

личности. Собственная карьера Б. Франклина служила ему доказательством, что путь открыт перед каждым.

Деньги приносят не только независимость. В поучениях Б. Франклина не менее очевидно то, что от обогащения зависит добродетельность и эта мысль в разных формах встречается у него неоднократно. "Человеку, находящемуся в нужде, труднее всегда поступать честно... Пустому мешку нелегко стоять прямо... Кто плохо одет, тому недостает добродетели" [1, с.247].

Деньгам, по мнению Б. Франклина, люди обязаны не только добродетельностью, но и положением в обществе. И хотя ему известна суровость духа предпринимательства: "В торговле нет ни друзей, ни родных", тем не менее, Б. Франклин явно считает, что ради успеха в делах нужно проникнуться этим духом, ведь "только деньги слаще меда".

Во времена Б. Франклина никто уже не стеснялся говорить о деньгах и во всеуслышание заявлять, что сколачивает состояние. И делать это терпеливо, помня, что "по зернышку — ворох, по капельке — море", и осторожно, не забывая, что "большому кораблю — большое плаванье, а небольшому суденышку лучше держаться берега".

Развивая афоризмы "время — деньги" и "кредит — деньги", Б. Франклин пишет: "Помни, что деньги по природе своей плодотворны и способны порождать другие деньги. Деньги могут родить деньги, их отпрыски могут породить еще больше и так далее... Чем больше у тебя денег, тем больше они порождают в обороте, так что прибыль растет все быстрее и быстрее" [2, с.72].

По мнению М. Вебера, Б. Франклин очень близок к "образу американской культуры". Ее идеалом является "кредитоспособный добропорядочный человек, самоцель которого — приумножать свой капитал. Суть дела заключается в том, что здесь рекомендованы, не просто правила житейского поведения, а изложена своеобразная этика, отступление от которой рассматривается не только как глупость, но и как своего рода нарушение долга. Речь идет не только о "практической мудрости", но о выражении некоторого этоса..." [2, с.74].

Именно этот этос Б. Франклина создает нравственные нормы, присущие "капиталистическому духу" предпринимательской деятельности. Впоследствии деловые отношения строятся на уже относительно устоявшейся и разветвленной системе, корректирующей как содержание такого рода отношений, так и их форму. Эти нор-

мы, носящие скорее общественный характер, получили статус принципов и регулируют чаще линию поведения, а не отдельные поступки. Они способствуют решению целого ряда задач в установлении и развитии деловых отношений, дисциплинируют деятельность участников. Кроме того, эти нормы способствуют предупреждению конфликтных ситуаций. Такие нравственные нормы направлены также на формирование обостренного чувства ответственности каждого, кто включен в сеть деловых контактов.

Помимо общих нравственных норм этос Б. Франклина создает нормы направленные на организацию формальной стороны деловых отношений, закладывая основу этикета деловых отношений, бизнес этикета. Соблюдение этикетных норм способствует гармонизации деловых отношений, создает доброжелательную атмосферу вокруг обсуждаемых вопросов, помогает продемонстрировать уважение к другим, расположить других к себе. Дейл Карнеги писал: "Если вы хотите получить превосходные советы о том, как обращаться с людьми, управлять самим собой и совершенствовать свои личностные качества, прочтите автобиографию Бенджамина Франклина — одну из самых увлекательных историй жизни, когда-либо написанных, одно из классических произведений американской литературы" [3, с.327].

Несомненно, все написанное и созданное Б. Франклином нашло свое отражение в произведениях других авторов. На его принципах строят практику делового общения современные американские специалисты по этике бизнеса.

Список литературы:

1. Оссовская М. Рыцарь и буржуа. — М., 1987.
2. Вебер М.. Избранные произведения. — М., 1990.
3. Таранов П.С. 106 философов — Симферополь, 1995.

*С.Н.Корчова-Тюрина*

## **ОБ ЭКОЛОГИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ВОСПРИЯТИЮ**

Еще и поныне существует взгляд на природу человека, который основывается на традиционном подходе к нашему телу как к набору органов, обтянутому кожей-оболочкой, где каждый орган работает самостоятельно и лишь посылает результаты своей деятельности для обработки в мозг — высшую инстанцию нашего ор-

ганизма. Такая схема очень напоминает работу деталей в машине, где каждая из них является изолированным объектом, и где при работе всего механизма возникает иерархия одновременных событий. Но человек сам создал машину и сделал для себя еще более очевидным, что в противоположность ей живой организм не собран из деталей, и его части, хотя и движутся, образуют иерархию другого рода.

В связи с таким взглядом на человеческое тело продолжает существовать и подход к восприятию окружающего как к результату разрозненных ощущений, полученных от соответствующих органов чувств. А пространство вокруг нас трактуется по образу физического, где не учитывается уникальность точки наблюдения.

Действительно, почему при характеристике всего нас окружающего мы не учитываем того факта, что воспринимаем мы не точки, линии, отрезки, аммоний, серу или звуки определенной силы мощности, а видим поверхности предметов, вдыхаем запах опавших листьев или выхлопные газы, слышим чей-то голос или шум улицы. Или что для нас, для нашего бытия Земля всегда плоская, а не круглая. Такой взгляд на мир и подход к восприятию, конечно же, экологичны. И именно с таких позиций мы попытаемся описать перцептивные возможности человека.

Прежде всего, уточним, что говорить мы будем о восприятии не увиденных кем-то и воспроизведенных на плоскости изображений, рисунков и не объемных вещей (произведения скульптуры и т. д.), а о восприятии полноты окружающего мира. И в этом случае нам придется отказаться от многих культурных штампов и традиционных подходов.

Как известно, в нашей культуре прочно закрепилось представление о восприятии как о результате, суммарном итоге разрозненных ощущений. Если же проследить этимологию термина "восприятие", то можно говорить о воссоздании, заново переживаемом "приятии" или "признании" чего-либо. Это "принятие" с восходящей ноткой, движение вверх, вперед, по возрастающей. Как восхождение, вос-создание. Создание из чего-то уже готового, движение по уже существующим ступеням. Следовательно, определенными ступенями в таком восхождении должны выступать некие основополагающие вещи. И в традиционном понимании восприятия — это ощущения. Такой взгляд на восприятие закрепляет за ним второстепенное значение после ощущения, на котором традиционно лежит основа "приятия" или приема разрозненных данных.

Это, в свою очередь, определяет и взгляды на природу человеческого тела, на особенности его контакта с окружающим миром.

Для экологического же подхода "...восприятие — то, чего индивид достигает, а не действие, которое разворачивается на сцене его сознания. Восприятие — процесс непосредственного контакта с внешним миром... Это и не умственный, и не телесный процесс. Это психосоматический акт живого наблюдателя..." [1, с.339].

В этом случае интересно отметить, что накопление знаний происходит следующим образом: "...по мере того, как наблюдатель совершенствует умение наблюдать, его восприятие становится более тонким; оно становится все более продолжительным, по мере того как наблюдатель сталкивается со все большим числом событий; столкновение со все возрастающим количеством объектов непрерывно пополняет его; а по мере того как наблюдатель замечает все большее число возможностей, его восприятие становится богаче. Такое знание ниоткуда не "приходит", оно приобретается по мере того как наблюдатель смотрит, слушает, осязает, обоняет, пробует на вкус..." [1, с.359]. Таким образом, основополагающим в восприятии человека является не память, а навык. Именно "опытность" в распознавании и распределении информации, поступающей из окружающего мира. Этот факт может объяснить широкое использование зрительной и аудио- информации, в применении и расшифровке которой человечество достигло определенных, можно даже сказать, высоких результатов. Попросту говоря, увидеть и услышать — вот что лучше всего получается у людей. Эти умения, передаваемые из поколения в поколение, перешли в статус "врожденных" и зачастую воспринимаются как "показатели" человеческого, некоего отличия от животных, в мире которых "основными" чувствами, по мнению людей, являются обоняние и слух. Человек же, за неимением, а вернее, из-за утраты навыков "применения" некоторых своих органов чувств, как нам кажется, не выделился из мира животных, а утратил некую связь с окружающим, невидимую и неслышимую нить разговора с миром.

Так же, как в случае с восприятием, существует традиция в понимании того, посредством или при помощи чего мы воспринимаем окружающий мир: мало кто сомневается, что это — органы чувств. Человек уверен, что он видит глазами, слышит ушами или нюхает носом. И что глаза — это органы зрения, так же как уши — органы слуха, нос — орган обоняния, язык — орган вкуса, а кожа — орган осязания. И все эти органы рассматриваются как инструменты соз-



нения. Но дело в том, что и глаз, и нос, и ухо находятся на голове, голова — на туловище, а туловище опирается на ноги, которые, в свою очередь, обеспечивают положение туловища, головы и всех органов чувств, расположенных на ней относительно опорной поверхности. Поэтому в экологической традиции зрение, слух, обоняние и осязание — это целые воспринимающие системы, а не просто каналы, по которым передаются ощущения. Мы видим окружающий мир не просто глазами, а с помощью системы "глаз-на-голове-на-теле-с-опорой-на-земле" [1, с.293] Соответственно, обоняем — при помощи системы "нос-на-голове-на-теле-с-опорой-на-земле" и т. д. Другое дело, что для зрения гораздо большее значение имеет положение головы и тела в определенный момент процесса зрительного восприятия, чем для слуха, обоняния или осязания. Вариации, появляющиеся в поле зрения (в отличие от слушания или "вынюхивания"), наиболее значительны и легче всего прослеживаются и описываются. Звуковые же изменения, воспринимаемые аудио-системой, отмечаются нами лишь по силе звука, а не по характеру. Так как изменения в звуковом потоке информации при движении головы или тела, настолько малы, что наше ухо не в состоянии их различить. Правильнее будет сказать, аудио-система пассивна по отношению к ним. Но от того, что мы не можем (или попросту утратили способность) определять их, эти вариации не перестанут иметь место. А следовательно, о них нужно говорить.

Еще менее заметными для нас являются вариации запахов при изменении положения обонятельной системы. Как уже нами отмечалось, "забытое" положение обоняния — мы на него попросту не обращаем внимания как на само собой разумеющееся — тем более делает мало заметными и вариации запахов. Изменение силы запаха наиболее вероятно при движении человека, так как оно сопровождается потоком воздуха, а наиболее ощутимо — при движении по направлению к источнику запаха. Качество же обонятельной информации может по-разному восприниматься при движении относительно поверхности земли. При изменении положения головы вариации столь малы, что не всегда нами воспринимаются, вернее, "отмечаются". Зато при повороте головы нами иногда с новой силой ощущается собственный запах. Таким образом, изменение положения головы относительно тела вносит коррективы в порог обоняния, другими словами, система проявляет большую активность.

Известно, что наше восприятие окружающего мира опосредовано самовосприятием. И если обратиться к системному самовос-

приятію, то нужно напoмнить, что постоянно в нашeм полe зpeния нахoдятся собственные конeчнoсти и нoс. Пoэтoму длина пoслeднeгo, бeз сoмнeния, oпpeдeляет тo, как мы сeбя видим. Нoс для нас — этo лeвoстoрoнный край в пpaвoм полe зpeния и пpaвoстoрoнный край в лeвoм полe зpeния. Таким oбразoм, oн вызывaeт oсoбoгo рoдa субъeктивныe oщущeния и мoжeт служить тeорeтичeским нулeм для тaкoгo пaрaмeтpa, как рaсстoяниe oт мeстa, зaнимaeмoгo нaблюдaтeлeм. Тo eсть, рaсстoяниe oт нас дo любoй тoчки oкружaющeгo мирa — этo нe oтpeзoк, упирaющійся oдним свoим кoнцoм в тoчку нaблюдeния, a другoм — нaм в глaз. Oнo вoспринимaeтся нaми, как рaсстoяниe oт кoнчикa нaшeгo нoсa дo тoчки или пpeдмeтa в oкружaющeм мирe [1, с.296].

Так жe, как в случae сo зpитeльнoй систeмoй, при аудіo-вoсприйтій мы слышим сoбствeннoe тeлo (звуки при глoтaнии, дыxaнии, хoдьбe), a при oдopo-вoсприйтій — чувствeм свoй зaпax. Вoсприйтiє Эгo, таким oбразoм, мeняeтся, eсли чeлoвeк нaдeвaeт oчки, пoльзуeтся пaрфюмeриeй или зaбoлeвaeт. В пoслeднeм случae зaмeтнo измeняeтся хaрaктeр звуков нaшeгo тeлa (тяжeлoe дыxaниe, хрипы, кaшeль).

