнение на этот счет, указывая, что именно «Тво?рчество... создание иного бытия, иной жизни, прорыв через «мир сей» к миру иному»; что «Художник – всегда творец», но при этом «Иное, высшее бытие недостижимо для творца-художника» [Бердяев 1989: 438–439]. И более того, Николай Александрович замечает, что «путь канонического искусства противоположен пути творческого дерзновения» [Бердяев 1989: 439]. Иными словами, налицо противоречие: искусство не только не является творчеством, но ещё и противоположно ему. Но как такое может быть, когда в известном смысле творчество и искусство, в значении явление, представляет собой одно и то же?

Таким образом, предстоит найти объяснение данному противоречию или же опровергнуть его наличие, ввиду, скажем, некорректности перевода слов Пруста. Что? совпадает с заданием данного исследования – ответить на ряд таких вопросов: существует ли разница между понятиями творчество и искусство, а если так, то в чем; является ли творчество не единоличным участием автора; и самое главное, для чего оно нужно и что с его помощью

открывает для себя человек. Поэтому основной целью статьи есть раскрытие сути и назначения непосредственно творчества как такового.

Но прежде, имеет смысл возвратиться к пункту о противоречиях, и потому тщательнее рассмотреть вышеприведенную цитату. Можно решить, что вся загвоздка понятия «искусство» состоит в слове «каноническое». Дескать, это особый вид искусства. Отчасти это так. Слово «канон» достаточно часто используется для обозначения религиозно-церковных понятий, вроде установления соборов, правил и предписаний церкви. Из контекста главы книги Бердяева, где фигурирует цитата с данным словом, речь и впрямь идет о религии. Однако же, само слово «канон», будучи греческого происхождения, переводится на наш язык, как «правило, норма, эталон», т. е. образец. А значит, изречение Николая Бердяева можно понимать и так: *«Путь образцового искусства противоположен пути творческого дерзновения»*, – а в таком толковании контекст религии уходит на второй план.

Однако, чтобы отбросить всякие сомнения касательно ложности или верности утверждения Бердяева, обратимся к толковому словарю: ведь первоначальный смысл слова более, чем объективен, нежели любое субъективное понимание и представление по его поводу.

Следует обратить внимание на то, что понятие «искусство» лексикограф Владимир Иванович Даль растолковывает, как принадлежность искусного, относящегося к искусству, опыту, испытанию; т. е. дошедший до умения и знания многим опытом; умением и расчетом устроенный; рукоделье, ремесло, мастерство. Но, что самое главное, **искусство – это развитая привычка или учением способность** (способ прищипки к чему-либо) [Даль 1881: 50].

При этом, творчество – есть творение, сотворенье, созидание, т. е. деятельное свойство, где деятельное – это действие, а свойство – это и качество, и состояние [Даль 1882: 404]. Отсюда, **творчество – это всегда действие в состоянии созидательном**. Так как созидание – есть создание, что означает: вызывать из небытия в бытие; изобретать, вымышлять, сочинять, воздвигать, строить [Даль 1882: 267]. А состояние – это отношение, положение, составление сущности чего-либо. Кроме того, лексикограф замечает, что **творчество поэта, живописца, ваятеля является в образах:** в речах, очерках и красках, в истукане [Даль 1882: 404].

Если обобщить, то **искусство – это вполне контролируемый человеком процесс, ибо приобретено оно с помощью приложенного труда**. А как быть насчет творчества? Ведь такие действия, как измышлять, сочинять, к искусству не имеют никакого отношения: ибо все, что вымышляется, не существует в нынешней действительности, а значит это не опыт и не знание,

по крайней мере, в той ситуации, когда эта мысль появляется без усилий человека и его желания. Для чего тут также стоит сделать следующее разграничение: есть мысль как результат умозаключений, что сродни искусству, и что полностью подчинено определенным законам (канонам) построения выводов, и есть то, что также называется мыслью, но в значении идея (греч. «первообраз»), вещь подлинная, как растолковывает Даль, служащая мерилем для оценки ей подобных [Даль 1881: 4]. Однако же человек существо несовершенное, и потому далеко не всякая его мысль является образцом для подражания, ибо умозаключения бывают и ошибочными. Разумно будет предположить, что такого рода идеи имеют иную природу, и что их источник не человек.

В таком случае, закономерен вопрос: как мерило, совершенная идея, или лучше сказать образ, оказывается в разуме несовершенного человека?

Свое понимание данного феномена попытался объяснить отец Павел Флоренский. «...В художественном творчестве **душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний**. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, **обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольний**. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольное, **ее духовное стяжание облекается в символические образы** — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение» [Флоренский 1993: 18].

Итак, душа человека восходит в некий мир, о котором уже упоминали и Марсель Пруст, и Николай Бердяев: восходит, т. е. возносится, подымается. Значит, движется душа человека по своему желанию, ибо речь не идет об участии кого-либо в этом процессе. Однако слово «созерцание» Даль поясняет, как **вникание** «во что мысленно, разумом, **духом**» [1882: 267]. Заметим, что духом, а не душой. Хотя далее, Павел Флоренский пишет уже о некоем «духовном стяжании».

Так значит, дух и душа – одно и то же? Кажется, что да, ибо тот же Даль обозначая оба понятия применяет к ним определение «бесплотное тело», при этом замечая, что душа – «бесплотное тело духа: в этом знач. **дух выше души**», а дух – «житель недоступного духовного мира» [Даль 1880: 518–519]. Но ведь о недостижимом мире уже шла речь доселе и сам о. Павел говорил о восхождении в некий горний мир.

Так все говорят об одном или о разном? Для ответа на этот вопрос стоит обратиться к происхождению слова «горний». Свою этимологию корень «гор» ведет из егип. ?а?гуw — «недостижимый», «тот, кто высоко» [Meltzer 2002: 164]. Получается, что тот недостижимый, недоступный мир – он же горний и он же духовный. Однако же, если дух есть житель духовного

мира, то, при чем здесь душа? Тем более, если вспомнить что сам Флоренский являлся православным священником и для него были близки такие места из Библии, где о душе говорится следующее: «*ибо душа всякого тела есть кровь его, она душа его*» (Лев 17:14); или «*Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуметь, потому что о сём надобно судить духовно*» (1Кор 2:14); или «*Ибо слово Божие живо и действенно и острее всякого меча обоюдоострого: оно проникает до разделения души и духа, составов и мозгов, и судит помышления и намерения сердечные*» [Библия 1993: 125; 205; 265]. **Выходит, что душа и дух – это абсолютно разные понятия, и, кроме того, дух однозначно стоит выше души.** Отсюда следует: во-первых, что душа никуда не восторгается; во-вторых, все, что касается мира образов и идей относится к духу – и поэтому, о том мире говорят не душевный мир, а мир духовный.

Но что же такое «духовное стяжание»? Если насчет духовного более ли менее понятно, то глагольная форма «стяжать» обозначает добывать и приобретать [Даль 1882: 361]. Т. е. духовное стяжание есть духовное приобретение, которое выражается в художественных символах. И все же, не случается ли так, что художественные символы становятся видимыми для большинства лишь тогда, когда кто-то объясняет людям истинное значение образа? Верно ведь, что далеко не каждый человек способен понять те же картины великих мастеров, которые символично выражали узренное художниками. Или сегодня без подготовки и обучения уразуметь суть тех же египетских иероглифов, которые, по сути, тоже символы, ибо целые понятия, образы внешне выражены рисунком птиц, людей и т. д., хотя несут они совершенно иное содержание по сравнению с их внешним видом.

Так почему эти символы не доступны всем? Чего не хватает людям, чтобы узреть? Раз человек не узревает, значит не видит, и соответственно не хватает ему – видения. К нему, например, обращался в своей статье «Искусство как прием» В. Б. Шкловский. Хотя у него «видение» рассматривается в связке с понятием «искусство», когда **видеть искусство работы способен каждый, но не каждый способен к видению образа.** И пояснение к слову творчество, где Даль указывает, что творчество «является», т. е. становится видимым, показывает важность нефизического зрения. Значит, художник прежде приобретает видение образа, а затем приняв его, способен облечь его в символ.

Однако и это не дает ответа на вопрос: по своему ли желанию человек попадает в этот горный мир и приобретает творческую мысль, идею и с её помощью сотворяет что-либо? С точки зрения логики, если не каждый, как уже упоминалось, способен видеть образ, выходит, что есть некое

препятствие, не позволяющее человеку это сделать. Но вина ли в том самого человека?

Австрийский поэт-модернист Райнер Мария Рильке пишет, что: «*.. Как нам не дано выбора, так и творческой личности не позволено отворачиваться от какого бы то ни было существования; единственный самовольный отказ лишает художника благодати и делает его вечным грешником*». Кажущееся противоречие: в одном случае художнику не дано выбора, в другом возможен самовольный отказ художника. Однако этому есть объяснение: нет выбора в том случае, если отказ совершен. Это означает, что препятствие в самом человеке, ибо он отказался от «какого бы то ни было существования». Но существования чего?

Рильке объясняет следующим образом: «*художественное созерцание должно было так решительно преодолеть себя, чтобы даже в страшном и, по видимости, лишь отвратительном, увидеть часть бытия, имеющую такое же право на внимание, как и всякое другое бытие*» [Рильке 1971: 231–232]. Мы снова встречаем здесь слово «созерцание», ранее упоминаемое Флоренским («*питается созерцанием сущности горнего мира*»), которое, как уже говорилось, обозначает «вникать разумом, духом» [Даль 1882: 267]. Тогда, для лучшего понимания сути изречения поэта, следует воспользоваться формулировкой Даля («вникать духом»), заменив и уточнив слово «созерцание», и получится, что «*художественное вникание духом должно было так решительно преодолеть себя...*». Но как это вникание может преодолеть «себя», ведь «себя» есть собственное «я»? И, кроме того, «художественное вникание» и то самое собственное «я» является принадлежностью одного и того же человека – художника. Так разве не собственное «я» – вникает во что-либо?

Очевидно, что нет, ибо из цитаты следует, что вникание «должно было преодолеть», т. е. победить, подчинить, а значит «себя» – не подчинено и не принадлежит разуму, духу, который вникает. Уместно вспомнить высказывание Иммануила Канта: «*С того самого дня, когда человек впервые произносит «я», он везде, где нужно, выдвигает возлюбленного себя и эгоизм его неудержимо стремится вперед*» [Энциклопедия мудрости 2007: 179]. Таким образом, подразумеваемое «себя» и эгоизм есть одно и то же, ибо «эго» и есть то самое «я».

Выходит, художественное вникание духа, т. е. сам дух должен преодолеть эгоизм. Однако, как это возможно? Вспомним Владимира Сергеевича Соловьева, который в своей работе «Смысл любви» утверждает, что: «*Есть только одна сила, которая может изнутри, в корне подорвать эгоизм,*

и действительно его подрывает, именно **любовь**» [Соловьев 1991: 115]. Но что общего между процессом вникания духом и любовью? Ведь её глагольная форма «любовать» также объясняется как «наслаждение созерцанием», т. е. как вникание. И, кроме того, среди значений слова «любить», есть такое как «предпочтенье по воле (не рассудком)» [Даль 1881: 287]. Следовательно, понятие «**воля**» объясняется также как «творческая деятельность разума» и как «вся нравственная половина человеческого духа» [Даль 1880: 242].

Соответственно, прослеживается следующая связь: созерцание есть вникание духом, воля составляет часть духа, и она же способна предпочитать и выбирать, т. е. составлять понятие «любить». Таким образом, любовь – принадлежность духа. А главная помеха вниканию духа во что-либо, иными словами, созерцанию, был и остается его эгоизм, который и побеждается любовью как проявление духа.