Всe вышeпeрeчислeнныe oсoбeннoсти эcoлoгичeскoгo пoдxoдa к вoсприйтiю зaстaвляють пo-нoвoму взглaнуть нa, кaзaлoсь бы, дaвнo извeстныe фaкты: как мы пoлучaeм инфoрмaцию из oкружaющeгo мирa, кaкoгo рoдa этa инфoрмaция и пoчeму ee нeкoтoрaя чaсть oстaeтся для нас "нeзaмeчeннoй"? Всe дeлo в тpaдициoннoй aдaптaции или eсть бoлee убeдитeльный oтвeт нa этoт вoпpoc? Дa и сущeствeт ли этoт oтвeт вooбщe? Цeннo ужe тo, чтo тaкoe сoмнeниe вoзникaeт и зaстaвляeт нас вeрнуться к рaссмoтpeнию, кaзaлoсь бы, дaвнo рeшeннoй зaгaдки: чeлoвeчeскoму вoсприйтiю.

#### Списoк литeрaтуры:

1. Гибсoн Дж. Эcoлoгичeский пoдxoд к зpитeльнoму вoсприйтiю.— М., 1988.
2. Мeрлo-Пoнти М. Фeнoмeнoлoгия вoсприйтiя.— СПб., 1999.
3. Пoдopoгa В. Фeнoмeнoлoгия тeлa.— М., 1995

Л.Д. Бабушка

## КРАСА ІНДИВІДУАЛЬНОГО ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ ЯК ФАКТОР ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ

Індивідуальність кожної земної людини представляє собою вищий шабель краси в нашому житті. На жаль, бачення цієї краси вдається дуже рідко, в дійсності ця піднесена ідея просвічує крізь обмеження і перекошення, які наповнюють наше життя протиріччями, розладом та складають негативний аспект нашого буття.

Життя кожної особистості складається з актів творіння абсолютно цінних змістів буття, неповторних та незамінних. Для того щоб краса відкрилася нам, потрібна любов, яка глибоко проникає крізь кору повсякденного життя. Така пильність юнака чи дівчини до ідеальної індивідуальної улюбленої жінки або чоловіка. І в цій любові відкривається чарівна краса, ні з чим незрівнянна, єдина, навіки незабутня. Однак свідоме сприйняття цієї величі і безмірної краси світу людям вдається споглядати тільки у відношенні до індивідуального буття і до окремих істот. Таким чином, у сімейному житті родини, в якій люблять одне одного і дітей, відкриваються очі в достатній повноті, щоб мати естетичне сприйняття індивідуальної прекрасної своєрідності особистості.

Духовна творчість в області релігії, в усіх видах мистецтва, в області науки, перетворенні соціального життя і його керуванні є переважно справа чоловічого генія. Звідси виникає думка, що жінка позбавлена творчої сили, позбавлена геніальності. Варто тільки сформулювати це твердження, і відразу відчуєш, наскільки воно сумнівне. Тут необхідно сказати декілька слів про красу жіночого життя. У житті людства жінка, безсумнівно, займає почесне місце, і перераховані вище види чоловічої творчості, як це відомо з біографій відомих людей, за звичай здійснюються під впливом спілкування з жінками, або, принаймні, у середовищі, організованому жіночою майстерністю. Звідси зрозуміло, що жінці властивий творчий вплив на весь хід життя, але він так глибоко відрізняється від чоловічої творчості і такий своєрідний, що важко визначити його сутність. Початок життя кожного з нас у процесі розвитку зародку протікає всередині тіла жінки в самому інтимному зв'язку з цілістю її душевного і тілесного буття. Творчий вплив жінки на розвиток зародку безумовно є співучасть у творінні його життя як конкретного цілого. Така творчість докорінно відрізняється від чоловічої творчості, що має характер здебільшого односторонній (спеціалізований): вона зосереджується в більшості випадків на одному з аспек-

тів життя, часто досягаючи при цьому віртуозності в одній області, яка однак нерідко супроводжується недорозвиненістю особистості в інших областях. І навпаки, характерна риса жіночої природи є вміння жити цілісним гармонійним життям і сприяти розвитку всіх навколишніх, небайдужих і близьких для неї людей. Вона одночасно є співником у їх рості цілісної душевно-тілесної індивідуальності. Беручи на себе найбільш важке завдання, творіння цілісного життя, жінка, звичайно, відстає від ідеалу, але і те, що їй вдається досягти в цій області, надає право стверджувати — творча сила жінки не поступається чоловічій, а можливо навіть і перевищує її. "У родинях, де ряд поколінь веде фізично і духовно енергійне життя, — писав з цього приводу М. Лосський, — виробляється красивим і загальним виглядом і поведінкою людини. Нижній рівень краси людини є там, де здійснене тільки біологічне цвітіння життя: пишне волосся, свіжий колір обличчя..." [4, с.23].

Людина за сутністю істота творча, але творить лише тоді, коли знаходиться у своїй сутності, коли вона відчуває себе людиною, а не тільки соціальною особистістю (політиком чи астрофізиком), оскільки вона виражає у своїх діях, свою людську природу, природність і в цьому змісті звичайність, не запламовану ніякими винятковими відхиленнями. Бути звичайною людиною дуже важко: усі прагнуть до винятковості, всі почувають себе багатобічними і складними, що бути просто людиною, мабуть, доступно в наш час лише деяким. Як зауважив Пастернак, — "найбільш звичайні люди геніальні... А ще звичайніша, захоплююче звичайна — природа" [2, ст. 312]. Залишатися собою, жити самотньо, якою б справою ти не займався — найважливіше завдання творчості. Світ відкривається новим, ніколи раніше не баченим способом тільки в результаті "повної присутності" людини. У звичайному повсякденному житті людина "розділена" на різні частки, і в кожній своїй частині вона часткова, обмежена і одностороння, а для творчості, як, наприклад, і для любові, потрібна повна присутність. Адже не можна любити наполовину, тобто однією частиною свого ества, але так само і не можна творити, не віддаючи себе цілком, по-справжньому. Цілісна особистість, або ж так зване "зібра" людина переходить в інший режим буття, де вона може творити і відчувати повною мірою зміст і значення свого існування. Недарма в древньоіндійському епосі "Бхагавадгіта" говориться: "Хто не зібраний, не може правильно мислити, у того немає творчої сили. У кого ж немає творчої сили — немає світу, а якщо немає світу, звідки бути щастям".

З усіх цінностей краса найбільш приваблива. Любов до того, що красиво, вільно народжується в душі людини, а водночас виникає любов і до тих цінностей, завдяки яким була створена краса. Навіть гордяня, найбільша з усіх пристрастей, може схилитися перед красою добра; прикладом є гордовитий Демон Лермонтова, захоплений красою чистої душі Тамари. Геніальний художник, завдяки своєму несвідомому зв'язку з усім світом може помітити індивідуальність особистості, яка ще не бере участі в історії людства, і уявно ставлячи її в ті чи інші умови, творить у своїй фантазії такі прояви, які відповідали б її своєрідності. Таку думку не можна вигадати, не можна імітувати, вона може тільки прийти до нас, якщо "пильно вдивлятися". Так, Рафаель побачив Мадонну, а Кеплеру "відкрилася бездня, повна зірок". Ця думка — бачення жила в руці Тиціана і Рубенса, у незвичайній уяві Ейнштейна, що вбачалася у викривленому Всесвіті, вчувалася глухому Бетховену. Якщо немає такого сприйняття, як живого торкання до світу, як буттєвої опори, людина залишається сліпою у світі краси, кольору, звуку, і для неї творчість завжди є таємничою і незбагненою загадкою. Оригінальне бачення, сприйняття — це не просто бачення суті, осягнення змісту, зрозумілості речі або події. Тут нове не просто в порівнянні зі старим, не в тіні старого і не на його тілі. Це принципово нове бачення, якого ще ніхто не бачив і проходить мов би "злиття" зі світом і розуміння його "зсередини".

Багато аспектів соціального життя є носіями високих щаблів краси. На першому місці тут постає краса православного і католицького культу, краса богослужіння всередині храмів, краса молебнів і процесій поза храмами. Особливо високу естетичну і релігійну цінність має російське православне богослужіння, наприклад панахида. У соборі Олександрів — Невської лаври в Петербурзі щорічно в річницю смерті Чайковського 25 жовтня відбувалася урочиста літургія. Пишність і краса двору Візантійських імператорів, пророблена в душі вимог релігійного життя, додавала літургії пишноти, яка надавала відчуття ніби знаходишся "на небі, не на землі".

Без сумніву, епохи піднятої соціальної творчості мають велику красу. На жаль, сприймати цю красу безпосередньо в житті, як цілісне, земна людина не в силах. У російському житті таким чудовим періодом була епоха Великих реформ імператора Олександра II, коли після скасування кріпосного права організувалося по-новому життя селянства, коли були вироблені нові судові статuti і російський суд був найбільш досконалим у Європі, коли введене було зем-

ське і міське самоврядування, що дало чудові плоди в процесі свого подальшого розвитку. Безліч людей, натхнених шляхетним прагненням служити суспільству, взяло участь у проведенні цих реформ, і знайомство з цією епохою у історичних працях і спогадах сучасників дає можливість не зовсім сприйняти, але, принаймні, догадуватися про красу цього соціального процесу. Мистецтво шляхом зображення життя великих історичних діячів в обстановці їх навколишнього оточення може сприяти спогляданню духу цілих епох, станів, націй. Такі, наприклад, життя й епоха Сократа, Платона, Юлія Цезаря, Бориса Годунова, Кромвеля, Петра Великого, Олександра I, Наполеона і багатьох інших, які стояли в центрі історичних подій.

На закінчення потрібно сказати ще декілька слів про музику, тому що вона — сама загадкова з усіх мистецтв. Як відомо, що звук є одним із найбільш безпосередніх виражень внутрішнього життя, почуттів, настроїв, вольових прагнень і відраз, перемог та поразок. Шопенгауер, відповідно до метафізики в основі всього світу якого лежить воля, говорить, що музика є "безпосередня об'єктивація і відбиток усієї волі" [5, ст. 455]. З цим вченням Шопенгауера про музику можна погодитися власне кажучи, за умови, що під терміном "воля" тут потрібно розуміти конкретне ціле, до складу чого входять і почуття, і досягнення, і поразки, і представлення, динамізовані волею. Внутрішнє життя людини музика виражає набагато сильніше, аніж всі інші види мистецтва. Вона безпосередньо вводить нас у внутрішнє життя стихій, хімічних і фізичних процесів, у життя кристалів, порошин, які танцюють у променях сонця, у життя рослин і тварин, річок, струмків і морів, навіть у життя планет і сонячних систем.

"Сутність музики, — говорить Ганслік, — перебуває у поєднанні чарівних звуків, їхній згоді і боротьбі, наростанні — завмиранні; різні сторони її є мелодія, гармонія, ритм, звучність, тобто тембри. Музика може зображувати тільки динамічний бік почуттів: у ній є зміни в силі, в русі, в пропорціях, наприклад ідея поступового або швидкого зростання, завмирання, вигадливого сплетіння, простого руху вперед і т.п. Так, наприклад, тихе гармонійне адажіо буде прекрасним проявом ідеї тихого, гармонійного взагалі, але фантазія може витлумачити таку музику "як вираження тихої покірності долі душі, примиреної із собою" [3, с.328]. Однак не варто намагатись відгадувати, які положення людського життя виражені в музиці, безпосередньо сприймаючи значущість і виразність звуків; по-



трібно задовольнятися нею і не мішати своїми міркуваннями повноті сприйняття музики: змісту життя, яке безпосередньо сприймається звуками.

Рівнем нижче постає та краса, у якій є гармонія і позитивний зміст, але немає вищих областей духовної значущості. Таку вроду можна позначити словами "красивість", "миловидність"; сюди відноситься, головним чином у застосуванні до рухів, — "граціозність". У живій дійсності красивість властива багатьом дітям і безлічі їх проявів; у природі сюди відносяться, наприклад, витівки кошенят, щенят і т.п. У мистецтві до області красивості належать наприклад, ідилії Феокріта; у російській літературі багато красивості є у творах Тургенєва, у німецькій літературі — Шторма.

У мистецтві піднесене, як і трагічне, займає почесне місце. Єгипетські храми, піраміди, Партедон в афінському Акрополі, багато готичних соборів, Зевс Фідія, Моїсей і Давид Мікель Анджело наділені саме піднесеною красою. Трагічна краса виникає тоді, коли в житті дійсної особистості відбувається різке зіткнення між ідеалом досконалості, який здійснений лише в Царстві Божому, і дійсністю нашого занепаłego царства буття. Трагічним це зіткнення буває тоді, коли воно відбувається в такій глибинній області духовного життя, яка завершується загибеллю особистості, тілесної або навіть духовної. Все велике в нашому бутті стоїть на грані трагічного і часто стає явно трагічним; таке, наприклад, життя Байрона, Пушкіна, Лермонтова, Достоевського, Лева Толстого. У музиці трагічна краса може бути втілена не менше, аніж у поезії. Згадаємо, наприклад, V симфонію Бетховена, його "Егмонта", VI симфонію Чайковського.