Стоит отметить так же, что ещё одной интересной особенностью понятия «созерцать» есть его словообразующие частицы: «со-» + «зерцание», где первая часть «со-» означает общее участие в чём-либо или общую принадлежность к чему-либо, а вторая происходит от церк.-слав., «зерцало», т. е. зеркало [Фасмер 1986: 96]. Получается, «со-зерцание» есть соотражение, обозначающее участие минимум двух в процессе творчества. Близко этой этимологии и утверждение Флоренского, согласно которому, душа (на самом деле, дух) возвращается из горнего мира «**обремененная ведением**». Ведение означает водительство и руководство. Подобную же мысль мы встречаем и у Андре Жида, писавшего, что «искусство [в данном случае, Творчество] – это **сотрудничество Бога с художником, и чем меньше художника, тем лучше**» [Лучшие афоризмы великих людей 2010: 212].

Традиция такого понимания достаточно давняя. Так немецкий живописец и график эпохи Возрождения Альбрехт Дюрер писал, что «поэтому не воображай никогда, что ты можешь сделать что-либо лучше, нежели **творческая сила, которую Бог дал созданной им природе. Ибо твои возможности ничтожны по сравнению с творением Бога**» [Дюрер 1957: 193]. Об этом говорил и Владимир Соловьев: «Управляющая жизнью человечества сила, которые одни называют мировой **волей, другие бессознательным духом, и которая на самом деле есть Промысел Божий, несомненно, распоряжается своевременным порождением для её целей провиденциальных людей**», где слово «провиденциальный», образовано от слова «провидение», и обозначает промысел Божий [Соловьев 1991: 106]. Впрочем, и слова Р.-М. Рильке о том, что «**единственный самовольный отказ лишает художника благодати и**

делает его вечным грешником» возвращает к мысли о том, что сам по себе человек не может создать ничего. И потому признавая только своё «я», как единоличное участие, он и лишается той самой благодати, где: «**благо**» + «**дать**», есть то, что дается во благо, – следовательно, то, что дается Кем-то для возрастания духа человека.

На основании вышеизложенного, **ответ на вопрос о том, по своему ли хотению художник соприкасается с духовным миром и извлекает оттуда идеи, очевиден: нет, не по своему, а под руководством сил высшего порядка.** Это означает, что **никакого процесса «восторгания» души, описываемого Флоренским, не происходит** в принципе, и более того образцовые образы, т. е. **идеи приходят к творцу извне и обретает их творец посредством духа.** Ибо творчество, как уже упоминалось, включает в себя со-творение, со-здание, что означает вызывание из небытия в бытие, как писал Даль, т. е. обретение идеи посредством получения возможности видения образов.

В таком случае, слова Пруста о непостижимом мире указывают на то, что только с помощью творчества человек способен постигать высшую, горнюю, духовную действительность. И тем самым, художник, облекая полученные образы в символическую форму и затем визуализируя её, т. е. материализуя, соотражает эту самую духовную действительность во внешнем, плотском, дольном, эмпирическом мире. Ибо «*...только символ – действителен. Говорят: актерская игра — это только притворство, нечто ненастоящее. Вот только это ненастоящее и есть единственной реальностью*», – говорит главная героиня романа Сомерсета Моэма «Театр» актриса Джулия Лэмберт [Моэм 1997: 566]. И если обобщить, то настоящая актерская игра такое же творчество: материализация полученного извне образа, которую совершает актер, становясь внешним обликом этого самого образа. Тогда как способы передачи образа – не более, чем искусство, навык. Поэтому притворство, лукавство и искус – и впрямь искусство в смысле его бездуховности.

В этом отношении различие понятий «творчество» и «искусство» четко видно, например, в английском языке. Этимология слова **create** (творить) происходит от лат., «*creatus*» – «**вызвать к жизни, породить, создавать**», относящаяся к «*crescere*» – «**возникать, рождаться, расти**» от праиндоевроп., корня «*ker-*» – **расти** [Харпер 2001–2021]. В свою очередь, слово **art** (искусство) происходит от лат., «*artem*» (имен., «*ars*») – «**практическое мастерство; дело, ремесло**» и, в свою очередь, от праиндоевроп. «*ar(e)-ti*» (санскр., *rtih* «манера», и перс. *ar* – «**человек**») [Харпер 2001–2021].

Иными словами, творчество – это рост и самосовершенствование духа,

а искусство – это лишь земное человеческое ремесло. Сродни сократовскому мифу о пещере, описанному в седьмой книге диалога Платона «Государство», где внешняя действительность, по факту, только тень истинного. Отчего и искусство есть отражение действительности внешней, плотской человеческой жизни – в противовес творчеству.

И данную мысль прекрасно дополняют слова, прозвучавшие уже в советском кинофильме «Театр», который является романа Моэма, где исполнившая роль Джулии актриса Вия Артмане, указывая на находящихся в ресторане людей, говорит: «Там — театр, а настоящая жизнь — здесь [внутри нас]». О чем в самом начале и говорил Пруст, применив словосочетание «подлинная жизнь» к искусству. Тогда, как верно заметил Бердяев, применив это к творчеству, а отсюда – и к духовной действительности и духовной жизни человека.

Именно поэтому, в заключении, следует сказать, что **творчество – это и есть соотражение духовной действительности, «рождение свыше» и духовный рост**, ибо утверждается в Библии: «Иисус сказал ему в ответ: истинно, истинно говорю тебе, если кто не родится свыше, не может увидеть Царствия Божия» (Ин. 3:3), [Библия 1993: 102]. А согласно Писанию, Царствие Божие и есть тот высший, духовный мир.

Список использованной литературы

- Бердяев, Н. А. (1989) *Философия свободы. Смысл творчества*, Москва: Правда, 608 с.
- Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета (Канонические) (1993), Москва: Библейские общества, 1217 с.
- Даль, В. И. (1880) *Толковый словарь живого великорусского языка*: в 4-х т., т. 1. (2-е издание, исправленное и значительно умноженное по рукописи автора). СПб.; Москва: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 808 с.
- Даль, В. И. (1881) *Толковый словарь живого великорусского языка*: в 4-х т., т. 2. (2-е издание, исправленное и значительно умноженное по рукописи автора). СПб.; Москва: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 810 с.
- Даль, В. И. (1882) *Толковый словарь живого великорусского языка*: в 4-х т., т. 4. (2-е издание, исправленное и значительно умноженное по рукописи автора). СПб.; Москва: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 710 с.
- Дюрер, А. (1957) *Дневники. Письма. Трактаты: в 2-х т.*, т. 2. Трактаты, пер. с ранненововерхненем. Ц. Г. Нессельштраус, Ленинград: Искусство, 258 с.
- Лучшие афоризмы великих людей. *Формула успеха* (2010), сост. А. П.

- Кондрашов, Москва: РИПОЛ классик, 640 с.
- Моэм, У.-С. (1997) *Театр*, в: Моэм, У.-С. *Собрание сочинений*. В 5 т., т. 2, сост., и пер., с англ. Н. Демурова и др., Москва: Художественная литература, сс. 359–567.
- Пруст, М. (2016) *В поисках утраченного времени: Обретенное время*, пер. с фр. А. Смирновой, СПб.: ООО «Издательство Пальмира»; ООО «Книга по Требованию», 476 с.
- Рильке, Р.-М. (1971) *Письма*, в: Рильке, Р.-М. *Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи*. Москва: Искусство, сс. 167–311.
- Соловьев, В. С. (1991) *Философия искусства и литературная критика*, вступ., статья Р. Гальцевой и И. Роднянской, Москва: Искусство, 701 с.
- Фасмер, М. (1986) *Этимологический словарь русского языка*. В 4 т., т. 2 (Е – Муж), пер. с нем. О. Н. Трубачева, 2-е изд., Москва: Прогресс, 672 с.
- Флоренский, П. А. (1993) *Иконостас: Избранные труды по искусству*, СПб.: МИФРИЛ; Русская книга, 365 с.
- Харпер, Д. (2001–2021) *Online Etymology Dictionary*. Дата звернення: 27.11.2021. Режим доступу: <https://www.etymonline.com/>.
- Энциклопедия мудрости. Сборник мыслей, изречений, афоризмов, максим, парадоксов, эпитаграмм* (2007), сост. Н. Я. Хоромин, Москва: РИПОЛ классик, 1024 с.
- Meltzer, E. S. H., D. B. Redford (Ed.) (2002), *The ancient gods speak: A guide to Egyptian religion*, New York: Oxford University Press, 428 p.

Даниелла Білогрива

ТВОРЧИСТЬ ЯК СПІВВІДОБРАЖЕННЯ ДІЙСНОСТІ

Метою статті є позначення суті творчості. Актуальність і проблематика теми вбачається у неможливості дати чітку характеристику, стосовно того, що саме є джерелом творчої складової людини. Аналіз цих питань дозволив встановити і обґрунтувати різницю між раніше тотожними поняттями «мистецтво» та «творчість», а також вирішити поставлені завдання роботи, тобто з'ясувати: що таке «творчість» в повному обсязі своїх значень; творець – автор чи співавтор; й, нарешті, для чого покликане, і що творчість здатна розкрити.

Ключові слова: творчість, мистецтво, дух, духовний світ, образ, набуття, бачення, ведення, прояви духу, співвідображення.

Daniella Bilohryva

CREATIVITY AS A CO-REFLECTION OF REALITY

The purpose of the article is to indicate the essence of creativity. The relevance and problems of the subjects is in the impossibility of giving a clear description of what exactly is the source of the creative component of human. The analysis

of these issues made it possible to establish and justify the difference between the previously identified concepts of “art” and “creativity” as well as to solve the tasks of work, that is, to find out: what is “creativity” in the full scope of its meanings; creator – author or co-author; and finally, what creativity can reveal. As a result of the study, significant differences were identified between the concepts of “art” and “creativity” and it was proved that creativity is the interaction of the human spirit with higher forces, self-improvement through the creation of something; whereas art is a unspirituality craft that is connected with human activity. Thus, art can reflect only the external form, visible reality without penetrating the depth of meanings. Creativity is an exemplary primary image - an idea that comes to the creator from outside, because creativity is directly related to spirituality, as many famous individuals in the field of literature, fine art and science spoke about – Maugham, Proust, Gide, Rilke, D?rer, Dal, Berdyaev, Soloviev. Creativity is realized through contemplation, i. e. “co-reflection”, and before a spiritual work appears, the creator gains a vision of the image, and being wingman creates a masterpiece. While art is honed by man, and is connected exclusively with the affairs of his hands. Clearly, the difference between creativity and art can be seen in English, where “create” means “growth”, and “art” means “craft”. In other words, through creativity, personality grows and develops spiritually. But this growth is impossible in art. Spirituality allows a person to see more, to comprehend unknown things for others. Like Plato’s cave story, where the external reality is only a shadow of truth. Spirituality is the comprehension of truth. Anyway, the main reality that the artist reflects and is the spiritual world, in the Bible called “the Kingdom of God”, Berdyaev and Proust called “incomprehensible reality and another world”.

Keywords: creativity, art, spirit, spiritual world, image, acquisition, vision, conducting, the manifestation of the spirit, co-reflection.

References

- Berdyaev, N. A. (1989) *Filosofiya svobody. Smyisl tvorchestva* [Philosophy of Freedom. The meaning of creativity], Moskva, Pravda, 608 p.
- Bibliya. *Knigi Svyaschennogo Pisaniya Vethogo i Novogo Zaveta (Kanonicheskie)* [Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments (Canonical)] (1993), Moskva, Bibleyskie obschestva, 1217 p.
- Dal, V. I. (1880) *Tolkovyy slovar zhivogo velikoruskogo yazyika* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language], v 4-h t., t. 1. (2-e izdanie, ispravlennoe i znachitelno umnozhennoe po rukopisi avtora). SPb.; Moskva, Izdanie knigoprodavtsa-tipografa M. O. Volfa, 808 p.
- Dal, V. I. (1881) *Tolkovyy slovar zhivogo velikoruskogo yazyika* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language], v 4-h t., t. 2. (2-e izdanie,

- ispravlennoe i znachitelno umnozhennoe po rukopisi avtora). SPb.; Moskva, Izdanie knigoprodavtsa-tipografa M. O. Volfa, 810 p.
- Dal, V. I. (1882) *Tolkovyy slovar zhivogo velikoruskogo yazyika* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language], v 4-h t., t. 4. (2-e izdanie, ispravlennoe i znachitelno umnozhennoe po rukopisi avtora). SPb.; Moskva, Izdanie knigoprodavtsa-tipografa M. O. Volfa, 710 p.
- Durer, A. (1957) *Dnevniky. Pisma. Traktaty* [Diaries. Letters. Treatises], v 2-h t., t. 2. *Traktaty*, per. s rannenovoverhnenem. T. G. Nesselshtraus, Leningrad, Iskusstvo, 258 p.
- Luchshie aforizmy velikih lyudey. Formula uspeha* [The best aphorisms of great people. Formula for Success] (2010), sost. A. P. Kondrashov, Moskva, RIPOL klassik, 640 p.
- Moem, U.-S. (1997) *Teatr* [Theater], in: *Moem, U.-S. Sobranie sochineniy*, v 5 t., t. 2, sost. i per. s angl. N. Demurova i dr., Moskva, Hudozhestvennaya literatura, pp. 359–567.
- Prust, M. (2016) *V poiskah utrachennogo vremeni: Obretennoe vremya* [In Search of Lost Time: Time Acquired], per. s fr. A. Smirnovoy, SPb., OOO «Izdatelstvo Palmira»; OOO «Kniga po Trebovaniyu», 476 p.
- Rilke, R.-M. (1971) *Pisma* [Letters], in: *Rilke, R.-M. Vorpsvede. Ogyust Roden. Pisma. Stihi*, Moskva, Iskusstvo, pp. 167–311.
- Soloviev, V. S. (1991) *Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika* [Philosophy of Art and Literary Criticism], vstup., statya R. Galtsevoy i I. Rodnyanskoy, Moskva, Iskusstvo, 701 p.
- Fasmer, M. (1986) *Etimologicheskiy slovar russkogo yazyika* [Etymological Dictionary of the Russian Language], v 4 t., t. 2 (E – Muzh), per. s nem. O. N. Trubacheva, 2-e izd., Moskva, Progress, 672 p.
- Florenskiy, P. A. (1993) *Ikonostas: Izbrannyye trudy po iskusstvu* [Iconostasis: Selected Works on Art], SPb., MIFRIL; Russkaya kniga, 365 p.
- Harper, D. (2001–2021) Online Etymology Dictionary. Retrived November 27, 2021 from <https://www.etymonline.com/>
- Entsiklopediya mudrosti. Sbornik myisley, izrecheniy, aforizmov, maksim, paradoksov, epigramm* [Encyclopedia of Wisdom. Collection of thoughts, sayings, aphorisms, maxims, paradoxes, epigrams] (2007), sost. N. Ya. Horomin, Moskva, RIPOL klassik, 1024 p.
- Meltzer, E. S. H. & Redford, D. B. (Ed.) (2002) *The ancient gods speak: A guide to Egyptian religion*, New York, Oxford University Press, 428 p.

Стаття надійшла до редакції 11.04.2021

Стаття прийнята 20.05.2021

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246815](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246815)

УДК 7.01

Валентин Штырбул

КОНЦЕПЦИЯ ГЕЗАМТКУНСТВЕРКА Р. ВАГНЕРА КАК ФИЛОСОФСКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОСНОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ В ИСКУССТВЕ

Статья посвящена рассмотрению Гезамткунстверка как социально-эстетической концепции, конечная цель которой заключается в осуществлении духовного перерождения человечества и построении гармоничного совершенного общества с помощью художественных средств искусства в органичном синтезе его видов. Цель статьи – обосновать главные принципы теории Р. Вагнера об универсальной модели искусства с точки зрения ее практического воплощения в ряде культурных проектов последующих исторических периодов. В результате анализа примеров интерпретаций Гезамткунстверка, автор приходит к выводу, что наблюдающаяся в XXI веке тенденция слияния различных видов искусств и их существования в целостной художественно-творческой форме позволяет переосмыслить романтическую идею социально-эстетического синтеза применительно к возможности ее адаптации к условиям современности.

Ключевые слова: Гезамткунстверк, Рихард Вагнер, художественный синтез, преобразующая сила искусства, духовное перерождение человечества.

В основу концепции Гезамткунстверка Рихарда Вагнера легли философско-эстетические теории эпохи романтизма, в которых нашли отражение социальные и политические события данного исторического периода. Революционное устремление к всеобщему освобождению человечества привело к особому видению культурной гармонии, заключавшейся в стирании жестких границ между искусствами, которые были установлены со времен классической эпохи. Такой процесс интеграции различных видов художественной деятельности предполагал не только их взаимообогащение, но и распространение сферы влияния объединённых сил искусства на формирование и моделирование всех аспектов действительности.

Например, мысли об универсуме как бесконечности форм, «в которых утверждает саму себя вечная связь», являющаяся действительной целостностью и требующая единства во множестве, высказывает Ф. Шеллинг [Шеллинг 1989а: 37]. В частности, в своем труде «Философия

искусства» он пишет о «конструировании» посредством художественной творческой деятельности «абсолютно» прекрасных в своей истинности вещей, которые приобретают форму «абсолютного произведения искусства» [Шеллинг 1966b: 86]. К таким абсолютным произведениям искусства философ относит также и сам универсум. По всей вероятности, именно мысли Шеллинга о столь глобальной роли искусства в социуме впоследствии оказали влияние на формирование вагнеровской концепции Гезамткунстверка.

Высшей целью всеобъемлющей идеи художественного синтеза Вагнера было достижение идеального духовного единства в обществе с помощью универсального произведения искусства, которое должно быть создано совместными усилиями представителей различных видов творческой деятельности, а также всего человечества в качестве зрительской аудитории. Поскольку восприятие Гезамткунстверка осуществляется посредством совокупности чувств, то в творческом процессе создания целостного произведения искусства необходимо было задействовать все художественные формы в интегрированном виде. Такое новое творение предусматривало объединение различных видов искусства на равных правах.

Но еще больше идей для своей концепции Вагнер почерпнул из работ А. Шопенгауэра, который рассматривал Волю как «источник всех явлений», происходящих в мире [Шопенгауэр 1999: 164]. Для обретения «полного удовлетворения» и достижения «конечной цели» в познании мира явлений философ предлагает использовать три способа [Шопенгауэр 1999: 165]. Первый из них, эстетический, основывается на искусстве, которое «воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи» [Шопенгауэр 1999: 164]. Второй, этический, представляет собой «познание чужого страдания», то есть бескорыстное сочувствие [Шопенгауэр 1999: 320]. И, наконец, третий, аскетический, который посредством отрицания воли к жизни выражает внутреннюю «сущность святости, самоотречения» [Шопенгауэр 1999: 326]. В дальнейшем Вагнер будет применять все эти способы в своих произведениях, отдавая предпочтение эстетическому пути, который ставит искусство в приоритетную позицию.

Термин Gesamtkunstwerk впервые появился в 1827 году в работе немецкого философа и писателя Карла Фридриха Евсевия Грандорфа «Эстетика или учение о мировоззрении и искусстве». Однако концепция Гезамткунстверка как полного, универсального, тотального или единого произведения искусства, способного оказать преобразующее влияние на человечество, приведя его к великому искуплению, в первую очередь, связана с Вагнером, который теоретически обосновал свою идею в

литературных трудах и практически воплотил ее в музыкальных драмах. Именно так композитор решил называть свои грандиозные оперы, чтобы отличить их от других произведений этого жанра, которые, по мнению Вагнера, приобрели «неестественную и ничтожную сущность» [Вагнер 1978с: 265]. Драмму, которая «может достичь своего предельного развития в том случае, если *каждый вид искусства* будет присутствовать в ней в *своем предельном развитии*», великий музыкант считал «высшей формой искусства» [Вагнер 1978d: 237]. И только музыка, по мнению Вагнера, могла наиболее полно «раскрыть эти возможности» в самой совершенной форме художественного творчества – драме [Вагнер 1978b: 510].

Подтверждая необходимость создания универсальной модели искусства, которое с древнейших времен существовало в единстве, Вагнер приводит пример из известной притчи, изложенной в Священном Писании: «Как при вавилонском столпотворении, когда спутались все языки и народы, лишенные возможности понять друг друга, разошлись в разные стороны, так же и отдельные виды искусства, когда их национальная общность распалась на тысячу эгоистических устремлений, покинули гордо высящийся храм драмы, где они перестали понимать друг друга» [Вагнер 1978d: 172].

За оперной реформой композитора стоит четкая и последовательная философская концепция, сформулированная им в двух так называемых цюрихских статьях 1849 года «Искусство и революция» и «Произведение искусства будущего». Позднее тема Гезамткунстверка получила развитие в таких работах как «Опера и драма» и «Музыка будущего». Именно в этих литературных трудах Вагнер изложил свои взгляды на искусство, его место и роль в жизни общества, а также идею полного слияния основных видов искусств: музыки, танца, поэзии, архитектуры, скульптуры и живописи, объединенных драматическим действием. Выделяя из названных искусств танец, музыку и поэзию, Вагнер называет их тремя старшими сестрами, которых «нельзя разлучить друг с другом, не расстроив хоровода», ибо они всегда объединяются между собой там, где «создаются условия для появления искусства» [Вагнер 1978d: 164].

В своей концепции Гезамткунстверка Вагнер акцентирует внимание на ряде основополагающих принципов. Так, результатом полного художественного синтеза, по мнению Вагнера, должна была стать его реализация в виде коллективного социализированного произведения искусства, создание которого являлось бы достижением кульминационной точки в развитии не только всех видов творчества, но и в жизни общества в целом. Конечную цель такой эволюции Вагнер видел в том, чтобы «подняться на высоту свободного артистического человечества,

воплощающего мировые чаяния подлинной человечности» [Вагнер 1978 а: 129–130]. В этом контексте Гезамткунстверк перераспределяет традиционные роли художника и зрителя, превращая их в одинаково значимых активных участников процесса создания великого универсального произведения искусства, которое должно стать «общим делом людей будущего» [Вагнер 1978d: 159].

Констатируя факт упадка искусства своего времени, ставшего, по мнению Вагнера, «личной собственностью касты художников», композитор предлагает в качестве выхода из кризиса возвращение к греческой трагедии, в которой он видит кульминацию творческих достижений человечества [Вагнер 1978d: 236]. Именно древнегреческое театральное искусство Вагнер считает наиболее приемлемым для осуществления общеэстетической реформы жанром из-за удачного сочетания в нем поэзии, драмы, танца, инструментальной и вокальной музыки. Но, кроме того, что каждый из видов искусства «при совместном действии... получает возможность быть тем», чем он может быть «сообразно своей внутренней сущности», подобный синтез приобретает такой размах и силу влияния на человечество, которых невозможно достичь любому из искусств в отдельности [Вагнер 1978d: 242].