Величні водоспади, ліси, трав'яні степи, пустелі і болота вносять багато своєрідних красот у життя Землі. Настрої хвойних, листяних, мішаних лісів, північних, лісів тропічних напрочуд різноманітні, і ця різноманітність супроводжується зміною пори року і змінами освітлення. Поєднання природи і людської культури створюють чудову красу пейзажу, перейняту гармонійним співвідношенням між душею народу і географічним середовищем, у якому він живе. У викладеному огляді краси Землі була звернена увага головним чином на ефектні, грандіозні, екзотичні пейзажі, які залучають до себе усіх красою. Але чуйне око знаходить безкінечні цінні красоти й у самих звичайних пейзажах. У красі пейзажу істотне значення має властивий йому настрій. Похмура непривітна ущелина, серед суворих голих скель із водоспадом, що падає на гострі

уламки каменів нагадує житло темного духу, ворожого всьому живому. Долини серед пагорбів з м'яким контуром, покриті лісом із струмками при яскравому осяянні, ваблять око туристів і полонять своєю красою. Відповідно до вчення про одухотворення природи, ці настрої пейзажів, є лише сприйняття, хоча й недосконале, дійсного життя природи, а не антропоморфне відчуття у ній наших власних станів.

Подібне оригінальне сприйняття, яке вдається людині досягти, — надзвичайно важливий буттєвий акт, який може перевернути людське життя, наповнити його новим змістом, дати поштовх народженню творчої особистості.

#### Список літератури:

1. Губин В.Д. Культура и творческая деятельность. М., 1987.
2. Губин В.Д., Сидорина Т.Ю., Филатов В.П. Философия. М., 1996.
3. Ганслик Е. "О музыкально прекрасном".
4. Лосський М. "Світ як здійснення краси. Основи естетики". М., 1998.
5. Шопенгауер "Мир как воля и представление". М., III кн.

### **В.Н.Леонтьева, И.В.Тарасенко КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЕ ИСТОКИ ГЕНДЕРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Постмодернистские "деконструкции индивидуальности" и фиксация "смерти субъекта" стимулируют к поиску "общего знаменателя", позволившего бы выявить те различия "человеческого", диссонанс которых внутри человеческой целостности привел к разрушению последней, что, собственно, и знаменовало наступление "постантропологической эпохи", "маскарада идентификаций". Одним из условий выживания на рубеже тысячелетий является сохранение индивидом личностной идентичности и теснейшим образом с ней связанной идентичности гендерной. Сама же идентичность с некоторых пор представляет не только теоретическую, но и непростую практическую проблему, среди очевидных причин чего — активизация феминистских исследований и рост женского самосознания [1], что, в свою очередь, катализируется кризисом культуротворческой системы эпохи модерн, т.е. культуротворчества, которое осуществлялось "по Пармениду", "по Аристотелю", в маску-

линном духе, когда женщине приходилось принимать правила "мужской игры" и соответствовать тому образу, который создавался, в основном, мужчинами.

Культуротворческий процесс, состоящий из индивидуально совершаемых культурных актов (диалогов), есть реализация "силы аффирмации" [2], осуществление специфически-человеческой способности утверждать — производить и воспроизводить (понимать, интерпретировать) — культурные явления, каждое из которых есть конкретное единство культурного смысла и культурной формы. В тех же самых культурных диалогах, посредством утверждения определенным образом оформленных определенных же культурных смыслов, индивид порождает/утверждает и осознает себя как личность, обретая ту или иную меру культуротворческой свободы и делая тем самым свою жизнь бытием-в-культуре.

Исторически сложилось три основных типа культурных форм, соответствующих "уровням" аффирмации: остенсивный (примеры и образцы действий), императивный (запреты, приказы, законы и т.п. — *нормы* в широком смысле слова) и аксиологический (ценности, идеалы, принципы) [3], стихийное и целенаправленное (институционализированное, профессиональное) взаимодействие между которыми образует различные культуротворческие системы [4].

Во всем многообразии гендерных концепций фиксируется идея равенства полов — некий априорно принимаемый идеал — как идентичность возможностей, "стартовых условий" личностной самореализации мужчин и женщин, что соотносимо с осуществлением индивидом своей культуротворческой свободы; в то же время подчеркивается принципиальная несоизмеримость и нередуцируемость друг к другу *мужского* и *женского*. Однако гендерный подход оказался "в западне" деконструктивистски-постмодернистской методологии [5] и, по-видимому, нуждается в определении женского и мужского начал культуротворческого процесса, поскольку биологическая принадлежность индивида к определенному полу не влечет автоматически поведения по тому же гендерному типу: не в меньшей степени, чем физиологические — собственно половые — различия, на становление "гендера" (гендер (*gender* — род) — понятие, близкое к категории "пола", но рассматривающее его как комплекс, который включает половую идентичность и половое различие, отношения между полами, половой порядок, а также его конституирование в различных областях общественной жизни и в

научных дискурсах [6]) влияют мужское и женское *начала культуры*.

Понятие "женское начало культуры" не столько фиксирует "наличное положение женщины в обществе" (это, в конечном счете, и отражается в понятии *гендер*), сколько "женский образ должного". Женское начало культуры — это участие ("практики") в создании картины мира и формировании человеческих жизненных стратегий тех идеальных представлений, которые связаны с сущностью женщины. Аналогично можно определить и мужское начало культуры: это не только и не столько "гендер" как реальные роли и статус *мужского* в социуме и в культуре, сколько "удельный вес" смыслов, оформляемых в соответствии с представлениями о "мужском", в ценностно-смысловом универсуме. Будучи противоположными в содержательном отношении, *понятия* женское начало культуры и мужское начало культуры могут определяться симметрично в том плане, что один и тот же культурный смысл, который в одной культуре означен как "женский", в другой культуре воспринимается и оценивается как "мужской" и наоборот.

Однако "женское начало" можно рассматривать не как некий антитезис маскулинной (синонимы: патриархальной, патриархатной, патерналистской, патерцентристской) культуры, но как одно из двух — *наряду* с мужским — культуротворческих начал, сыгравших и играющих вполне определенную, только ему присущую роль и в становлении культуротворчества как системы (т.е. в плане "универсального" в культуре), и в разнообразных исторических (т.е. локальных) культуротворческих системах. Представления о мужчине/женщине и мужском/женском'affirmируются обоими полами в определенном дискурсе и скоррелированы как реальными социальными функциями и ролями, выполняемыми мужчинами и женщинами, так и оценкой их социокультурной значимости. И то, *каким образом* вырабатываются представления о "мужском" и "женском" самими мужчинами и женщинами, а также то, как участвуют инициативы и усилия, соответствующие "мужскому"/"женскому", в'affirmации культурных явлений, скорее всего, не одинаково, не идентично, не равновелико для обоих полов. Существуют способы утверждения смыслов, наиболее приемлемые для женщин, и существуют способы, которыми пользуются преимущественно мужчины. Итак, есть основания различать мужское/женское *начала культуры* — как связанные с мужским/женским образами культурные смыслы — и мужское/женское *начала культуротворчества* — как

наиболее присущие мужчинам/женщинам способы аффирмации, т.е. внутренние культурные формы. В современном мире отнесение себя к мужчинам/женщинам не только ориентировано культурными представлениями о том или ином гендере, но и напрямую зависит от навыка аффирмации, что в данном контексте тождественно типу самоутверждения. Иными словами, мы живем в эпоху грандиозной культурной инверсии: не "я поступаю так, потому что я — женщина/мужчина", а "я — женщина/мужчина, потому что я поступаю так". Причем, в отношении женщин это оказывается более буквальным, чем в отношении мужчин, и трудно не согласиться с Лори Эс-синг, сказавшей: "Мы должны постоянно кодировать себя по женскому типу, чтобы быть женщинами. В тот момент, когда мы перестаем это делать, мы можем превратиться в мужчин", а в сноске к этой мысли отмечено: "И в то же время — не можем..." [5, с.179].

Установленные современной психологией половые различия в отношении к ценностям, в стереотипизировании поведения, в функционировании структур головного мозга [7] позволяют зафиксировать несимметричность мужского и женского начал культуротворчества и предположить, что женское начало заключено в большей мере в остенсивных, мужское — в императивных способах аффирмации. Эта гипотеза подтверждается, во-первых, представлениями о женском начале как инициаторе появления собственно культурной деятельности и морали [8; 9], что согласуется с признанием остенсивных культурных форм филогенетически первичными [10], в арханке безальтернативно доминирующими. Более того, стихийный поток трансляции культурных смыслов (повседневность, частная жизнь, организация быта, где остенсивные формы превалируют и в силу этого именно они репрезентируют стихийное культуротворчество) в цивилизованных обществах обычно считался сферой, наиболее адекватной "женским ролям".

Во-вторых, нормативность — один из ключевых моментов самоопределения — присваивается разными полами диаметрально противоположным образом: динамика нормативного становления в разнополых группах находится во взаимообратном отношении. Особенности присвоения социальных норм мальчиками и девочками связаны, очевидно, с закрепившимися в культуротворческом процессе социоархетипическими особенностями мужского и женского начал, оппозицию которых можно определить как оппозицию "экспансия — конструирование", с одной стороны, и "цикличность — репродуктивность", с другой. Мальчик переживает нормы

как гибкие условные препятствия, как реальный способ существования в мире. Для девочки же нормативность оказывается нерасчлененным, тотальным фрустратором [11]. "Филогенетическое" обособление императивов в автономный — по отношению к "живому действию" — уровень культуротворчества произошло, по видимому, преимущественно благодаря "мужским усилиям"; в эпоху перехода к цивилизации сформировался институционализированный поток культуротворчества, в котором, с одной стороны, превалируют "мужские роли", с другой — императивные культурные формы. Известный переход к "отцовскому праву" и доминированию мужского начала был предрешен как результат социально-экономических и духовных трансформаций времени "революции городов". Изменились представления о главном источнике жизни и всякого творчества: таковым стали считать не плодородие почвы (ассоциировавшееся со способностью порождать новое вообще), но "разум, абстрактное мышление, сделавшие возможными разнообразные изобретения, технические открытия, да и само государство с его законами и нормами жизни. Не материнское лоно, а разумное мышление (дух) стало символом творческого начала — и тем самым господствующее положение в обществе перешло к мужчине" [8].

В-третьих, женский тип человеческой целостности (или феминной идентичности), т.е. бытие-в-культуре женского начала, реализуется в *непрерывном* воссоздании и сохранении "человеческого мира" и направлено на "всеобщее", причем, культуротворческие усилия аффирмации совершаются без резкого разграничения в оформлении смыслов на остенсивный, императивный и аксиологический "уровни", в любом случае "заканчиваясь" образцами деятельности, поступками. Остенсивные формы, в которых культурное содержание опыта синкретично (рационально-иррационально), целостно, бытует в слитности со своим носителем, не содержат идеи ранжирования (т.е. идеи господства-подчинения), что соотносится со всеобщностью и жизнеутверждением как признаками собственно *культурной* деятельности, выводимыми многими исследователями из "духа матриархата" и "волшебства материнства". Наоборот, в принципиально вербальных императивных формах опыт дифференцирован, дискретен, деперсонализован, рационализирован и упорядочен, в них не только содержится, но и реализуется идея господства-подчинения. Императивные формы, основанные на идее "рационального порядка" и иерархичности, создают тот, основанный на насилии, дискурс власти, который оценивается как маскулинный. На это обращал внимание еще почти полтора века назад И.Я.Бахофен: "Для патриархального общества... характерно соблюде-



ние законов, установленных человеком, преобладание рационального мышления... При патриархальном укладе главной добродетелью считается подчинение власти" [12]. В. фон Гумбольдт, например, давая определения мужскому и женскому, связывал проявления обособления и односторонности в действиях — с мужским началом, а женское начало характеризовал как многосторонне, связующее, стремящееся к объединению. При этом "материал, связанный с женской силой, не нуждается в господстве объединяющего принципа, но сам образует единство", поскольку в основе своей женская сила наделена самосозидательным свойством [13]. — Не это ли свойство проявляется в том, что при большей — в сравнении с мужчинами — нестабильности социального и имущественного положения, при большей неустойчивости профессиональной карьеры именно женщины, а не мужчины, отличаются более устойчивыми социокультурными, эстетическими и этическими, взглядами, что сегодня именно женщины "и хотят и делают" более нравственную политику [14], то есть суть "женского культуротворчества" проявляется именно на остенсивном уровне.

Таким образом, отнесение себя к мужчинам/женщинам связано с овладением определенными способами аффирмации культурных смыслов и скоррелировано направленностью культуротворческой свободы либо в непротиворечивом, на индивидуальном уровне каждый раз повторяющемся единстве остенсивно и аксиологически оформленного содержания, либо преимущественно в дискретно-императивных формах, когда приказание (повеление) и его выполнение на индивидуальном уровне допускают разрыв императивной и остенсивной аффирмации соответствующего смысла.

#### Список литературы:

1. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. — London: Routledge, 1990.
2. Конев В.А. Философия культуры и парадигмы философского мышления // Философские науки, 1991, №6.
3. Конев В.А. Дialeктика культуры как диалектика порождения // Дialeктика культуры: Сборник. — Куйбышев, изд-во Куйбышевского ун-та, 1992.
4. Леонтьева В.Н. Культуротворческие системы западноевропейской цивилизации: история, современность, постсовременность // Філософія, соціологія, політологія: Збірник наукових праць. Випуск 2. — Харків: ХДПУ ім.Г.С.Сковороди, 1998.

5. Эссиг Л. Познание/производство субъектов гендерной теории // Современная философия. — Харьков, 1995, №1.
6. Современная западная философия: Словарь. — 2-е изд., перераб и доп. — М., 1998.
7. Виноградова Т., Семенов В. Сравнительное исследование познавательных процессов у мужчин и женщин: роль биологических и социальных факторов // Вопросы психологии, 1993. №2.
8. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. — М., 1994.
9. Апресян Р.Г. Природа морали // Философские науки, 1991, №12.
10. Конев В.А. Диалектика культуры как диалектика порождения // Диалектика культуры: Сборник. — Куйбышев, 1992.
11. Хасан Б.И., Тюменева Ю.А. Особенности присвоения социальных норм детьми разного пола // Вопросы психологии, 1997, №3.
12. Фромм Э. Искусство любить // Фромм Э. Душа человека. — М., 1992.
13. Гумбольд В. Язык и философия культуры. М., 1985.
14. Константинова В.Н. Женщины и проблемы политического лидерства // Женщина и социальная политика (гендерный аспект). М., 1992.

Я.М. Ніколаєнко

**КУЛЬТУРА ГРОМАДЯНСЬКОСТІ У КОНТЕКСТІ  
ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ  
АВГУСТИНА БЛАЖЕННОГО  
(ПРАЦЯ "О ГРАДЕ БОЖИЕМ")**

Радикальні політичні зміни в українському суспільстві, відносини "держава — суспільство" починають зачіпати докорінні інтереси різних соціальних груп, громадянських об'єднань, політичних угруповань, взагалі особистості. Характер і темпи цих змін залежать від усвідомлення цих інтересів, їх узгодження. У цьому зв'язку особливої важливості набуває дослідження процесу становлення і розвитку, а також обґрунтування громадянського суспільства і, зокрема, культури громадянськості. Культура громадянськості включає в себе рівність не тільки у громадській сфері, але й у інших вимірах суспільного життя — рівність перед законом, рівність громадянських прав, рівність можливостей, навіть рівність результатів, так, що людина як громадянин має змогу повністю брати участь у

житті суспільства. Спробу осмислення цієї проблеми здійснюються ще з часів античності і християнства.

Антична традиція (Платон, Арістотель), наприклад, наполягає на тому, що суспільне життя не повинно визначатися волею і прагненням всього народу, але лише наукою, яка повинна панувати в державі. Нас цікавить, насамперед, християнська традиція, її ідея божественного "природного закону", яка в подальшому вплинула на розробку концепції громадянського суспільства в лібералізмі.

Щодо цього значний інтерес становить концепція західноєвропейського мислителя Августина Блаженного. Його праця "О граде Божієм" уявляється однією з найскрапівших серед інших досліджень, присвячених цій тематиці.

Феодальний спосіб життя, який був владоможним в європейському середньовіччі, на відміну від античності, зорієнтованої на предметно-речове сприймання світу, формував сприйняття світу, так би мовити за духом. Людина в цьому випадку постає "духовною", такою, що має душу, а не просто плотським чи натуральним створінням. Безпосередньою демонстрацією особистісно-людського характеру соціальних відносин феодальної доби виступає саме духовність. Реальність речового світу суспільна свідомість середньовіччя тлумачить як зовнішню "видимість" більш фундаментальної реальності — духовного світу. Звертаючись до духовності як до вищого від нині критерію реальності, нова християнська думка проголошує неістотними тілесні характеристики людського індивіда. В межах античної тілесно-речової цілісності існування індивід розглядав свою "включеність" в ціле як щось саме собою зрозуміле. "Громадянин старо-грецького міста-держави досить обмеженого за розмірами (але ототожнюваного мислю з космосом взагалі) і тому цілком охоплюваного "зором", наочно даного, відчув свій органічний зв'язок з цілим, з державою" [1].

У середньовічні віки індивід включений у спільноти суто духовного характеру. Все світське — держава, суспільні інститути набувають характеристики значимості, лише отримавши санкцію "божественного буття" — благословення церкви.

В своїй праці "О граде Божієм" Святий Августин намагався "земному граду", мирській державі протиставити "град Божий", церкву, релігію, яка домінує над державою. Протиставляючи дві любові, що створили два града: град земний (створений любов'ю до себе), і град Божий (створений любов'ю до Бога). "Итак, два града созданы двумя родами любви: земной любовью к себе дошедшего

до презрених к Богу, небесний — любов'ю к Богу, дошедшей до презрених к себе" [2]. Августин змушений визнати, що роздвоєння любові до себе (-amor-) і любові до Бога (-caritas-) і проблема панування, за з'явилися лише після гріхопадіння. Відбулася руйнація гармонії любові до себе і любові до Бога. Люди віднині перебувають у відносинах сутички і конкуренції. Кожен намагається задовольнити свою егоїстичну жадобу за рахунок інших. Панування стає слухним, вважає Августин Блаженний, оскільки природа гріховної людини стає одночасно єдиною і розірваною, гармонійною і дисгармонійною. З точки зору християнської свободи неприпустима інституалізація всеосягненого панування розуму в якості політичного володарювання, як це мало місце в античному полісі, який претендував на роль цілісного утворення. В наслідок гріхопадіння людина, за Августином перетворюється в істоту не призначену по своїй природі ні до вільного існування в колективі, ні до панування. Держава лише в стані завадити людині грішити, але не в стані допомогти їй вести благодійне життя. Держава не розглядається більше як інститут реалізації людської природи як розумної природи. Істина людського існування і благого життя реалізується не в полісі чи державі, вона відкривається церкві. Людина виступає як досконала істота не в якості Zoon Politicon (політична тварина, як у Арістотеля), а індивідуальної істоти, яка реалізує божественні вимоги свободи. Істинне існування людини не її політичне, а її релігійне існування, що виражається в безпосередньому відношенні людини до Бога, в любові до нього. Людина — це не просто громадянин світу, вона пілігрим, що шукає Царства Божого. З точки зору первісної природи людини не існує контрверзи між нарізним і всезагальним в людській громаді, оскільки роздвоєння було зняте у вихідному порядку буття у загальній любові до Бога.

Августин розрізняє дві політичні проблеми. По-перше потрібно визначити відношення церкви щодо питання про панування взагалі і зокрема про панування держави в умовах існування державної церкви, — церкви, яка не живе в есхатологічному очікуванні кінця світу, але орієнтована на соціальні і політичні обставини. Церква повинна поставити і вирішити для себе проблему панування, так як воно виявляється фактором довготривалої дії, який не може бути "знятий" сподіваннями на швидкий прихід Царства Божого. В цьому контексті Августин і розмірковує над новими підходами до проблеми співвідношення церкви і держави, які обминають крайнощів як жорсткого протиставлення церкви і держави, так і теократичного

отождоження церкви і держави. Відчуження релігійної і політичної законності, зняття цього відчуження стають політичною темою *civitas Dei*. Як пов'язані прагнення і вимоги *civitas Dei*, граду Божого, і *civitas terrena*, граду земного, як можливе співіснування церкви і держави? Вчення про два гради є одночасно спробою легітимізації і подолання антагонізму церкви і держави і спробою вирішити проблему відчуження між людиною як громадянином *civitas terrena* і християнином як громадянином *civitas Dei*. Августин по-новому ставить проблему панування і його обґрунтування. Панування для Августина від природи притаманний людському суспільству феномен, але руйнування свободи людини, правомірність панування можна пояснити, лише розглядаючи його як покарання за гріхи. Людина створена за образом і подобою Божою як істота, яка володіє здатностями пізнання, воління, діяльності, прагнення до свободи. Ці властивості притаманні будь-якій людині від природи. Кожна людина створена Богом як розумна істота. За своєю первонаочною природою, якою людину створив Бог, ніхто не є рабом іншої людини чи гріха. В природньому своєму стані людина не підвладна ні впливові гріха, ні владі іншої, вона підкоряється виключно голосу розуму.

У порівнянні з політичними і антропологічними концепціями античності вчення Августина підкреслено двома суттєвими змінами. По-перше, природній стан він протиставляє історичному стану держав, апелюючи до первородного гріха. По-друге, людина від природи володіє розумом, отже вона не повинна підкорятися розуму інших людей. На противагу платоновсько-аристотелівської теорії Августин розрізняє дві природи людини — до гріхопадіння і після його. Природа людини розірвана, деформована гріхом, це стосується не тільки сутності кожного окремого індивіда, але й всього людського роду. Від природи людина розумна істота, але вона разом з тим істота, яка страждає і само руйнується від розуму.

А от воля, на думку Августина, на відміну від розуму вільна: вона може прийняти чи не прийняти розумне. Воля є вихідною причиною гріха, а без свободи волі гріх як прояв вини і несправедливості неможливий. Якщо причиною гріховності виявляється не воля, а дещо інше, то її джерела слід шукати не в гріху, а в деяких зовнішніх по відношенню до діючого індивіда подіях. Якщо свобода не виявляється причиною дії не виявляється причиною дії, то вона не може бути приписана нікому. Вона не є дією, а є процесом. Отже, причина зла кориниться не поза сфери розуму — в чуттєвос-

тях і пристрастях, але закладена в самому розумі. Людина має бажати блага чи розумного.. Воля не може як би механічно слідувати розумній установці, волю неможливо примусити до втілення ідеальних проєктів на практиці.

Августин заявляє, що держава віднині не є гарант хорошого, благого життя, а субординат божественної держави, яка складає кінцеву ціль людини. Істинний світ, істинне життя можливі після гріхопадіння лише в божественному житті, в церкві, в проєкції очікування остаточного становлення Царства Божого на землі. Така установка перетворює церкву в єдиного виразника соціальних потреб в істині. Держава на чисто практичних основах виконує роль помічного засобу, стоїть на службі церкви. Пропорція церкви і держави є для Августина відношенням субординації. Істинісна значимість державних цілей — це істини релігії і церкви, яка слугує релігії. Навіть якщо фактичні відносини влади між церквою і державою не завжди втілюють прагнення християнства до зміцнення панування релігії над політикою, цілісність політичних цілей визначена релігійною істиною. Оскільки в силу свого божественного начертання церква володіє першоджерельними знаннями божественної і моральної істини. Соціальні аксіоми визначаються не- і позаполітичними реаліями. Августин також відстоює ідею, що після гріхопадіння політичне домінування втрачає статус істинності. Політичне панування переводиться на другий план по відношенню до приматів релігійної істини і церкви.

Особливість позиції Августина полягає в тому, що він не впадає в крайнощі у визначенні відносин "держава — церква": для нього це відношення не є дихотомія, ні теократичне обґрунтування тожності. Вчення Августина про церкву примирює уявлення про церкву як про общину праведників і ідею державної, імперської церкви. Церква виявляється представником народу Божого в цьому світі. Вона виявляється земним втіленням *civitas Dei*. Разом з тим *civitas Dei* не тотожне зримому образу церкві, також, як римська держава зі всією її бюрократією і чиновництвом неможна ототожнювати лише з *civitas terrena*, державою приречених. Поняття *civitas Dei* також мало тотожне з мирською організацією церкви, як і поняття *civitas terrena* з державою. Обидва поняття неможливо звести до зовнішньої організації. Ідея церкви в трактуванні Августина передбачає відмову від ототожнення земної церкви з градом Божим, оскільки реальне, мирське існування церкви як общини і організації зробило подібне ототожнення неправдоподібним. Разом з тим Ав-



густин спирається на намагання церкви бути градом Божим на землі, що дозволяє йому уникнути уявлення про церкву як лише про функціональну організацію. В трактуванні Августина церква і держава — "civitates permixtae", царства в яких змішане добро і зло.