Взгляды Вагнера на традиции древних греков, которые могли помочь в осуществлении идеи всеобъемлющего единения человечества во времени на пути из прошлого в настоящее, отражают отношение мыслителя к мифу как к универсальному сюжету, глубоко и всесторонне освещающему человеческий опыт. Это «безымянное народное творчество», в котором «с неподражаемой конкретностью показано только вечно понятное, чисто человеческое», Вагнер использовал «в качестве идеального поэтического материала» для музыкальной драмы как высшей формы искусства [Вагнер 1978b: 510]. Древнегреческая мифология, по мнению Вагнера, должна была лежать в основе объединенного произведения искусства, так как именно в сюжетах мифов сохранены вечные тайны жизни, с помощью которых можно возродить искусство последующих эпох.

Для преобразования существующей материальной реальности концепция Гезамткунстверка предусматривала наличие определенного комплекса духовных составляющих. Вагнер настаивал на религиозном характере и содержании «произведения искусства будущего». Несмотря на то, что композитор считал христианство настоящей утопией, а проведение «в жизнь» его принципов – невыполнимой задачей, он предлагал соорудить «жертвенник будущего как в жизни, так и в живом искусстве двум самым величественным наставникам человечества: *Христу, который пострадал за человечество и Аполлону, который вознёс*

его на высоту вселяющего радость и бодрость величия» [Вагнер 1978a: 135, 141]. Исходя из приведенных утверждений Вагнера, можно сделать вывод о том, что религия для него – это не специально созданный комплекс догм, а высшая, или божественная ценность, воплощенная в едином творении художественной деятельности. Именно с помощью этой ценности, представленной в виде универсального произведения искусства, по Вагнеру, можно осуществить возрождение не только культуры, но и всего человечества.

Следующим важным положением концепции Гезамткунстверка есть видение человечества как единого социального организма. По мнению Вагнера, сверхнациональная, универсальная тенденция «получит свое завершение в будущем», в отличие от родовой, национальной, которая «нашла свое завершение в прошлом» [Вагнер 1978d: 159]. Главным условием объединения и преобразования человечества для композитора является решительный отказ наций и народов обновленного общества от претензий на исключительность. Вагнер считал, что «дух всего свободного человечества вне всяких национальных границ» должен воплотиться во вновь созданном произведении искусства будущего как квинтэссенция самого бытия [Вагнер 1978a: 129]. Осуществиться подобное преобразование жизни, по мнению композитора, могло только при помощи Гезамткунстверка, принцип построения которого предусматривает полное слияние всех включенных в него видов искусств в пользу всеобщего единого искусства.

В связи с этим особого внимания заслуживает момент определения места, где должно произойти объединение мирской реальности с Высшим разумом и возрождение всего человечества в новом качестве. Таким местом, конечно же, является храм как воплощение священнодействия. Идея Гезамткунстверка Вагнера распространялась и на архитектуру, поэтому музыкальные драмы композитора «должны были исполняться в недавно построенном месте, которое обеспечивало бы необходимое религиозное ощущение представления, происходящего в святыне, истинном храме искусств» («were to be performed in a newly constructed venue that would provide the requisite religious feel of a performance occurring in a shrine, a veritable temple of the arts») [Brown, Dissanayake 2018: 1]. И такой специальный храм, в котором «явило себя величайшее искусство..., созданное общими усилиями и обращенное ко всем», был возведен при участии самого Вагнера в течение 1872–1876 годов в небольшом немецком городке Байройт [Вагнер 1978b: 216].

Отличительной особенностью музыкальных драм Вагнера явилось то, что композитор включил «органическую форму симфонии Бетховена – со

всеми метафизическими коннотациями ее статуса как абсолютной музыки – в оперу» («incorporating the organic form of the Beethoven symphony – with all the metaphysical connotations of its status as absolute music – into opera») [Brooks 2013: 65]. Не случайно в 1872 году в концерте в честь закладки первого камня в фундамент театра в Байройте под управлением Рихарда Вагнера прозвучало грандиозное творение Л. Бетховена – IX симфония, которая завершается знаменитой одой «К радости» на стихи Ф. Шиллера. Довольно точным отражением идеи возможности духовного преображения человечества силами объединенного искусства стал призыв поэта к миллионам «разрозненных враждой» людей обняться и войти в «светлый храм» радости [Шиллер 1955: 149].

Таким образом, философские идеи Вагнера, которые охватывали широкий спектр общественно-эстетических преобразований, нашли возможность реализации в его концепции Гезамткунстверка.

Ф. Ницше был одним из тех, кто с восторгом воспринял идеи Вагнера относительно решения проблем культуры XIX века. Несмотря на то, что позднее пути молодого философа и известного композитора разошлись, Ницше и в дальнейшем в своих произведениях продолжал уделять значительное внимание вопросам эстетического характера. В частности, он писал о неразрывной связи искусства с законами жизни, «ибо лишь как феномен эстетический существование и мир могут быть оправданы на веки вечные» [Ницше 2001: 90–91]. Отстаивая свою концепцию аполлонического и дионисийского начал в искусстве, Ф. Ницше отталкивался от древнегреческой мифологии, утверждая, что «лишь обставленный мифами горизонт приводит к единству целое движение культуры» [Ницше 2001: 202].

Но наиболее революционным с точки зрения поисков связей между объединением искусств и возможностью духовного преобразования человечества стал рубеж XIX–XX веков. Именно в это время сложилась философско-религиозная система русского платонизма, которая рассматривала возможность построения высшей формы общества путем создания общечеловеческого знания, которое охватывало бы веру, науку и искусство в их неразделимом синтезе. Один из основоположников этого направления в философии В. С. Соловьев, говоря о животворящей и преобразующей силе искусства, отводил ему решающую роль в духовном перерождении человечества. Это переустройство мира, согласно идеям философа, заключалось в том, что «совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [Соловьев 1988: 404].

Описывая храмовое действо как синтез искусств, философ-богослов П. А. Флоренский утверждал, что оно «не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но и воСкрябин задумал осуществить постановку «Мистерии» которая «слила бы воедино все отрасли искусства» [Энгель 1971: 414–415]. По замыслу композитора, в таком «грандиозном священнодействии» не должно было быть «ни исполнителей, ни публики, а... один общий экстаз, коллективное творчество» [Энгель 1971: 310–311]. А достижение «высшего развития» этого соединенного произведения «всех искусств» заключалось не в их синтезе, а в «пламени веры» [Энгель 1971: 311]. Но в отношении места исполнения «Мистерии» Скрябин «не просто повторяет мысли Вагнера, а собирается идти в этом направлении дальше» [Энгель 1971: 311–312]. Постановка всеобъемлющего синтетического произведения, которое бы реально осуществляло союз человечества с божественным идеалом и возвращало мир к единству, должна была состояться в Гималайских горах как в созданном самой природой храме. Только с их высоты, по мнению Скрябина, можно было достичь союза человечества с высшим разумом и таким образом воссоединить мир. Эта идея совпадает с христианским представлением о горах, которые «фигурируют среди образов, символизирующих связь Неба и Земли» [Элиаде 1994: 31]. «То есть, предполагается, что горы находятся в “Центре Мира”», – пишет философ культуры и историк религий Мирча Элиаде [Элиаде 1994: 31]. Именно по этой причине в «Мистерии» не должно было существовать разницы между «слушателями» и «исполнителями», так как все были равноправными творцами Нового Мира.

Заслуживает внимания тот факт, что конечным итогом всего процесса преобразования и возрождения человечества в новом качестве у Скрябина, Соловьева и Вагнера должно было стать полное переустройство прежнего мира. Так, художественный процесс создания Гезамткунстверка, по Вагнеру, который «может осуществиться только при совместном усилии всех, отвергает современное общество», а противостоятельные условия существования искусств «будут полностью уничтожены... не отдельно, а только во взаимосвязи с условиями всей... жизни» [Вагнер 1978d: 159, 213–214]. Соловьев также считает, что исполнение высшей задачи искусства в социальном контексте «должно совпадать с концом всего мирового процесса» [Соловьев 1988: 398].

Прослеживая дальнейшее развитие такого эстетического явления как Гезамткунстверк, мы можем найти его продолжение в Московской

частной русской опере (1885–1904). Ее основатель С. И. Мамонтов использовал аналогичные принципы при создании целостного музыкально-драматического спектакля. Он добивался абсолютного соответствия всех его составляющих: литературного сюжета, актерской игры, музыки, костюмов и декораций для достижения органичности театрального действия. Известный меценат, который «был искренним другом и покровителем всего талантливого, что появлялось в области литературы, музыки или живописи», не только стал первооткрывателем вокальных талантов таких оперных корифеев как Ф. И. Шаляпин и А. В. Нежданова, но и привлек к художественному оформлению сцены самых талантливых живописцев [Рахманинов 1978: 55]. Благодаря тому, что написанием декораций и изготовлением костюмов занимались В. Серов, М. Врубель, В. Васнецов, братья Коровины и другие выдающиеся деятели изобразительного искусства, оформление сцены Московской частной оперы стало уникальным явлением своего времени, так как подобный подход ни при каких обстоятельствах не смог бы найти применение в консервативных императорских театрах. Кроме этого, опыт Мамонтова является примером переходного периода в искусстве от реализма и академизма к модернизму. По сути, Московская частная опера была театральным экспериментом, в рамках которого художники-новаторы имели возможность применять новые приемы художественного выражения, которые способствовали объединению различных видов искусства.

В начале XX века стал активно утверждаться принцип взаимопроникновения и взаимодействия искусств. Характерным признаком того времени является тенденция к расширению традиционно замкнутых границ видов и жанров искусства. Наиболее ярким примером художественного учебного заведения, в котором было теоретически обосновано и практически осуществлено объединение искусства, ремесла и технологий, стал Баухауз (1919–1933), основанный архитектором Вальтером Гропиусом в Веймаре.

Создавая свое детище, Гропиус вдохновлялся опытом строительства средневековых соборов, который заключался в том, что каждая из гильдий мастеров, выполняя свои конкретные задачи, в то же время работала над единым эстетическим, социальным, философским и духовным проектом конструирования символа Царства Божьего на Земле. У Баухауза была аналогичная задача, которая преследовала еще более грандиозную цель, выходящую за пределы религии. Такой «новый подход к задаче», по

убеждению Гропиуса, должен был воспитать «творческое сознание» у всех единомышленников Баухауза и привести «в конечном счете... к новому отношению к жизни» [Гропиус 1971: 82]. Это утверждение выражает сугубо социальную направленность художественного заведения, которое пропагандировало «на практике равноправие всех видов творческого труда и их логическую взаимосвязь в современном мире» [Гропиус 1971: 81]. Именно направление Баухауза на уничтожение иерархии между «высокими» и «низкими» видами искусства для возвращения некогда утраченного ими единства поставило его принципы в оппозицию к академическим художественным канонам. По мнению Гропиуса, Баухауз должен был «ярко возвестить духовное соучастие искусства в обществе», обновив его возведением нового здания будущего силой миллионов рук, слившихся в едином коллективном творчестве [Гропиус 1971: 110].