Августин засуджує Римську імперію, яка домагалася стати чимось більше, ніж засобом забезпечення життєдіяльності. Обжестівлення держави — сама страшна спокуса, а головна вада римської імперії — зарозумілість. Августин вказує на архетип вбивства брата братом при заснуванні земної держави, на Каїна і Авеля, Ромула і Рема. Вказуючи при цьому, що Каїн родоначальник земного града, а Абель — божественного. Суперечки і розбрати із-зі земних благ — суттєва риса мирської держави. "При отсутствии справедливости, что такое государства, как не большие разбойничьи шайки; так как и сами разбойничьи шайки есть ничто иное, как государства в миниатюре. И они также представляют собою общества людей, управляются властью начальника, связаны обоюдным соглашением и делят добычу по добровольно установленному закону. Когда подобная шайка потерянных людей возрастает до таких размеров, что захватывает области, основывает оседлые жилища, овладевает городами, подчиняет своей власти народы, тогда она открыто принимает название государства, которое вполне усвоет ей не подавленная жадность, а приобретенная безнаказанность" [3].

Августинівське Царство Боже стоїть вище всіх царств, рас, класів, не виділяється ні вільного чи раба, ні правовірного чи сврея. "Этот небесный град, пока он находится в земном странствовании призывает граждан из всех народов и набирает странствующее общество во всех языках, не придавая значения тому, что есть различного в нравах, законах и учреждениях, которыми мир земной устлавливается или поддерживается ничего из последнего не отменяя и не разрушая, и напротив, сохраняя и соблюдая все, что хотя и различно, но направляется к одной и той же цели земного мира, если только не препятствует религии, которая учит почитанию единого высочайшего и истинного Бога" [3]. Це співтовариство особистостей, які пов'язані єдиною всезагальною любов'ю до Бога. Абсолютна справедливість і істинний мир можна знайти тільки в цьому Царстві, де вища влада належить любові. Всі земні царства із-зі недосконалої волі людей приречені так і залишатися на віддалені від цієї досконалості. Мир і справедливість, до яких прагнуть земні царства все відносно, бо саме ці цілі, хоч і суттєві для досягнення вічного миру і бездоганної справедливості, все ж таки не тотожне

їм. У людини є більш відповідальне зобов'язання і більш стійка відданість, відданість Богу.

І це має важливі наслідки для політики, бо якщо існує влада вища, яка домінує над владою будь-якої держави, то ніяка держава не має права вимагати бездоганної покірності чи намагатися контролювати всі сторони життя людини. Демократії визнають, що їх громадяни мають право на особисте життя, яке держава не може контролювати законним чином, подібне визнання має свої підстави, коли вона здійснюється в рамках постулатів християнської релігії.

По суті, християнська ідея божественного "природного права" — ця традиція виливається потім в одне із трактувань і обґрунтувань необхідності громадянського суспільства, виникнення самої культури громадянськості. При цьому культура громадянськості являється культурою громадянського мислення і громадянської діяльності, ступеню цивілізованості характеру і засобів функціонування різних інститутів, організації всього життя суспільства.

Якщо немає правосуддя, яке стоїть поза державою, а остання вільна оголошувати законом все, що її заманеться, і тоді деспотизм не буде обмежений нічим, крім реальної можливості держави силою нав'язувати свою волю.

Головна тенденція впливу культури громадянськості реалізується шляхом перетворення політичної дії на технологію розв'язання соціальних проблем, а носіїв влади — на найманих працівників громадянського суспільства, політична влада яких, влада над людьми та їх об'єднаннями допускається лише в межах необхідності, для компетентного розв'язання проблеми вільного розвитку людини та суспільства.

Заслуга Августина полягає в тому, що він зумів порушити питання про роз'єднання індивіда-підданого, приреченого на існування лише в державі і індивіда-громадянина, виведеного з під тотального контролю держави, у позадержавний простір громадянськості, де індивід вважається первинним об'єднанням громадянського суспільства, і де індивідуальне досягнення має справедливу винагороду — абсолютну справедливість і істинісний мир.

#### Список літератури:

1. Блаженный Августин "О граде Божию", кн. 19, гл. XVII, — К, — 1998, стр. 352
2. Петер Козловски. Общество и государство. М. 1998г. С. 367

3. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1963. С.21

М. Рогожа

## ОСОБИСТІСТЬ В КОНТЕКСТІ УНІВЕРСАЛЬНИХ ФОРМ ЕТИЧНОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ

Значення Середньовіччя, середньовічної культури для сучасності більш ніж очевидне на межі тисячоліть. На зважаючи на всі контрасти, часовий інтервал, проблематичність оцінок, зв'язок і спадковість цих епох, цих культур не підлягають сумніву. Сучасність, відмежовуючись від новоевропейського раціоналізму, повертається до плідного перегляду європейської традиції, знаходячи свої джерела і витoki саме за доби Середньовіччя. Італієць Умберто Еко писав, що "всі проблеми сучасної Європи сформовані, в нинішньому всьому вигляді, всім досвідом середньовіччя: демократичне суспільство, банківська економіка, національні монархії, самостійні міста, технологічне оновлення, повстання бідних верств. Середні віки — це наше дитинство, до якого потрібно повертатись постійно, повертатись за анамнезом" [1, с.464]. В основу західної цивілізації лягли норми і цінності, закладені і розроблені в Середньовіччя. Етична проблематика цього періоду перестає в нашому розумінні зводитись до беззмістовного і безсилового моралізування. Епоха розгортається перед нами в невимірності барв, відтінків, багатопланових ціннісних орієнтирів. Амбівалентність постає тією рисою, яка реально відображує картину життя середньовічної людини. Межові ситуації, діяльнісний вимір свободи вибору, постання особистості як такої через вибір, долання протиріч в собі, у власних орієнтирах і суспільно-прийнятих настановах — ось ключові моменти самореалізації середньовічної особистості. Проблеми, які намагається вирішити людина доби Середньовіччя, в знятому вигляді присутні в сучасному світі. І проблема вибору добра чи зла, вибору критерію доброго і злого, пошуки себе самого є актуальними для сучасності не менше, ніж для Середніх віків.

XX століття приклало максимум зусиль в дослідженні цього проміжку історичної долі людства. Завдяки наробкам Школи Аналів, Ж.Ле Гоффа, Й.Гейзинги, радянських дослідників-медієвістів вимальовується картина реального життя людей, коли поряд з ортодоксальним християнським догматом розвивалась світська курту-

азна культура аристократичного прошарку суспільства, просякнута любов'ю до життя у всіх його проявах, пронизана суто світськими ідеалами.

Середньовіччя, постаючи антитетичною культурою, дає нам можливість в одному культурному пласті розглядати полярні образи епохи (святого, мученика, лицаря), порівнювати етичний ідеал певного прошарку з реально діючими людьми.

Релігійно-етична спрямованість епохи створила ідеал людини, заглибленої у свій внутрішній світ, здатної залучитися до божественної благодаті і до осягнення Бога в глибинах свого "Я". Реалізація такого ідеалу уможлиблювалася шляхом аскези, страждань. Середньовіччя сповнене описів життів святих і мучеників, які втілювали в собі цей ідеал, подаючи приклад іншим. Але було б помилкою робити висновки про форми реалізації особистості в Середні віки виключно на підставі релігійності, на підставі теологічних текстів Августина, схоластики, навіть містицизму. Крім теоретичних вимірів особистості в цю епоху існували суто практичні засоби існування її. Моральні принципи, проголошені першими проповідниками, обґрунтовані отцями Церкви, співіснували з практичними діями, які далеко не завжди співпадали з цими принципами, з морально-релігійними настановами офіційного християнства.

Цікава з цього приводу доля Абельяра та Елоїзи, розповідь про яку дійшла до нас в їх листуванні. Після відходу від світу і прийняття сану Абельяр, пройшовши скандальну історію до кінця, залишає поза увагою особисте почуття і пам'ять про їх кохання. На відміну від нього Елоїза не дає привід "сумніватися в індивідуальній біографічній реальності перживань" [2, с.145]. В християнстві індивідуальна самосвідомість не мала тоді власної основи, ідеї. Вона жила лише сповіддю і вірою, тобто, суворою відмовою від приватності і самості. "В борінні взаємовиключних відчуттів, на найтоншій межі, де зустрічаються біографічно-особисте і всезагальне, де вони перетікають одне в одне, трагічно спалахує максимальна індивідуальність, можлива в середньовічній ситуації" [2, с.150]. Після стількох років реальне почуття все ще не випарилось, але екстремальне, майже неймовірне перетворення кохання в суворого скопця-сповідника створило віддалення від самої себе, відход всього існування в пам'ять, в розлуку, в судильну вимушену рефлексію, звільнену від вчинків, рішень, подій, яким більше не бути. Ця трагічна звільненість з реальності, тим не менш продовжуючи бути єдиною реальною, розв'язувала нечувану для епохи силу усвідомленого ін-

дивідуального почуття. "Я" Елоїзи заявляє про себе тим більше, чим яснішими стають для неї вимоги обов'язку. Чим більше вона говорить про своє кохання, тим сильніше її покаяння. Очищення і покаяння вимагають в кінцевому результаті очищення від самої індивідуальності. Потрібно стати людиною без біографії, смиренною християнкою, смиренною і анонімною. Але для Елоїзи це неможливо. Вона шукає немислимим для християнської віри доби Середньовіччя відповіді на вічні людські питання, і, прориваючи часовий простір епохи, лишається все ж людиною Середньовіччя в горизонті християнства, перебуваючи в лоні церкви.

Абеляр, рухаючись в руслі християнства до Бога, до добра, вбиває в собі особистісне начало, відмежовується від того "злого", що було у нього в "світі": від кохання, від власного вибору, від власної долі. Тим він нам і менш цікавий з точки зору особистісної самореалізації, ніж Елоїза, яка змогла сумістити в собі любов до Бога і, в той же час, до коханої людини — Абеляра, що саме по собі було неприпустимим для монахині, нареченої Христа. Підносячись над обставинами, над епохою, вона піднімала своє "Я" до власного самоствердження, до добра.

Мішель Фуко визначає Середньовіччя як епоху, в якій поєднувались два типи автономії особистості: з одного боку — християнство, з його відмовою від світського індивідуалізму і акцентуванням відношення до себе; з іншого — лицарство як пропарок, в якому індивідуум мав стверджувати свою цінність, діючи, вчиняючи так, щоб виділитися з поміж інших, щоб піднятися над іншими — при цьому відношенню до себе тут не надається істотного значення.

Лицарство є породженням саме Середньовіччя, але знаходиться в формі певного протиставлення позитивній, "офіційній" формі його вираження. Офіційна доктрина пропагувала аскетизм, лицарство висувало натомість ідею щедрості в повсякденному житті, в коханні; християнство проповідувало смирення і сліпу покору, противагою їм виступали вільне слідування ідеалу, честі, благородству. Гордіня, проголошена церквою найголовнішим із смертних гріхів, була найважливішою гідністю лицаря. Помста за образу, нерідко надуману, виступала законом його етики, в якій не було місця для християнського всепрощання.

Лицарський ідеал постає як міра, що сама себе демонструє, не просто мислима, а безпосереднім чином дана (за Канарським) [3, с.128–129]. Це є те безмежне, яке в уявленні середньовічної людини і стає ідеальною мірою всього існуючого. Потрібно демонстративно

витрачати, щоб прославитися щедрістю. І справа полягала не лише в тому, щоб витратити багатство, а й в публічності і гласності цих витрат, славі і роздачі щедрих дарунків. Якщо мужність, хоробрість були потрібні для характеристики лицаря як людини військової, то щедрість показувала в ньому благородство. Вона протистояла скупості і дріб'язковості простолюдина. Купець, що зберігав незчисленні скарби і що випускав із своїх рук гроші лише для того, щоб помножити їх в результаті комерційних операцій, навіює в середньовічному суспільстві які завгодно емоції — заздрість, ненависть, презирство, страх, — але тільки не повагу. Образ купця як стяжателя і дріб'язкового торгаша був ненависним хлібосольному, доброзичливому хазяїну, яким був лицар.

Лицаря не цікавить вчинок сам по собі, а лише демонстрація цього вчинка, як уявлення, як вистави. В такій культурі надзвичайно важлива зовнішня сторона. В житті лицаря багато що було свідомо показовим. Хоробрість, щедрість, благородство не мали ціни без їх демонстрації. Йому постійно було потрібно турбуватися про славу, вона передбачала все нові і нові її випробування, що б доводили доблесть воїна.

Потрібно враховувати, що вся лицарська культура наскрізь суб'єктивна, кожна дія, кожен вчинок узгоджувався з самим суб'єктом, серце людини наповнювалося саме собою. Основні етичні принципи: честь, любов і вірність трактувалися виключно у відповідності з уявленнями суб'єкта. Честь, за яку змагається лицар, — це ствердження власної недоторканості і суверенності. Вірність, ще одна важлива складова лицарської етики, також обов'язково співвідноситься з індивідуальними уявленнями лицаря про служіння і підлеглисть.

Діяти за нравом самого життя, вчиняти за велінням душі було справою честі. Гегель в своїх "Лекціях з естетики", характеризуючи цю категорію лицарського етосу, пише: "Так як честь по відношенню до чвар, що викликані нею, і способам їх задоволення покоїться на особистій самостійності, що не знає відносно до себе ніякого обмеження, а діє, керуючись сама собою, то ми тут... вперше спостерігаємо те, що складало в героїчних образах ідеала основне визначення, а саме самостійність індивідуальності" [4, с.126]. Для людини честі важливе не те, чим вона являється в дійсності, а те, чим вона представляє себе.

В дійсності лицарський ідеал індивідуальності як свавілля не завжди втілювався в життя. Потрібно розрізняти, що було ідеа-



льним, а що реальним в лицарському етосі, щоб не сплутати героїв романів того періоду з реально діючими людьми. Часто лицар поставав як кривдник сиріт і грабіжник монастирів, — він втілював в собі "моральнісні" засади своєї епохи. В історії лицарства багато соромних сторінок, які є його зворотнім боком. Але ідеали цього прошарку давали змогу особистості реалізувати себе в певному культурному просторі, передбачаючи, таким чином, елітарність цього етосу і аристократизм духу.

Характерною фігурою доби Середньовіччя можна назвати англійського короля Річарда I Левове Серце, який акумулював в собі визначальні риси свого прошарку, постаючи в історії прикладом лицарського способу життя. Він виріс органічно зі свого середовища, незвичайно яскраво його виразивши. В його системі як правителя, в його світоспогляданні як хрестоносця, в його способі життя як лицаря було чимало такого, що ілюструвало ключові моменти лицарського етосу. Проте оцінки його діяльності сучасниками, хронікерами, нащадками, дослідниками його життя були різними, можна навіть сказати протилежними. Одні підносили його життя як приклад лицарства. Король-воїн, який своє життя поклав, відстоюючи хрестоносну ідею, втілюючи в життя моральнісні ідеали свого прошарку: мужність, великодушну щедрість, винахідливий геній організації. Річард реалізував в житті найпривабливішу мрію середньовічної людини — прорвав межі свого замкненого світу, де людина була прив'язана до місця, дії, ситуації, незалежно від того, кріпак це чи феодал. Людина, скута шматком землі, подіями, що відбуваються на замкненому просторі, мріяла про подолання обмеженості і замкненості. "Любов до дальніх мандрів" була силою і слабкістю короля одночасно. Прориваючи межі замкненого середньовічного світу, Річард виривався за межі самого суспільства, з усіма його настановами, обмеженнями і заборонами, саме тому оцінка його діяльності була неоднозначна у всі часи. Для хронікера Амбруаза — це образ того ідеального лицаря, який віддає життя за товаришів в бою, який постає перед нащадками відданим своїй справі, надійним товаришем, турботливим королем, що поділяє з армією щастя і нещастя. Проте Річард в історії постав образом війни, і його, подібно до неї, належить оцінювати переважно як стихію, що приносить смерть, тому інші вбачали в його вчинках безрозсудну жорстокість, надмірну примхливість, дорікали любовними пригодами, цинічними витівками, свавіллям і здирництвом.

Сильна особистість, а Річард, безумовно, був нею, здатна на величні вчинки. В ньому знаходить вияв велика сила і добра, і зла. Сучасник короля Геральд Камбрзійський зазначає, що "зло завжди близьке до добра". Сам Річард говорить про те, що "охоплений пристрастю, я міг грішити, але совість моя не заплямована жодним злочином". Для нього честь постає найголовнішою дійсністю, вкладаючи у вчинок свою суб'єктивність, він робить його справою честі. Тому лицар завжди і при будь-яких обставинах залишається вірним своєму слову і вчиняє у відповідності зі своїми уявленнями. Таким чином, він може здійснювати самі низькі вчинки і все ж залишатися людиною честі. Річард здатен і на добро, і на зло, так як на зло також потрібна велика вила характеру. Якщо слабка людина не здатна скоїти зло, то це не характеризує її чесноти, навпаки, — це говорить про її малодушність і слабкість.

Проблема сильної особистості, здатної вчиняти і добро, і зло, посідає одне із визначних місць і літературі ХХ століття, набуваючи, однак, трохи іншого забарвлення. Генрі Міллер в своїх творах виводить думку про те, що занурюючись в зло, хиби, пороки, проходячи через "пекло" нашого життя, його наймерзніші грані, людина проходить своєрідне очищення, знаходить шлях до себе, в кінцевому випадку стає вище над обставинами і підноситься над брудом повсякденного життя, стає кращою (ця ідея постає ще на початку Середніх віків в "Сповіді" Августина, де він описує свій земний шлях до Бога і до себе). В "Тропіку Козерога" Міллер досліджує пошуки себе на власному прикладі, починаючи розповідь з дитинства і батьківського дому.

Своєрідним автобіографічним твором шляху через зло до себе і до добра постає і "Деміан" Г.Гессе. Фабула повісті взята з власного життя. Головний герой, як і сам Гессе, розуміє, що батьківський дім, де панували мир і спокій, любов батьків, непорушний порядок були однією стороною великого і незрозумілого світу, де поряд з добром родини існував інший світ. І зріла в душі підлітка тасмна незгода: він боляче відчував неспівпадіння батьківської правди з правдою власних бажань, які тягнулися до того темного, незнайомого, з правдою і вчинками інших людей. Життя навколо було досить страшним, але й привабливим. "Це було чудово — те, що тут, у нас, панували мир, порядок і спокій, обов'язок і чиста совість, прощіння і любов, — але чудовим було і те, що існувало інше — галасне, різке, темне і брутальне... Звичайно, я існував в світі чистоти і порядку, був сином своїх батьків, але щоб я не побачив, що б не

почув, скрізь мені зустрічалося інше, і я жив одночасно і в цьому іншому, хоча воно було мені чуже і страшне, і нечиста совість не залишала мене" [5, с.192–195]. Гессе називає це печаткою Каїна, демонізмом, силою, здатною поєднувати в собі добро і зло. Адже головний герой, проходячи через зло, долаючи його в собі, приходить до розуміння вищого добра. Життя кожної людини — це шлях до себе самого себе, спроба знайти цей шлях, віднайти доріжку. Одночасно, зазначає Гессе, немає нічого важчого за це: "ніщо в світі так не боляче, як необхідність йти дорогою, що веде до самого себе" [5, с.223].

Такий шлях підвладний не всім, пройти його зможе лише сильна особистість, піднімаючись кожного разу над своїм власним злом, долаючи його в собі. Потрібно зазначити, що зло це індивідуальне, проблема соціального зла може бути вирішена лише після подолання його в самому собі. Проходження межових ситуацій, заглиблення в світ власного зла і змога піднятися над ним — це шлях сильної особистості.

Включеність в багатство форм середньовічного спадку не звільняє від суто сучасних зусиль задля прориву в світ сьогодення. Потенційна можливість йти шляхом добра у сильної особистості постає проблемою моральнісної самореалізації в тих складних формах, яким слідує сучасна культура. Задіяння високого образу сильної особистості минулого, навіть парадоксального і суперечливого, в умовах дегероїзації буржуазної епохи постає нагальною потребою. При цьому ми повинні пам'ятати, що творіння потенційного добра включене в контекст глобалізації світу. А добро, на яке мусить вирішитися сучасна особистість, залучаючи досвід традиції — месіанське, в етичному сенсі (як спів-участь в акті спасіння світу). Форма добра, якої потребує наша епоха — це небайдужість до долі світу, через призму якого розглядається кожен вчинок.

#### Список літератури:

1. Еко У. Заметки на полях "Имени розы" // "Имя розы". — М., 1989.
2. Баткин Л.М. Письма Элоизы к Абеляру. Личное чувство и его культурное опосредование // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. — М., 1990.
3. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. — К., 1982.

4. Гегель Лекции по эстетике. — Сочинения, т. XIII, ОГИЗ, СОЦЭКГИЗ, 1940.
5. Гессе Г. Демиан // Собрание сочинений: В 4-х т. Т. I. — СПб, 1994.

С. Стоян

## "МІФ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ"

В сучасній культурі та в сучасній культурології слово "міф" є одним з найбільш популярних і загальноновживаних. Його використовують філософи, політики, літературознавці, психологи, і, все ж таки, це слово до цього часу залишається нерозгаданим та глибоко таємничим. Для історика культури міф — це перед усім сукупність дивних, фантастичних оповідань, але, разом з цим, дослідникам сучасних культур термін "міф" достатньо успішно використовується в більш розширеному змісті, коли кожна культура розглядається як глибоко міфічна за своєю основою.

Не тільки у визначеннях мови, а й у самій культурно — об'єктивній реальності міф — це цілком неможливий інтелектуальний витвір. Витвір, який одночасно є слабкістю, вигадкою, ілюзією — але, разом з цим, є силою, яка не знає собі рівних. Не просто у слова "міф", але й у самого міфу — два полюси. З одного боку, кожний міф є деяка ілюзорність. Ілюзорність, яка очевидна для зовнішнього спостерігача, але цілком не очевидна для самого носія цього міфу. І саме вона виявляється в тій особливості міфу, що він, в принципі, може бути розвіяним. Але тільки "в принципі". Тому що, з одного боку, як свідчить практика існування міфів в культурі, дистанція між цим "в принципі" і "дійсно" практично нездоланна. Міф наче дражнить легкістю свого можливого спростування, і відразу демонструє свою фактичну неспростовність.

Кожний міф виявляється дивовижно стійким. Настільки стійким, що будь — які факти самі по собі виявляються не здатними його спростувати. Можна сказати більше, існування міфу в культурі опиняється підкореним цілком несподіваному для раціоналістично мислячого розуму закону: ступінь стійкості міфу зовсім не залежить від ступеню його ілюзорності. І це робить міф насправді дивовижним утворенням.

У міф вірять чи не вірять поза усякої залежності від того, наскільки вірогідно чи не вірогідно виглядає міф. Це говорить про те,

що інтелектуальна вірогідність чи невірогідність міфу взагалі немає відношення до його сутності і до сутності його існування в культурі та людському житті. Якщо явно хибний та невірогідний міф продовжує існувати і залучати до орбіти свого впливу сотні, тисячі, мільйони людей, це означає, як мінімум, те, що вірогідність чи невірогідність міфу зовсім не має відношення до його природи.

Природа міфу — не в істині, не в правді, не у вірогідності, а в чомусь зовсім іншому. Людина вірить в той чи інший міф, найменше співвідносячи свою віру із пафосом істини. "Міфологічна свідомість є свідомість, непрониклива для досвіду", — вказує Леві — Брюль.

Людина — це істота, яка творить міфи, називає ці міфи істинами, а потім живе у їх межах, за їх законами. Людина — це істота, яка творить той чи інший міф, а потім підпорядковує світ під розміреність цього міфу, і це — одна з самих дивовижних та загадкових особливостей людини. Занурені в один міф, люди розуміють один одного з пів слова. Їм нічого не здається дивовижним у тих поглядах, які вони сповідають — навпроти, ці погляди уявляються їм природними та очевидними. І тільки зовнішньому спостерігачеві ця мова здається справжньою дурницею.

Міф — це своєрідна мова — шифр, на якому розмовляють між собою представники однієї культури. Міф — це таємна мова смислів, сама суть якої полягає в тому, щоб зробити культуру езотеричною. Міф — це ознака обраності людини, яка з'явилася у світ. Саме міф є справжнім стрижнем кожної культури, це не езотерична периферія культури, а сама її сутність, тому що проблема культури — це завжди проблема іншої культури, яка знаходиться по інший бік існування цієї культури.

Міф — це реальність людини, яка несе в собі сенс, від цього вона більш сильніша, ніж реальність як така. Адже в міфі людина укорінює своє особисте право на існування — перед обличчям того світу, в якому це право людини на існування взагалі не було передбачено. І тому міф — це найвища реальність, до якої апелює людина.

Ні, це не опій, який дозволяє людині втекти в паралельну реальність, як вважали просвітителі 19 століття. Зовсім навпаки: він є засобом самоствердження людини по відношенню до світу. А це свідчить про те, що міф є виправданням людини сенсом. Це те, що дозволяє їй поставити саму себе в контекст особливої смислової реальності.