Эта художественная школа не только удачно сочетала в себе все виды изобразительных искусств, ремесел и технологий, но и имела театральную мастерскую, созданную художником, скульптором, дизайнером и танцовщиком Оскаром Шлеммером. Именно дополнение программы Баухауза занятиями по театральному искусству стало той необходимой составляющей, наличие которой позволяет считать это учебное заведение настоящим Гезамткунстверком XX века. Шлеммер осуществлял постановки своих «механических балетов» на основе переосмысления пространства и природы человеческого тела, превращая «танцоров и актеров в движущуюся архитектуру» («transform[ed] dancers and actors into moving architecture») [Shafaieh 2019]. Например, его балет «Триада», завоевавший международную популярность, был синтезом «роботизированной» хореографии, сковывающих движения танцоров костюмов и музыки, как из музыкальной табакерки, которая соответствовала кукольным образам актеров. Театр Баухауза стал прообразом современных скульптурно-пространственных конфигураций в танце и инсталляционном искусстве.

Большая часть последующих попыток соединения всех видов искусств и внедрения их совокупного творческого продукта в реальную жизнь связана с техническим прогрессом, который оказал глубокое влияние не только на развитие отдельных национальных культур, но и на мировую культуру в целом. В связи с этим с середины XX века термин «Gesamtkunstwerk» стал применяться к более широкому спектру видов творческой деятельности. Так, в настоящее время теории культуры зачастую используют его для определения мультимедийных

представлений как объединенного произведения искусства и называют Гезамткунстверком чуть ли не каждое из них. На том, что наиболее близкой к нашей действительности является именно такая трактовка романтической идеи, настаивают исследователи современных культурных процессов: «Тотальное произведение искусства – это не просто синтез художественных медиа *как таковых*, но часто форма массового зрелища, которая порождает полное погружение, социальную коллективность и даже духовное искупление теми, кто испытывает это» («The total work of art is not merely a synthesis of artistic media *per se*, but is often times a form of mass spectacle that engenders total immersion, social collectivity, and even spiritual redemption by those who experience it») [Brown, Dissanayake 2018: 1–2].

Таким образом, сегодня произведения искусства, под которыми мы понимаем классические творения, как бы застывшие в своей незабываемости и, в определенном смысле, потерявшие связь со временем, могут выйти из замкнутого пространства музеев и концертных залов, чтобы обрести новую жизнь. Для их возрождения в новом качестве необходимо слияние идеи Вагнера с техническими инновациями, появившимися в современном обществе. Благодаря такому синтезу художественные творения прошлого, выполняя свою традиционную функцию объектов эстетического созерцания, могут стать основой для создания модели современной технологизированной действительности. В этом и заключается специфика данного подхода к определению места в сегодняшнем мире для универсального произведения искусства, которое «по-прежнему является мощной эстетической идеей, всегда переплетенной с технологией, продолжающей стирать различия между высокой и массовой культурой, произведениями искусства и товарным зрелищем» («is still a potent aesthetic idea, always intertwined with technology, continuing to blur distinctions between high and mass culture, artwork and commodity spectacle») [Smith 2007: 6].

Сегодня идея Гезамткунстверка нашла возможность воплощения во взаимодействии классических форм искусства с его модернизированными трансформациями. Не секрет, что современное молодое поколение не очень заинтересовано в знакомстве с шедеврами мировой музыки, живописи и архитектуры. Поэтому для привлечения аудитории организаторы культурных проектов прибегают к различным способам, включающим область мультимедиа, которая «представляет собой собственный тип синтеза искусств, сочетающий в себе относительно статические элементы, такие как неподвижные изображения и текст с

динамическими аудиовизуальными элементами, такими как видео, анимация и музыка, и часто делают это гораздо более интерактивно, чем это обычно бывает в исполнительском искусстве (presents its own type of synthesis of the arts, combining relatively static elements, such as still images and text, with dynamic audiovisual elements, such as video, animation, and music, and often doing so in a far more interactive manner than is generally the case in the performing arts) [Brown, Dissanayake 2018: 5].

Среди различных возможных подходов к переосмыслению культурного наследия прошлого для современного его восприятия сегодня применяются новые формы использования музейного пространства. В частности, темой конференции Международного комитета исторических домов-музеев и дворцово-парковых ансамблей, состоявшейся в теперь уже достаточно отдаленном от нашего времени 2011 году в Антверпене (Бельгия), было рассмотрение музеев не только как исторических домов, но и как театральных объектов. По мнению участников конференции, превращение относительно автономного музейного пространства, традиционно выполняющего функции сохранения, изучения и демонстрации художественных ценностей прошлого, в «исторический театр», в котором на основе смешения аутентичности с творчеством создается квази-реальность для восприятия такого действия посетителями как на интеллектуальном, так и на эмоциональном уровнях.

Поскольку «современные проявления *Gesamtkunstwerk* можно найти повсюду вокруг нас, от тематических парков до виртуальной реальности и театральных представлений в музеях» («contemporary manifestations of the *Gesamtkunstwerk* can be found all around us, from theme parks to virtual realities to theatrical displays in museums»), то именно музей сегодня является тем особым местом, в котором интересно сочетать сразу несколько видов искусств [Bogaard 2012: 88]. Сейчас популярность приобрели так называемые «Ночи музеев», во время проведения которых выставки и презентации оформляются в виде мультимедийных музыкально-визуальных шоу с инсталляциями, сопровождающими выступления артистов и художников. В качестве фона часто звучит классическая музыка. Подобные мероприятия бывают достаточно яркими и красочными. Представление, которое погружает зрителя в определенную эпоху, должно органично вписываться в музейное пространство, чтобы создавать необходимую для каждой конкретной тематики атмосферу.

Такие эксперименты не являются чем-то принципиально новым, так как «музеи всегда были сценой, представляющей интерпретации истории, объектов, понятий культуры и национальной идентичности» («museums

have always been a stage, representing interpretations of history, objects, notions of culture and national identity») [Bogaard 2012: 88]. Поэтому современная трактовка музея не только как особого места, сохраняющего артефакты определенных культурных периодов, но и как оформленная в соответствии с исторической эпохой сценическая площадка, позволяет выполнить задачу создания синтетического произведения искусства с максимальной точностью и правдивостью.

Современный мир и цифровая эпоха предоставили «новые возможности для различных медиа-презентаций, которые носят как локальный, так и глобальный характер» («new opportunities for various media presentations that are both local and global») [Scully 2020: 30]. В связи с этим возникла необходимость создания специфических мест для внедрения объединенного художественного произведения в воспринимающую его среду, в которой есть возможность трансляции «упакованных элементов танцев, музыки и поэзии через Интернет к ожидающей аудитории, вооруженной инструментами для восприятия этих представлений» («packaged elements of dance, music and poetry over the Internet and to a waiting audience armed with the tools to experience these performances») [Scully 2020: 30].

Таким образом, расширяя сценическое пространство, инсталляционные композиции, кроме музеев, используются во время концертов в залах и на открытом воздухе, что позволяет добиться более глубокого погружения зрителей в образный мир произведений искусства. Подобным оформлением отличается, например, ежегодный Международный музыкальный фестиваль «Odessa Classics», который является типично синтетическим проектом в современном искусстве. Некоторые значимые концерты этого фестиваля проводятся *open air* на фоне зданий, являющихся памятниками архитектуры. В качестве солистов обычно выступают звезды мировой величины, в представлении также задействуются музыканты симфонического оркестра, артисты академического хора и классического балета. Сценическое пространство украшается световыми шоу с проецированием изображений шедевров мировой живописи. Безупречное и вдохновенное исполнение классической музыки в условиях соответствующего оформления средствами других видов искусств создает у зрителя особое ощущение причастности к чуду создания прекрасного, духовно возвышает и обогащает его внутренний мир.

Продолжение работы в данном направлении, то есть создание таких комплексных синтетических произведений искусства, может помочь в реализации незавершенного Вагнером проекта создания «этого сплава

человеческой мысли, этого *Gesamtkunstwerk*) («this fusion of human thought, this *Gesamtkunstwerk*») [Scully 2020: 31].

Из всего вышеизложенного можно сделать вывод о том, что идея Gesamtkunstwerk, преодолевшая значительный временной промежуток с момента своего возникновения, и сегодня продолжает оставаться мощным средством передачи определенного набора эстетических целей, которые обеспечивают основу не только для понимания взаимосвязи между различными видами искусства, но и для определения пути дальнейшего развития человечества. Естественно, что содержание и характер концепции меняется в зависимости от требований времени, но общая ее направленность остается прежней.

Не отдавая предпочтения определенным человеческим качествам или видам интеллектуальной деятельности, концепция Gesamtkunstwerk фокусируется на всеединстве реальности. Специфика такого подхода отличается динамизмом и ярко выраженным чувством истории, что обеспечивает ей особую целостность и последовательность. Ни одно из ключевых положений концепции не является самоцелью, а имеет свои особенности и определенное место в общем построении.

Романтическая идея синтеза традиционных видов искусств, переплетенная с технологией, в наше время становится формой массового зрелища, которое способствует духовному объединению всех участников такого действия. Непосредственное участие в материализации искусства, которое создает Целое из Всего, дает возможность человечеству стать на путь социальной и духовной эволюции. Таким образом, не предлагая идеальных решений основных проблем нашей реальности, концепция Р.Вагнера может помочь сегодняшнему человеку по-новому взглянуть на современный мир, осознать всю глубину взаимосвязей в нем и сделать вывод о необходимости возрождения человечества в новом качестве. Поэтому идея духовного преображения действительности с помощью объединенных сил искусства может считаться актуальной не только для XIX и XX, но и для XXI века.

Список использованной литературы

- Вагнер, Р. (1978a) *Искусство и революция*, в: Вагнер, Р. *Избранные работы*, Москва: Искусство, сс. 107–141.
- Вагнер, Р. (1978b) *Музыка будущего*, в: Вагнер, Р. *Избранные работы*, Москва: Искусство, сс. 494–539.
- Вагнер, Р. (1978c) *Опера и драма*, в: Вагнер, Р. *Избранные работы*, Москва: Искусство, сс. 262–493.
- Вагнер, Р. (1978d) *Произведение искусства будущего*, в: Вагнер, Р.

- Избранные работы*, Москва: Искусство, сс. 142–261.
- Гропиус, В. (1971) *Границы архитектуры*, Москва: Искусство, 286 с.
- Ницше, Ф. (2001) *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*, в: Ницше, Ф. *Рождение трагедии*, Москва: Ad Marginem, сс. 47–215.
- Рахманинов, С. В. (1978) *Литературное наследие*, в 3 тт., т. 1, Москва: Советский композитор, 648 с.
- Соловьев, В. С. (1988) *Общий смысл искусства*, в: Соловьев, В. С. *Сочинения*, в 2 тт., т. 2, Москва: Мысль, сс. 390–404.
- Флоренский, П. ?. (1996) *Храмовое действо как синтез искусств*, в: Флоренский, П. ?. *Сочинения*, в 4 тт., т. 2, Москва: Мысль, сс. 370–382.
- Шеллинг, ?. В. (1989a) *Об отношении реального и идеального в природе*, в: Шеллинг, Ф. В. *Сочинения*, в 2 тт., т. 2, Москва: Мысль, 1989, сс. 34–51.
- Шеллинг, Ф. В. (1966b) *Философия искусства*, Москва: Мысль, 496 с.
- Шиллер, Ф. (1955) *Крадости*, в: Шиллер, Ф. *Собрание сочинений*, в 7 тт., т. 1, Москва: Государственное издательство художественной литературы, сс. 149–152.
- Шопенгауэр, А. (1999) *Мир как воля и представление*, в: Шопенгауэр, А. *Собрание сочинений*, в 6 тт., т. 1, Москва: ТЕРРА–Книжный клуб; Республика, 496 с.
- Элиаде, М. (1994) *Священное и мирское*, Москва: Издательство МГУ, 144 с.
- Энгель, Ю. Д. (1971) *Глазами современника*, Москва: Советский композитор, 526 с.
- Bogaard, C. (2012) *Modern Gesamtkunstwerk*, in: *Catching the spirit: Theatrical assets of historic houses and their approaches in reinventing the past*. Proceedings of the ICOM/DEMIST international conference, Antwerp, 17–20 October 2011, pp. 87–88.
- Brooks, M. S. (2013) *Precision and Soul: The Relationship between Science and Religion in the Operas Wozzeck and Arabella*, King's College London, 227 p.
- Brown, S., Dissanayake, E. (2018) *The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art»*, in: *Frontiers of sociology*, Vol. 3, pp. 1–11.
- Scully, M. (2020) *Richard Wagner's Blueprint for Multimedia*, in: *Humanities and Technology Review*. Vol. 39, Issue 1, pp. 1–34.
- Shafaieh, C. (2019) *In Space, Movement, and the Technological Body, Bauhaus performance finds new context in contemporary technology*. Retrieved June 15, 2021 from: https://www.gsd.harvard.edu/2019/005/in_space_movement_and_the_technological_body_bauhaus_performance_finds_new_context_in_contemporary_technology/
- Smith, M. (2007) *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York, NY: Routledge, 240 p.

Валентин Штирбул

**КОНЦЕПЦІЯ ГЕЗАМТКУНСТВЕРКУ Р. ВАГНЕРА ЯК
ФІЛОСОФСЬКО-ЛІТЕРАТУРНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ СУЧАСНИХ
ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ В МИСТЕЦТВІ**

Стаття присвячена розгляду Гезамткунстверку як соціально-естетичної концепції, кінцева мета якої полягає в здійсненні духовного переродження людства і побудові гармонійного досконалого суспільства за допомогою художніх засобів мистецтва в органічному синтезі його видів. **Мета статті** – обґрунтувати основні принципи теорії Р. Вагнера про універсальну модель мистецтва з точки зору її практичного втілення в ряді культурних проектів наступних історичних періодів. В результаті аналізу прикладів інтерпретацій Гезамткунстверку, автор **приходить до висновку**, що тенденція злиття різних видів мистецтв і їх існування в цілісній художньо-творчій формі, що спостерігається в XXI столітті, дозволяє переосмислити романтичну ідею соціально-естетичного синтезу стосовно можливості її адаптації до умов сучасності.

Ключові слова: Гезамткунстверк, Ріхард Вагнер, художній синтез, перетворююча сила мистецтва, духовне переродження людства.

Valentin Shtyrbul

**THE CONCEPT OF THE R. WAGNER'S GEZAMTKUNSTWERK AS
PHILOSOPHICAL AND LITERARY JUSTIFICATION OF MODERN
INTEGRATION PROCESSES IN ART**

The article is devoted to the consideration of the Gezatmkunstwerk as a socio-aesthetic concept, the ultimate goal of which is to implement the spiritual rebirth of humanity and the construction of a harmonious perfect society through artistic arts in the organic synthesis of his species. The purpose of the article is to substantiate the main principles of the theory of R. Wagner on the universal model of art in terms of its practical embodiment in a number of cultural projects of subsequent historical periods. As a result of the analysis of examples of the interpretations of the Gezatmkunstwerk, the author comes to the conclusion that the trend of the merger of various types of arts and their existence in a holistic artistic and creative form is observed in the XXI century.

Thus, without offering perfect solutions to the main problems of our reality, Wagner's concept can help to look at the modern world in a new way, realize all the depth of interconnections in it, and come to the conclusion of the necessity of the revival of mankind in a new quality. Therefore, the idea of spiritual transformation of reality with the help of artistic creativity can be

considered relevant not only for the XIX and XX, but also for the XXI century.

Keywords: Gezatmkunstwerk, Richard Wagner, artistic synthesis, transforming force of art, spiritual rebirth of humanity.

References

- Wagner, R. (1978a) *Iskusstvo i revolyutsiya* [Art and Revolution], in: *Wagner, R. Izbrannyye raboty*, Moskva: Iskusstvo, pp. 107–141.
- Wagner, R. (1978b) *Muzyka budushchego* [Music of the Future], in: *Wagner, R. Izbrannyye raboty*, Moskva: Iskusstvo, pp. 494–539.
- Wagner, R. (1978c) *Opera i drama* [Opera and Drama], in: *Wagner, R. Izbrannyye raboty*, Moskva: Iskusstvo, pp. 262–493.
- Wagner, R. (1978d) *Proizvedeniye iskusstva budushchego* [Artwork of the Future], in: *Wagner, R. Izbrannyye raboty*, Moskva: Iskusstvo, pp. 142–261.
- Gropius, W. (1971) *Granitsy arkhitektury* [Scope of total architecture], Moskva: Iskusstvo, 286 p.
- Nietzsche, F. (2001) *Rozhdeniye tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm* [The Birth of Tragedy, or: Hellenism and Pessimism], in: *Nietzsche, F. Rozhdeniye tragedii*, Moskva: Ad Marginem, pp. 47–215.
- Rachmaninoff, S. V. (1978) *Literaturnoye naslediye* [Literary heritage], v 3 tt., t. 1, Moskva: Sovetskiy kompozitor, 648 p.
- Solovyov, V. S. (1988) *Obshchiy smysl iskusstva* [General meaning of art], in: *Solovyov, V. S. Sochineniya*, v 2 tt., t. 2, Moskva: Mysl, pp. 390–404.
- Florensky, P. A. (1996) *Khramovoye deystvo kak sintez iskusstv* [Temple action as synthesis of the arts], in: *Florensky, P.A. Sochineniya*, v 4 tt., t. 2, Moskva: Mysl, pp. 370–382.
- Schelling, F. W. (1989a) *Ob otnoshenii realnogo i idealnogo v prirode* [On the relationship of the real and ideal in nature], in: *Schelling, F. W. Sochineniya*, v 2 tt., t. 2, Moskva: Mysl, 1989, pp. 34–51.
- Schelling, F. W. (1966b) *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of art], Moskva: Mysl, 496 p.
- Schiller, F. (1955) *K radosti* [To Joy], in: *Schiller, F. Sobraniye sochineniy*, v 7 tt., t. 1, Moskva: Gosudarstvennoye izdatelstvo khudozhestvennoy literatury, pp. 149–152.
- Schopenhauer, A. (1999) *Mir kak volya i predstavleniye* [World as Will and Representation], in: *Schopenhauer, A. Sobraniye sochineniy*, v 6 tt., t. 1, Moskva: TERRA–Knizhnyy klub; Respublika, 496 p.
- Eliade, M. (1994) *Svyashchennoye i mirskoye* [Sacred and profane], Moskva:

- Izdatelstvo MGU, 144 p.
- Engel, Yu. D. (1971) *Glazami sovremennika* [Through the eyes of contemporary], Moskva: Sovetsky kompozitor, 526 p.
- Bogaard, C. (2012) *Modern Gesamtkunstwerk*, in: *Catching the spirit: Theatrical assets of historic houses and their approaches in reinventing the past*. Proceedings of the ICOM/DEMHIST international conference, Antwerp, 17–20 October 2011, pp. 87–88.
- Brooks, M. S. (2013) *Precision and Soul: The Relationship between Science and Religion in the Operas Wozzeck and Arabella*, King's College London, 227 p.
- Brown, S., Dissanayake, E. (2018) *The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art»*, in: *Frontiers of sociology*, Vol. 3, pp. 1–11.
- Scully, M. (2020) *Richard Wagner's Blueprint for Multimedia*, in: *Humanities and Technology Review*. Vol. 39, Issue 1, pp. 1–34.
- Shafaieh, C. (2019) *In Space, Movement, and the Technological Body, Bauhaus performance finds new context in contemporary technology*. Retrieved June 15, 2021 from: https://www.gsd.harvard.edu/2019/05/in_space_movement_and_the_technological_body_bauhaus_performance_finds_new_context_in_contemporary_technology/
- Smith, M. (2007) *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York, NY: Routledge, 240 p.

Стаття надійшла до редакції 11.05.2021

Стаття прийнята 10.06.2021

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246818](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246818)

УДК 38.1

Виктор Левченко

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ ПОЛЯ ВАЛЕРИ

В статье рассматриваются смысловые аспекты обнаружения гениальности творца. Автор обращается к варианту интерпретации творчества Леонардо да Винчи, предложенному выдающимся французским поэтом и художественным критиком Полем Валери. Этот вариант не есть биографическое описание жизни итальянского художника и интеллектуала, а представляет развернутую картину интеллектуальной жизни, обобщение методов, предполагаемых всяким открытием, как художественным, так и естественнонаучным.

Ключевые слова: гений, универсальность, интерпретация, смысл, Леонардо да Винчи, Поль Валери.

Гениальность творчества Леонардо да Винчи не вызывала сомнений ни при современниках великого флорентийца, ни в последующие эпохи вплоть до настоящего времени. Загадочность и мистичность как его личности, так и наследия, многочисленного в задумках и эскизах, и малочисленного, соответственно, в окончательно реализованных проектах и произведениях, было ажитировано в наше время дискуссиями и общественными протестами в связи с появлением книги Дэна Брауна «Код да Винчи» и ее экранизации. Мое восприятие этого было сильно ангажировано тем, как я видел, с одной стороны, уничтожение этой книги равнодушной одесской православной общественностью на Соборной площади, а, с другой стороны, слушал через некоторое время, как во время мессы в соборе св. Гедвиги католический архиепископ Берлина посвятил часть своей проповеди необходимости при оценке сочинения Брауна разделять миры художественной литературы и реальности. Также общественный и научный интерес к наследию Леонардо был инициирован юбилейными событиями 2019 года, а именно 500-летием годовщины его смерти, особенно персональными выставками и международными конференциями.

Когда я начинаю думать над загадкой личности Леонардо да Винчи и его наследия, для меня важным является то, как все это стало частью меня, то есть тот диалогический контекст моей встречи с ним и моего понимания его. Началом моей встречи с ним было знакомство с плохими по качеству, в основном черно-белыми, советскими репродукциями его работ, из которых меня наполнял тогда восторгом «Витрувианский человек». Затем в 1974 году опыт живого знакомства со знаменитой «Моной Лизой»

(Джокондой), выставленной на два месяца по пути из Токио в Лувр в московском музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Многочасовая очередь в ожидании чуда причащения к шедевру имела какой-то крипторелигиозный характер, что-то наподобие значительно более поздних стояний к «поясу Богородицы» и «дарам волхвов» в той же Москве или «мощам св. Пантелеймона» в Одессе. Никто не подозревал, что пройдет всего 17 лет и можно будет относительно спокойно посмотреть Джоконду в Париже. Позднее появилась возможность визита в Эрмитаж и наконец-то рассмотрения вблизи тамошних леонардовых Мадонн.

В студенческие годы сильно на меня повлияла оценка творчества Леонардо в книге А. Ф. Лосева «Эстетика Возрождения» [Лосев 1978: 395–429], где я столкнулся со спорными и дискуссионными моментами в отношении тосканского гения и проблематичностью атрибуции его произведений. Уже в XXI веке мне самому пришлось читать лекции о его творчестве и, соответственно, формировать и постоянно корректировать свою исследовательскую позицию в отношении него. Хотя до уровня таких выдающихся результатов личностного отношения и понимания творчества великого тосканца, представленных в ближайших по времени изданиях работ хранилища ренессансной графики в музее Метрополитен в Нью-Йорке Кармен Бембак, которая называется “Leonardo da Vinci Rediscovered” («Леонардо да Винчи открытый заново») в четырех томах [Bambach 2019], или Мартина Кемпа, который в своей недавней книге не только проанализировал научные взгляды Леонардо, но и то, как они повлияли на его художественное творчество [Кэмп 2019], я по факту своей биографии подняться не мог. Увы, я не имел возможностей, как у Кармен Бембак, 24 года лично и непосредственно общаться со всеми четырьмя с лишним тысячами страниц, написанных Леонардо.