У людини є міф, і це свідчить про те, що в неї є сенс. І в цьому — вища істина міфу. Саме ця обставина пояснює, чому кожний міф володіє надзвичайно високою енергією опору по відношенню до будь-яких фактів та подій. Адже міф дарує людині депо більш важливе ніж знання: сенс. Саме міф, створений в тій чи іншій культурі, є джерелом пізнавальної чи естетичної активності людини по відношенню до тієї предметної реальності, яка з точки зору ієрархії видових біологічних переваг є реальністю принципово нейтральною та індиферентною. Міф — це те, що звертає увагу людини до предметів та явищ, абсолютно беззмістовних з точки зору її потреб. Він, таким чином, є істинним джерелом культури, істинним фундаментом. Міф — це така особлива, базова структура людської культури та людської свідомості, яка ініціює та стимулює увагу людини до загальнопредметного світу. А культура взагалі є ніщо інше, як маніфестація та реалізація цієї загальнопредметної уваги.

Таким чином, міф — це справжній ініціатор культури. Культура виникає так би мовити по ініціативі міфу та є результатом, втіленням міфологічної енергії. Кожна культура — всесвітня, локальна, індивідуальна — цілком може бути розглянута як результат міфологічного нахилу до предмету.

Вимальовується деяка важлива функція, важлива роль, можливо, — сутнісна роль міфу. І полягає вона в тому, що міф створює в людині цікавість до предметів та явищ, які знаходяться за межами видових потреб людини. Міф кидає людину до загальнопредметного світу, зацікавлює її безкінечним різномаяттям схованих можливостей цього світу, стимулює цю на ті чи інші форми культурних дій. Міф — це те, що забезпечує саму можливість культури. Забезпечує саму можливість формування людиною свого безкінечного "неорганічного тіла".

Безкінечність, яка відкривається пізнавальному погляду людини, заявляє про себе відразу у двох відношеннях. Як безкінечність вишир та безкінечність вглиб. "Безкінечність вишир" виявляється в тому, що людина проголошує свій пізнавальний інтерес по відношенню до всіх без винятку предметів навколишнього світу, незалежно від того, яка їх біологічна цінність. "Безкінечність вглиб" — це здібність та потреба людини зазирати в невичерпні таємниці кожного предмета, здібність будувати свій пізнавальний акт в глибини навколишніх речей та явищ. І саме міф є на наш погляд тим ключем, який мотивує людське пізнання до здійснення цих двох видів безкінечності.



Все залежить від волі людини. А це свідчить, що людина по-стас як автор та деміург. Вона творить паралельну природі реальність, яка існує як цілком автономний та самодостатній світ, який організований та упорядкований по своїм, глибоко відмінним від об'єктивних законам.

Отже, культура твориться на засаді особливих законів творчості. І, може бути, головна особливість цих законів полягає в тому, що принципово неможливо спланувати та спрогнозувати результат їх дії. Тому закони творчості можливо було б визначити як глибоко неприродні закони, оскільки однією з головних особливостей природного закону є те, що результат його дії завжди можливо принципово спрогнозувати. Що стосується культури, тут вступають в дію тасмничі, якщо не сказати містичні закони творчості, які на відміну від природних закономірностей, створюють дивні та неочікувані ефекти з абсолютно непередбачуваними результатами. Цими непередбачуваними результатами стає все те, що пов'язано з тим чи іншим авторським самовиявом в культурі, іде мова про твори мистецтва, наукові відкриття. Зрозуміло, що той специфічний порядок, який панує в таких творах культури, є суб'єктивно вигаданим порядком, а не порядком, закладеним в структурах самої об'єктивної реальності, і від того він повинен бути визнаним неприродним порядком. Неприродним в тому розумінні, що кожний великий твір культури — іде мова про твори живопису, музики, літератури — є деяким чином дивом, яке неможливо вивести з попередніх тенденцій розвитку.

Але чи можливо в цьому випадку взагалі казати про якісь закони творчості? Чи не теж це саме, що казати про закони свавілля? Чи не є більш вірним віднестися до справжньої творчості як до дива? Звичайно, в багатьох розуміннях це був би єдино вірний підхід, якщо б не одна річ: надто масовий характер в цього дива. За досить недовготривалий термін свого існування культура людини створила цілий всесвіт таких див, кожне з яких неможливо вивести з попереднього розвитку, яке не планується та не прогнозується. Неможливо спрогнозувати та вивести з попереднього розвитку творчість Шекспіра чи Пушкіна. Неможливо спрогнозувати в творчості поетів кожний поетичний рядок. Неможливо спрогнозувати та відтворити кожний творчий акт в культурі, якщо він несе в собі дух справжньої творчості.

Сама сутність людського існування в світі полягає в тому, що вона робить навколишній світ іншим по відношенню з тим, яким

він був даний при народженні. Людина створює предмети, яких у світі не було. Вона нав'язує світу смисли, які цим світом не прогнозувалися.

І саме міф нам відкриває те, що людина в своїй діяльності порушує природний порядок світу та вводить цей світ до стану фундаментальної нестійкості. Він має на увазі те, що людина в своїй культурній діяльності творить новий фундамент цього світу, цим фундаментом стає абсолютна рухливість, абсолютне загальноперетворення, яке нав'язується світу людською діяльністю.

Таким чином, міф нібито готує зустріч людини зі світом, в якій світ виступає не як об'єктивне середовище, а як сфера творчої самореалізації особистості. Міф готує таку зустріч людини зі світом, в якій людина змогла б почувати себе господарем та деїмургом, який має змогу створювати з цього світу все нові й нові форми культури. Якби не було цього міфологічного механізму упорядкування, світ відкрився б людині як світ з абсолютно розмитим контуром, як світ, який сповнений безкінечною якісною невизначеністю.

Серед різних пристрастей людини найбільш важливими з точки зору побудови діалогу зі світом є естетичні пристрасті. В якійсь мірі естетичне відношення до дійсності — є перша форма структурування, гармонізації та упорядкування світу міфом. Саме естетичне відчуття є найбільш близькою та очевидною для кожної людини засадою для вибору в тій ситуації свободи, в якій вона опиняється не за своїм бажанням. Людина, яка опинилась сам на сам з феноменом необмежених можливостей світу, насамперед рятується тим, що виявляє: цей світ для неї естетично нерівноцінний. Вона бачить світ крізь призму своєї особистої естетики і автоматично, не замислюючись, ієрархізує цей світ, спираючись на своє особисте відчуття прекрасного і потворного, привабливого і огидного. Людина впевнено робить класифікацію світу: що їй подобається і здається привабливим, а щось навпаки. До того ж кожна людина створює свою, глибоко суб'єктивну межу естетичного сприйняття світу і робить впевнений відбір тих феноменів та предметів, які їй подобаються. А це свідчить, що мовою її особистої естетики говорить міф.

Закони естетики, закони прекрасного є деякий фундаментальний міф, на якому базується кожна культура, і кожна культура в своїй основі побудована як мистецтво.

Світ культури — це світ, який по своїй суті є світом, побудованим естетично: саме естетика є засобом організації взаємодії між предметами культури. Кожний культурний феномен існує і по за-

конам естетичного. До кожного без виключення предмету матеріальної культури можливо віднести естетично — з точки зору його дизайну. Але дизайн не існує об'єктивно, він існує як міф. А це означає, що він існує по законам різних ціннісних систем відліку, кожна з яких має свої канони естетичного.

Можливо стверджувати, що міф народжується в формі естетики, а культура народжується в формі естетичного міфу. Її штучний порядок є естетичний порядок. Міф прекрасного й потворного, привабливого й огидного — це фундаментальні міфи, на яких базується кожна культура. Естетика є історично — первісною формою буття міфу і одночасно — історично — первісною формою буття світу для людини, первісною формою людської суб'єктивності.

Саме естетичне упорядкування є справжньою базою пізнавальної активності людини. Інші форми міфологічного упорядкування світу — понятійні, концептуальні, ідеологічні, релігійні — виникають пізніше і потребують певного рівня розвитку рефлексивних здібностей.

Світ, обрамований культурою, світ, розташований в межах культури — це світ, який є носієм сенсу, а це свідчить, що він упорядкований на якійсь смисловій основі. Це світ реальних, фізичних предметів, поряд і паралельно з яким існує інший, майже віртуальний світ міфів, за межами яких, проте, світ фізичних предметів стає мовчазним світом. Світ міфів — це той паралельний світ, в якому окремо від своєї фізичної оболонки існують "душі" предметів — ті "душі", які роблять ці предмети не тільки фізичними явищами, а і явищами культури.

Втім, людині властиво міркувати по аналогії. І те, що характерно для предметів, створених культурою, вона починає переносити на все природне середовище. Той факт, що в кожного культурного предмета є свій сенс, який є носієм культурної традиції, і який знаходиться в міфі цього предмету, примушує людину підходити з тією ж логікою не тільки до предметів культури, але й до предметів природи, передбачати в кожному з них таємні смисли, які закладені в них містичним чином, без участі людини. І не дивовижно, що весь світ постає перед нею як світ, кимсь створений, а, отже, пронизаний смыслом. Божественним смыслом.

Міф облагороджує погляд людини на світ. Погляд людини, яка пройшла школу міфу — це погляд, який відокремлює світ, нав'язує йому певну естетичну розміреність, а слідом за цим — розміреність смисловою та понятійною. Та й сама міфологічна людина — це люди-

на, яка пронизана культурою, яка здатна до деяких культурних форм сприйняття дійсності. Не випадково в кожному стародавньому міфі головний пафос — це пафос протиставлення хаосу гармонії і перетворення його на гармонію.

Отже, якщо дивитися на світ крізь призму свого культурного міфу, людина примушує світ існувати по законам тієї чи іншої міфологічної розміреності, того чи іншого міфологічного порядку. Світ починає сяяти для неї особливою — міфологічною гармонією. Тим самим, людина робить саму себе окультуреною, надприродною, міфологічною.

Культура тяжіє до міфу, але вона не тотожна міфу. Міфи — це тільки точки опори, на яких базується заклад культури. Міф — це тільки засіб упорядкування предметного світу, а реальна культура в її предметній різноманітності — це результат деякої людської дії, деякого деміургічного творчого процесу, який здійснюється людиною, міфологічними орієнтирами.

Таким чином, міф — це те, що спокушає людину на творчість, спокушає людину на створення культури, яке проходить не хаотично, а в межах гармонії. Це говорить про те, що людина, яка проникнута міфом, є людиною, що вчиться бачити об'єктивний світ не великим поглядом, а поглядом, який сповідує певну культурну позицію, поглядом відверто суб'єктивним. І, схоже, іншого засобу побачити об'єктивний світ не існує.

Отже, кожний міф — це своєрідна тема з варіаціями, яка помножується, набуває в кінці певних рис, але ніколи немає точки завершення, тобто зображується істинно безкрайньою.

Список літератури:

1. Лосєв А. "Діалектика міфу." Москва, 1999 р.
2. Лобок А.М. "Антропологія міфу." Єкатеринбург, 1997 р.

Я.М. Кунденко

### ТРАДИЦІЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ В ЕВОЛЮЦІЇ ПОНЯТТЯ "ПОВСЯКДЕННІСТЬ"

З розвитком культури як своєрідного світу буття людини відбувається самоідентифікація поняття "повсякденність", що відображає притаманний повсякденній сфері онтологічний характер у культурній дійсності. Це проявляється в інтенсивному дослідженні

структур даного феномена: предметно-речового середовища і пов'язаних з його створенням взаємовідносин, системи цінностей та орієнтирів поведінки, обумовлених повсякденним мисленням, а також у вивченні поняття "повсякденність". З'являється можливість виявити специфічні риси повсякденності, яка є не тільки елементом цілого світу культури, де вона виступає протилежністю теоретичного пізнання, але й становить цілісну проблему, що оформилася як предмет філософського дослідження.

Перш ніж стати предметом теоретичного аналізу це поняття пройшло певний шлях розвитку. Починаючи з раннього періоду (Східні цивілізації) людство, не розуміючи суті своєї специфічності у світобудові, намагається формувати соціальні норми та правила повсякденного життя у міфології, визначаючи негативні риси реальності земного життя: ілюзорність, обманливість, кінечність, суєтність і наповненість стражданням.

В античній філософії життя людини стає предметом дослідження, подаючи таким чином найвищій зразок його усвідомленої будови. Головною тенденцією культурної творчості у сфері повсякденного на даному етапі є вписування мікрокосмосу людського життя у космос світобудови, вироблення уже усвідомлено-культурних форм, в яких воно проходить. Людське життя втрачає свою природну безпосередність і повинно знайти зміст і стати традицією.

Окрім того формується відношення і оцінка повсякденних форм і властивостей на основі здорового глузду, за межі якого наукові уявлення Античності не виходять. Античні філософи розділяють космос на "світ сутностей", що є істинним буттям, предметом дослідження філософії, методом якої є умогляд та обманливу систему — "світ гадки", що має місце у повсякденному житті. Антична філософія характеризує буденне мислення, вказуючи на його суб'єктивізм, дискретність, рухомість, суперечність. Воно одержує негативну оцінку, яка поширюється і на сферу його діяльності. Ідеальність як внутрішнє протиріччя відпрацьованих в Античності культурних форм повсякденного життя забезпечує перехід до наступного етапу розвитку як поняття, так і феномена, коли ця зовнішня нормативність повинна була стати внутрішнім переконанням і духовною цінністю для кожного.