Но все-таки неожиданным счастьем для меня стали неоднократные встречи с его живописными и графическими работами, а также рукописями в многочисленных музейных собраниях и на временных выставках в Европе. По большому счету, кроме портрета Джиневры деи Бенчи, проданного князем Лихтенштейна в Вашингтон, и сомнительного во всех отношениях «Спасителя мира», я видел все признанные его произведения, имел живые впечатления и право на личностные оценки и отношения.

Сильнейшее впечатление на меня произвела интерпретация творческой позиции Леонардо да Винчи и ее универсального значения в развернутом эссе Поля Валери «Introduction a la methode de Leonardo da Vinci» («Введение в систему...» в переводе Вадима Козового [Валери 1993: 24–58] или «Введение в методы...» в переводе Марианны Таймановой [Валери 2020]). Отказ от романтизированного образа (идушего от установок

Стендаля для понимания фигуры Леонардо) или идеологических предубеждений (как в знаменитом романе Дмитрия Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» [Мережковский 1990]) разительно выделял этот текст от известных мне на тот момент интерпретаций. В романе Мережковского мы сталкиваемся с демонизацией образа главного героя и подачей его через призму нищенского видения человека и сверхчеловека.

Как-то совпало, что эта моя встреча с леонардианой Валери была синхронизирована с моей же заинтересованной увлеченностью феноменологическими текстами. И неожиданно мне открылось, что тексты французского поэта и эссеиста, особенно «Вечер с господином Тестом» и «Введение в систему Леонардо да Винчи», задолго до появления классических феноменологических текстов Э. Гуссерля уже содержали основные феноменологические интенции.

Опубликованное в 1895 году двадцатитрехлетним Валери сочинение о Леонардо радикально отличалось от предыдущих попыток обращения к фигуре этого культурного героя. Валери принципиально отказывается от биографического метода, его не интересует судьба и человеческий облик титульного персонажа, поскольку для него личность всякого «Я» случайна и объяснима тем, «что с ним происходит». Задолго до провозглашения Роланом Бартом тезиса о «смерти автора», Поль Валери уже неявно его разворачивает в своей художественной публицистике. Как тонко отметил переводчик эссе Вадим Козовой: «Чем полнее мы очищаем творческую личность от всего личностного – от внешних признаков, исторических черт, от ее известности, – тем ближе подходим к “сокровенному центру” ее универсальности» [Валери 1993: 404]. Вместо этого Валери пытается развернуть картину интеллектуальной жизни Леонардо, или, как он именует это, «символический ум». Главное для него скрытая система итальянского гения. И для обнаружения ее важны отношения и связи ее возможностей, так как именно они составляют ее первооснову, ведь эта система в своей универсальности структурно едина. Фигура Леонардо – это скорее образ, построенный Валери как самореализуемая творческая система, мышление по своей сути. Валери подчеркивает в своем эссе, в сущности, тождественность и единство в ней науки и искусства, а также и их действий. Ведь недаром сам Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» высоко характеризует собственно живопись как философское и тонкое размышление всевозможных форм и поэтому «живопись – наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой», или же даже внучкой природы, так как «все видимые вещи были порождены природой и от этих вещей родилась живопись. Поэтому мы справедливо будем называть ее внучкой природы и родственницей Бога» [Леонардо да Винчи 2010: 66].

Поэтому-то он и пытается «представить развернутую картину некой интеллектуальной жизни, некое обобщение методов, предполагаемых всяким открытием,— только одно, выбранное из массы мыслимого: модель, которая будет, очевидно, грубой, но во всяком случае более ценной, нежели вереницы сомнительных анекдотов, комментариев к музейным каталогам и хронологии» [Валери 1993: 26]. Демонстрация эрудиции близка Валери, если вспомнить его многочисленные статьи или записи в «Тетрадах», но, как он пишет, необходимо от нее отказаться, «дабы не вызвать смещения догадки, относящейся к весьма общим принципам, с видимыми следами вполне исчезнувшей личности, которые убеждают нас не только в том, что она существовала и мыслила, но равно и в том, что мы никогда уже лучше ее не узнаем» [Валери 1993: 26]. Для Валери важно показать «практику мышления», тот интеллектуальный механизм, который и представляет Леонардо как универсального гения.

Метод мышления описывается им следующим образом. «Всякое действие мысли сводится к обнаружению неповторимой организации, уникального двигателя – и неким его подобием пытается одушевить требуемую систему». Мысль строит исчерпывающий образ. С неудержимостью, степень которой зависит от ее объема и остроты, «она возвращает себе наконец свое собственное единство. Слово действием некоего механизма обозначается гипотеза и вырисовывается личность, породившая все: центральное зрение, где всему нашлось место; чудовищный мозг – удивительное животное, ткущее тысячи чистых нитей и связавшее ими великое множество форм, чьи конструкции, разнообразные и загадочные, ему обязаны; наконец, инстинкт, который вьет в нем гнездо. Построение этой гипотезы есть феномен, допускающий варианты, но отнюдь не случайности. Ценность ее будет определяться ценностью логического анализа, объектом которого она призвана стать. Она лежит в основании системы, которой мы займемся и которой воспользуемся» [Валери 1993: 25].

Для человека, мысленно воображающего дерево, необходимо включать в свою имагинацию одновременно и клочок неба или такой фон, чтобы видеть дерево вписанным в них. «Цветок, фразу, звук можно представить в уме почти одновременно; можно заставить их следовать друг за другом вплотную; любой из этих объектов мысли может, кроме того, изменяться, подвергнуться деформации и постепенно утратить свой изначальный облик по воле разума, который заключает его в себе». Только осознание этих интеллектуальных качеств делает мысль ценной и позволяет анализировать эти образования, истолковывать их, находить в них то, что они содержат реально, не связывать непосредственно их состояния с

состояниями действительности. «С него начинается анализ всех интеллектуальных ступеней, всего того, что это сознание сможет назвать безумием, ослепленностью или открытием и что до сих пор выражалось в неразличимых нюансах. Эти последние были видоизменениями какой-то общей субстанции; взаимно уподобляясь в некой смутной и словно бы безрассудной текучести, лишь изредка умея выявить свое имя, они равно принадлежали к единой системе. Осознавать свои мысли, поскольку это действительно мысли, значит уразуметь это их равенство и однородность, уяснить, что любые подобные комбинации законны, естественны и что система есть не что иное, как умение их возбуждать, отчетливо видеть их и находить то, что за ними стоит» [Валери 1993: 29–30].

Для Валери продемонстрированный им метод или система Леонардо да Винчи покоится на основаниях очень напоминающих критику и отношение к миру естественной установки Гуссерля. Он пишет, что «на какой-то стадии этого наблюдения или этой двойной умственной жизни, которая низводит обыденную мысль до уровня грезы спящего наяву, обнаруживается, что последовательность этой грезы – лавина комбинаций, контрастов, восприятий, выстраивающихся вокруг поиска или скользящих наугад, по собственной прихоти,— развивает в себе с видимой закономерностью явную механическую непрерывность. При этом возникает мысль (либо желание) ускорить движение этого ряда, расширить его границы до предела – предела их мыслимого выражения, после которого все изменится» [Валери 1993: 30]. И если эта форма сознательности превращается в привычку, мы обретаем способность видеть одновременно все связи мыслимого объекта и различные результаты задуманного действия. Все это создает для нас возможность избавляться от них, когда нам это необходимо, поскольку «мы приобретем способность прозревать нечто более яркое или более четкое, нежели данная вещь, и всегда сумеем очнуться за пределами мысли, длившейся слишком долго» [Валери 1993: 30].

Рационализм Леонардо, его постоянное стремление выверить и измерить вызывают всевозможную поддержку и одобрение со стороны Валери. Он всячески издевается над лавиной эстетических интерпретаций «божественной улыбки» (как в свое время задал этот стереотип Теофиль Готье) Джоконды. В связи с этой темой он предлагает свое понимание интеллектуального созерцания, очень развитую способность которого он находит у Леонардо. «Большинство людей гораздо чаще видит рассудком, нежели глазами. Вместо цветковых поверхностей они различают понятия. Тянувшаяся ввысь белесая кубическая форма, испещренная бликами стекол, моментально становится для них зданием: Зданием! Что значит сложной

идеей, своего рода комбинацией абстрактных свойств. Если они движутся, смещение оконных рядов, развертывание поверхностей, непрерывно преобразующие их восприятие, от них ускользают – ибо понятие не меняется. Воспринимать им свойственно скорее посредством слов, нежели с помощью сетчатки, и так неумело они подходят к предметам, так смутно представляют радости и страдания разборчивого взгляда, что они придумали красивые ландшафты. Прочее им неведомо. Зато здесь они упиваются понятием, необычайно щедрым на слова» [Валери 1993: 32].

Зрение представляется Валери как наиболее интеллектуальное чувство. Целостной и неразложимой сущностью видит человек массу цветов или людей, руку и щеку, которые обособляет, световое пятно на стене, беспорядочно смешавшихся животных. У него возникает желание нарисовать себе те незримые целокупности, коих части ему даны. В связи с этим всплывает воспоминание самого Леонардо о словах Боттичелли, который говорил, что если бросить в стену пропитанную красками губку, то в образовавшихся пятнах мы нашим воображением усматриваем пейзажи и всевозможные картины. Валери описывает, как благодаря этому в работах Леонардо, особенно в пейзажах, воплощается динамическая компонента собственно статических изображений. Как он пишет: «самой его сетчатке удастся сопоставить во времени предмет с формой его подвижности» [Валери 1993: 34–35].

Провозглашая всемогущество универсального разума, Валери воплощает в образе Леонардо свой мировоззренческий идеал. «Нам удастся представить мир как нечто такое, что в том или ином месте дает разложить себя на умопостигаемые элементы... Здесь-то и находится царство нашего героя» [Валери 1993: 38]. Аналогия есть такое качество, которое исключительно воплотилось у Леонардо. Его стремление понять переполнено рациональной энергией. «Его надлежало бы выдумать, но он существует; можно вообразить теперь универсальную личность. Леонардо да Винчи может существовать в наших умах как понятие, не слишком их ослепляя: размышление о его могуществе не должно будет заблудиться мгновенно в туманностях пышных слов и эпитетов, скрывающих бессодержательность мысли» [Валери 1993: 38–39].

Такие черты у Леонардо, как пренебрежение воплотившимся и культ возможного, предельно близки Валери. Универсальность заявок и могущество возможного воплощения, равнозначны как художественными, так и научными средствами, симпатичны для автора эссе в Леонардо. Не случайно, что заметки Леонардо скорее выражают не то, что он творил в своих трудах, а о его поисках, о том, что он не смог по разным причинам осуществить в своем творчестве. Главными темами в эссе Валери являются

источники творчества, порождающие его метод и система.

Список использованной литературы

- Валери, П. (1993) *Об искусстве: Сборник*, пер. В. Козового, С. Ромова, А. Эфроса, Москва: Искусство, 507 с.
- Валери, П. (2020) *Эстетическая бесконечность. Эссе*, пер. М. Таймановой, Москва: ООО «Издательская Группа “Азбука-Аттикус”», 400 с.
- Кэмп, М. (2019) *Моя жизнь с Леонардо. Полвека страстей, открытий и приключений в мире искусства и за его пределами*, Москва: Слово, 368 с.
- Леонардо да Винчи (2010) *Избранные произведения*, в 2 тт., т. 2, Москва: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 480 с.
- Лосев, А. Ф. (1978) *Эстетика Возрождения*, Москва: Мысль, 623 с.
- Мережковский, Д. С. (1990) *Воскресшие боги. Леонардо да Винчи*, в: *Мережковский, Д. С. Собр. соч. в 4-х тт.*, т. 1, Москва: Правда, сс. 309–591.
- Bambach, C. C. (2019) *Leonardo da Vinci Rediscovered*, vol. 1–4. New Haven, Yale University Press, 2350 p.

Віктор Левченко

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧУ ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОМУ СПРІЙНЯТТЮ ПОЛЯ ВАЛЕРІ

У статті розглядаються смислові аспекти виявлення геніальності творця. Автор звертається до варіанта інтерпретації творчості Леонардо да Вінчі, який був запропонований видатним французьким поетом та художнім критиком Полем Валері. Цей варіант не є біографічним описом життя італійського художника та інтелектуала, а представляє розгорнуту картину інтелектуального життя, узагальнення методів, передбачуваних будь-яким відкриттям, як художнім, так і природничим.

Ключові слова: *геній, універсальність, інтерпретація, значення, Леонардо да Вінчі, Поль Валері.*

Viktor Levchenko

LEONARDO DA VINCI IN THE PHENOMENOLOGICAL PERCEPTION OF PAUL VALERY

The article is devoted to the semantic aspects of revealing the genius of the creator. The author turns to the version of the interpretation of Leonardo da Vinci's activity, which was proposed by the outstanding French poet and art critic Paul Valery. This version is not a biographical description of the life

of an Italian artist and intellectual, but presents a detailed picture of intellectual life, a generalization of the methods assumed by any discovery, both artistic and natural. The main themes of Valery's essay are the sources of creativity that give rise to his method and system. For Valery, the method or system of Leonardo da Vinci that he demonstrated are based on the foundations of the criticism and the attitude to the world of natural attitude by Husserl. It is important for Valery to show the practice of thinking or the intellectual mechanism that presents Leonardo as a universal genius.

Keywords: *genius, universality, interpretation, meaning, Leonardo da Vinci, Paul Valery.*

References

- Valeri, P. (1993) *Ob iskusstve: Sbornik* [On art: Collective essays], per. V. Kozovogo. S. Romova. A. Efrosa, Moskva, Iskusstvo, 507 p.
- Valeri, P. (2020) *Esteticheskaya beskonechnost. Esse* [Aesthetic Infinity. Essays], per. M. Taymanovoy, Moskva, OOO «Izdatelskaya Gruppya “Azbukattikus”», 400 p.
- Kemp, M. (2019) *Moya zhizn s Leonardo. Polveka strastey, otkrytiy i prikluycheniy v mire iskusstva i za ego predelami* [My Life with Leonardo. Half century of passions, discoveries and adventures in the world of art and beyond], Moskva, Slovo, 368 p.
- Leonardo da Vinci (2010) *Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works], v 2 tt., t. 2, Moskva, Izd-vo Studii Artemiya Lebedeva, 480 p.
- Losev, A. F. (1978) *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance], Moskva, Mysl, 623 p.
- Merezhkovskiy, D. S. (1990) *Voskresshiye bogi. Leonardo da Vinci* [The Resurrected Gods. Leonardo da Vinci], v: *Merezhkovskiy, D. S. Sobr. soch., v 4-kh tt.*, t. 1, Moskva, Pravda, pp. 309–591.
- Bambach, C. C. (2019) *Leonardo da Vinci Rediscovered*, vol. 1–4, New Haven, Yale University Press, 2350 p.

Стаття надійшла до редакції 10.05.2021

Стаття прийнята 10.06.2021

ЗМІСТ

Розділ 1. ОНТОЛОГІЧНІ ВИМІРИ В ЛІТЕРАТУРІ

- Шевцов С.** Щодо онтологічного виміру художнього твору 7
- Мухутдинов О.** Человеческий и божественный закон. «Антигона» Софокла в «Феноменологии духа» Гегеля 22
- Дахній А.** У пошуках людини: взаємодія філософії та літератури в західній духовній традиції 33

Розділ 2. СМИСЛОВІ ОБРІЇ ФІЛОСОФСЬКИХ РОЗВІДОК

- Гомілко О.** Лінгвістична іконографія та музика як отілеснення смислів 44
- Кришевська Л.** Слово і соціальний світ. Засади феноменологічної онтології Густава Шпета 57
- Кожем'якіна О.** Архетипне підґрунтя політичного міфу: літературна традиція та сучасність 67

Розділ 3. ВІЗІЯ СЛОВА У КУЛЬТУРІ СХОДУ

- Золотарьова К.** Карта сутр: шлях бодгісаттви Авалокітешвари 84
- Уткин О.** «Мрак» и «пустота» субъекта (Компаративистский анализ «О мистической теологии» Псевдо-Дионисия Ареопагита и «Хридая Сутры») 95

Розділ 4. ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ЛІТЕРАТУРНИХ ПОШУКІВ ДОБИ FIN DE SIECLE

- Білянська О.** Боротьба з кризою духовності та комунікативна етика у філософсько-літературних пошуках кінця ХІХ-початку ХХ століття 108
- Сумченко І.** Рецепт творчості Л. М. Толстого в російській філософії кінця ХІХ - початку ХХ століття 115

Розділ 5. ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ ЯК ФІЛОСОФСЬКА ПРОЦЕДУРА

- Raikhert К.** Scenario building as a heuristic and logical procedure 128
- Барковский П.** Философия как служанка литературы: метафизическая проза аргентинских писателей (Х. Кортасар, Х. Борхес, В. Окампо) 136
- Белогривая Д.** Творчество как соотражение действительности 151
- Штирбул В.** Концепція Гезамткунстверку Р. Вагнера як філософсько-

літературне обґрунтування сучасних інтеграційних процесів в мистецтві	162
Левченко В. Леонардо да Вінчі у феноменологічному сприйнятті П. Валері	179

CONTENTS

Section 1. ONTOLOGICAL DIMENSIONS OF LITERATURE	
Shevtsov S. On the ontological dimension of a work of art	7
Mukhutdinov O. Human and divine law. Sophocles' "Antigone" in Hegel's "Phenomenology of spirit"	22
Dakhniy A. In search of man: interaction of philosophy and literature in western spiritual tradition	33
Section 2. SEMANTIC HORIZONS OF PHILOSOPHICAL INVESTIGATIONS	
Gomilko O. Linguistic iconography and music as the embodiment of meanings	44
Kryshevska L. The word and the social world. foundations of the phenomenological concept of Gustav Shpet	57
Kozhemiakina O. Archetypal basis of political myth: literary tradition and modernity	67
Section 3. VISION OF THE WORD IN EASTERN CULTURE	
Zolotarova K. Sutra map: the way of bodhisatta Avalokitesvara	84
Utkin O. «Darkness» and «emptiness» of the subject. Comparative analyses of «Mystical theology» and «The heart sutra»	95
Section 4. PHILOSOPHICAL PRINCIPLES OF LITERARY RESEARCHES OF THE FIN DE SIECLE ERA	
Bilianska O. Struggle the crisis of spirituality and communicative ethics in philosophical and literari seeking of the end of the 19th - beginning of the 20th centuries	108
Sumchenko I. Recipe of creativity by Lev Tolstoy in the russian philosophy of the late XIX - beginning of the XX century	115
Section 5. LITERARY CREATIVITY AS A PHILOSOPHICAL PROCEDURE	
Raikhert K. Scenario building as a heuristic and logical procedure	128
Barkouski P. The metaphysical dimension of contemporary Latin American literature (on the example of the works of J. L. Borges and J. Cortazar)	136
Bilohryva D. Creativity as a co-reflection of reality	151
Shtyrbul V. The concept of the R. Wagner's Gesamtkunstwerk as	

philosophical and literary justification of modern integration processes in art	162
Levchenko V. Leonardo da Vinci in phenomenological reception of Paul Valeri	179

ВИМОГИ ДООФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

- ставити проблему в загальному вигляді і зазначати її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями;
 - аналізувати останні досягнення і публікації, що розглядають зазначену проблему і становлять передумови цієї статті;
 - виділяти ті частини загальної проблеми, що доки не знайшли розв'язання і що становлять завдання цієї статті;
 - чітко формулювати цілі і завдання статті;
 - викладати основний матеріал із обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
 - зазначити висновки із цього дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі;
 - додавати **анотації** (3 речення), **ключові слова** (до 5 слів), **назву статті** та **П. І. Б.** двома мовами: українською та російською;
 - додавати **анотації** (200 слів), **ключові слова** (до 5 слів), **назву статті** та **П. І. Б.** англійською мовою;
 - УДК, шифр Times New Roman, кегль 14, інтервал 1,5; обсяг статті – 14,5 тис.– 22 тис. знаків; ширина сторінки – 16,5 см; лапки використовувати такі: «»; в разі необхідності наголос зазначати курсивом: недоторканість – недоторканість;
 - список літератури розміщати після тексту статті за алфавітом із наданням **повного** бібліографічного опису (зразок - Райхерт, К. В. (2015) *Концептуальна тропологія*, в: *Актуальні проблеми філософії та соціології*, № 7, Одеса, с. 126–129).
 - посилання на джерела – у вигляді внутрішньотекстових посилань, у квадратних дужках: [Спиридонов 2014: 106], – де по-перше стоїть прізвище автора джерела із списку літератури, по-друге рік видання, а після двукрапки – номер сторінки з цього джерела;
 - примітки поміщати у вигляді кінцевих посилань **перед** списком літератури;
 - сторінки **не** нумерувати, переноси **не** ставити;
 - відомості про автора надсилати окремим файлом: повністю прізвище, ім'я, по батькові, посада, місце праці, вчений ступінь, звання, адреса (службова і домашня), телефони. Адреса електронної пошти автора – обов'язково.
- Невиконання зазначених вимог дає підстави для відмови в прийомі статті до публікації.
- Статті до редакції надсилати за електронною адресою: victor_levchenko@ukr.net

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 2 (36).

Філософія та література - 2. Одеса: Акваторія, 2021, 192 с.

Це видання – тридцять п'ятий випуск збірника наукових праць з філософії та філології, присвячений проблемам філософських та літературних взаємозв'язків, дослідженню присутності філософії та літератури у різних аспектах людського буття. В статтях розглядаються філософські, культурологічні, антропологічні, мистецтвознавчі, літературознавчі та ін. аспекти вивчення даної проблематики.

Для фахівців з філософії, культурології та філології, аспірантів і студентів-гуманитаріїв і широкого кола читачів.

Δόξα / Doxa. *Collected Scientific Articles on Philosophy and Philology*. I. 2 (36). *Philosophy and literature - 2*. Odessa: Aquatoria, 2021, 192 p.

This edition is the thirty fifth issue of the collected scientific articles on philosophy and philology devoted to various problems of connections and ties between philosophy and literature. The articles consider the philosophical, cultural, anthropological etc. aspects of these problems researching.

For philosophers, philologists, culture investigators, students on the humanities and wide circle of readers.

Комп'ютерна верстка та оригінал-макет – В. Л. Левченко

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.

Адреса редакції – вул. Дворянська, 2,
Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова,
факультет історії та філософії, Одеса, 65026, Україна;
e-mail: culturology.onu@gmail.com

Підписано до друку 24.12.2021 р.

Формат 60*84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman

Друк офсетний. Обліково-видавн. арк. 14,5

Наклад 300 прим.