Таким чином, пройшовши зовнішнє формотворення в античній філософії, в Середньовіччі, повсякденність набуває внутрішнього усвідомлення і прийняття її як духовного феномена, що існує в лю-

дині інакше, ніж у природі, і дається їй з неба. Це одухотворює реальність повсякденного життя, надає їм символічного значення, наповнюючи культурним змістом. Перехід від Античності до Середньовіччя супроводжується змінами уявлень про сенс і мету життя, а також шляхів їх досягнення: від розуму до почуттів, від пізнання оточуючого до самопізнання. Розвивається положення античної філософії про розподіл світу на істинне буття (філософське пізнання) і неістинне (суєтне повсякденне життя). Із сфери філософствування воно переходить у сферу життя, де головною проблемою стає протиріччя душі та тіла. Відповідно до цього формується нове уявлення про життя у християнській догматиці — протиставлення практичного активного життя (*vita activa*) духовному споглядальному (*vita contemplativa*).

Ці теоретичні уявлення трансформуються в реальності народної культури, що породжує особливий тип середньовічної ментальності, в якій ідеологічне неприйняття повсякденного життя (при його реальній неминучості) приводить до театралізації і надання йому ігрової форми, що остаточно формує культурно-опосередкований характер буденності. Тут і міститься протиріччя, яке веде до нового етапу в розвитку поняття "повсякденність" та його реального втілення, суть якого в необхідності земного втілення значення, опосередкованого свідомістю.

В епоху Ренесансу гуманісти естетизують і підносять повсякденні форми, відтворюючи та трансформуючи античні ідеали, акцентуючи увагу на проблемі індивідуальності людини. Далі вони "освячуються" Реформацією, де щоденне життя набуває характеру "покликання" і стає служінням Богу. Це дає можливість філософам Нового часу звернутися до — здорового глузду повсякденної раціональності, яка забезпечує індивідууму незалежність у світобудові. Вони завершують початий в Античності розвиток поняття "здоровий глузд у собі" розумінням його обмеженості "для себе" відносно загального філософського знання. Відзначається необхідність переходу від здорового глузду, притаманного усім, але необхідного через відсутність досвіду та розміркування, затемненого помилками, виділеними Ф.Беконом; забобонами, визначеними Т.Гобсом; афектами, охарактеризованими Б.Спінозою, до наукового пізнання. Буденному мисленню, на думку мислителів Нового часу, необхідні розвиток та освіта, а повсякденній сфері слід удосконалюватись, що й відображається у моралізаторських творах епохи Просвіти.



Результатом цього прихованого розвитку поняття "повсякденність" і його наукового розуміння є постановка І.Кантом проблеми повсякденного знання як предмета для філософського дослідження водночас із самодостатністю у практичних питаннях. Вирішення проблеми, що відповідає тому часу, подано у роботах Гегеля, який завершує негативну традицію визначенням повсякденного життя та буденного мислення стосовно його протилежності — філософського пізнання, чим відзначає початок сучасного неklasичного періоду в розвитку даного поняття.

Іншого значення проблема повсякденності та буденного мислення набуває на сучасному етапі, коли реальність людського буття та ірраціональність його свідомості, утилітарність і прагматизм життя стають головними поняттями культурної творчості. Цей процес супроводжується загостреною зацікавленістю повсякденною основою культури, дослідженням та усвідомленим облаштуванням людиною свого індивідуального світу — повсякденної сфери. У різних філософських напрямках ця тенденція виявляється по-різному: людина та її психічне життя є зразком для побудови картини світу в інтуїтивізмі А.Бергсона; практичну зацікавленість подано як універсальний ключ до всіх проблем буття та пізнання у прагматизмі; структури мови детермінують картину світу в аналітичній філософії; індивідуальне людське буття визначає світ в екзистенціалізмі; людське спілкування, що створює культуру, цінності та смисли, вважається головним в герменевтиці.

Завдання філософії полягає не у пізнанні законів об'єктивного світу, а у визначенні форм і норм побудови суб'єктивного світу особистості, створюваного на фоні її повсякденного життя. Теоретично-пізнавальному відношенню до світу протиставлено морально-практичне. Зусилля спрямовано на вироблення настанов, що необхідні для орієнтації у різних ситуаціях при взаємовідносинах між людьми.

Зникає проблема об'єктивного пізнання. Воно замінюється процесом оцінки світу згідно з умовами існування в ній особистості, що є критерієм і функцією буденного мислення. Наука починає вивчати повсякденні проблеми і дуже часто вирішує їх відповідними цій сфері методами. Велике значення надається суб'єктивно-психологічним підсвідомим факторам, що заперечують можливість розумного мислення адекватно відображати дійсність. Традиційні філософські категорії зникають або одержують нове тлумачення. Важливими стають поняття, які за своєю природою не можуть дати

об'єктивного образу (що й не вимагається), а лише відображають суб'єктивні переживання особистості: страх, відчай, тривогу, тугу, турботу, любов, причетність — і складають емоційно чуттєвий фон повсякденності. У логічній схемі наукового пізнання починає виділятися та наповнюватися ірраціональний повсякденний контекст, що відтворюється певною формою відображення: образами, символюю, алегорією, метафорою, безпосереднім сприйняттям.

Основним результатом становлення поняття "повсякденність" у посткласичному соціогуманітарному знанні є його вихід з прихованих структурно-розмежованих форм: предметно-речовий світ в марксизмі, буденна свідомість у феноменології і філософії життя, емоційно-ціннісний світ у екзистенціалізмі, а також уточнення властивостей, притаманних даному феномену: реальність та очевидність, спонтанність та алогічність, інтерсуб'єктивність та антропоцентричність.

У цей період повсякденність у зв'язку з розвитком культури у всіх її проявах досягає певної апології і набуває нового значення як феномен культури і предмет теоретичного вивчення. Деформація розуміння повсякденності і її структур як основних і визначальних у культурі, що характерна для постмодернізму, є наслідком і необхідністю заповнення прогалів у знанні й свідчить про актуальність цілісного філософського дослідження, де буде простежено її сутність і призначення, виявлено ієрархію структур, їх особливості, вказано місце у культурній дійсності.

*Т.В. Ємельянова*

### **ІКОНОПИСНІ ДЖЕРЕЛА В. КАНДИНСКОГО**

Аналіз життя, творчості, теоретичної концепції В.В. Кандинського вимагає, на нашу думку, виявлення певних передумов, які творчо його наснажували і стимулювали до теоретичних пошуків. Серед цих передумов чи не найпершим слід визначити його інтерес до традицій давньоруського мистецтва. Твердження про значення давньоруського мистецтва в становленні Кандинського як непересічної творчої особистості може спиратися на низку аргументів. Передусім, це загальна тенденція, властива майже всім митцям початку ХХ століття, — звертатися до витоків російської культури, до ікони й давньоруської фрески. Поряд з іменем Василя Кандинського у цьому контексті можна поставити імена Михайла

Врубеля, Велеміра Хлебнікова, Василя Каменського, Казимира Малевича й багатьох інших. Естетичну насиченість російських ікон змогли відчути й пережити митці у залах виставки, виставки, присвяченій 300-річчю правління Романових, яка відкрилася у Москві у 1913 році. Ще до відкриття цієї виставки, приїхавший до Москви у 1911 році Анрі Матісс був вражений живописними якостями російської ікони і висловив думку, що саме ці якості повинні стати відправною ідеєю для пошуків нових російських живописців. У ситуації коли, усі були захоплені художньою цінністю ікон, В. Кандинський не міг залишитися осторонь.

Не можна не врахувати і те, що Кандинський був віруючим і духовне спілкування з іконою було часткою у процесі формування його особистості. У Кандинського були родинні ікони — "Святий Георгій", "Ілля-пророк", — які, хоча і були виконані на ремісничьому рівні ікон XIX сторіччя, проте все ж відбивали традиції іконографії і завдяки законам канонічності іконного мистецтва, мали відгомін високої образності класичної іконографії. Відомо також, що Кандинський наприкінці 1900-х років захоплювався баварською школою ікон на склі: про це є відповідні свідчення як сучасників митця, так і дослідників його творчості. Нема сумніву, що захоплення іконами, технікою їх створення стимулювало опанування як цією технікою, так і пошуки шляхів її модернізації. Таким шляхом у творчості Кандинського приходить як ідея реанімації християнської іконографії, так і трансформація релігійних сюжетів у світські.

Вплив традицій російського середньовічного живопису на творчість Кандинського чітко простежується і в іконографії, і в образно-живописних особливостях творчості В. Кандинського, передусім, у 10-20-х роках XX століття. Сам дух іконного образу, сповнений суворой напруги й просвітлення, протягом довгого часу не залишав митця.

Підґрунтям багатьох творів Кандинського, таких, наприклад, значних, як "Шоста" та "Сьома" композиції, лежать сюжети нового та Старого завітів. Протягом розвитку задуму ці сюжети зазнавали докорінних змін, їх вже майже не можна було ідентифікувати з першоджерелом, проте образний дух, релігійний пафос продовжував існувати, відбивати зміст Священного писання.

Значний вплив ікон, іконографії на власну творчість визнавав і сам Кандинський. Він казав: "Ніякий живопис я не ціную так високо, як наші ікони. Краще, чому я навчився, навчився від наших ікон, не тільки в художньому аспекті, але й релігійному" [1, с.42]. Цікаво

відмітити, що Кандинський художнє навчання висунув на перший план, а релігійний поставив на другий. Це дійсно так: усе свідоме життя Кандинського — це служіння, передусім, художньому, тобто мистецтву. Розмежовуючи у процитованому висловленні художнє і релігійне, він хотів скоріш за все, підкреслити, що ікона була йому дорога не тільки кольорами і формою, які так вразили А. Матісса, але, передусім, суттю іконного образу. В одному із висловлювань 30-х років В.В. Кандинський включає ікону в контекст живописної культури й інтерпретує її як один із імпульсів, що стимулювали народження безпредметності. У інтерв'ю К. Нірендорфу він повертається до описаному в "Сходинках" враженню від інтер'єру вологодської хати. "Через пару літ, — говорив він, — я бачив велику виставку імпресіоністів у Москві... у мене було враження, що тут сам живопис виступає на перший план, і я спитав себе, чи не можна рухатися цим шляхом далі. Після цього я став дивитися на російську ікону, російську іконопись іншими очима, отже я " винайшов очі" для абстрактного живопису" [1, с.43].

Аналізуючи ставлення В.В. Кандинського до давньоруського живопису, важко іконографію відділити від образного змісту. Тим більше, що митець ніколи не дотримувався суворих іконографічних правил, проте іноді в цілих композиціях чи окремих їх фрагментах він використовував традиційні іконографічні схеми. Найхарактерніший приклад — це неодноразове використання художником образу Георгія Победоносця. Досить порівняти Георгія III (робота 1913 р.) з новгородською іконою "Диво Георгія о змії" (XV ст.), де не тільки постать святого, його одяг, але й поворот голови коня, розворот постаті Георгія, який вбиває дракона вже за спиною коня, співпадають настільки, що неможливо навіть припустити, що Кандинський не знав цього іконографічного варіанту, широко розповсюдженого у російському середньовічному живописі.

Інший приклад подібного запозичення — мотив вогняного сходження на небо Ілії-пророка. Кандинський включив цей мотив у картину на склі "Усі святі II", яка відтворює силует коней, що скачуть, колесницю з пророком, що розкинув руки, і темну "хмару" навколо постаті пророка і колесниці. Всі ці деталі вважаються ознаками саме російської православної іконографії.

У більшості випадків ми зустрічаємося з свавільним тлумаченням окремих сюжетів, хоча і крізь це тлумачення проглядає орієнтація на православну іконографічну традицію. У данному разі мова може йти про композицію, яка отримала у Кандинського назву "Усі

святі" та про твори близькі до неї. Ще Віл Громани зауважив що цей сюжет, запозичений із баварського іконопису, художник ототожнив із сюжетами "Страшного суду" і "Воскресіння" [1, с.43]. Він начеб-то зібрав різних святих у час великого дійства, визначивши певний момент їх буття. Традиційний у православній іконографії тип ікони "Усі святі" не має старовинних зразків. Ікони "Усіх святих", які виставляють у православних храмах на пасхальному тижні, це, так звані, "Мінеї", в яких переміжаються — окремо виписані — святі й свята, які вони супроводжують і які відбуваються саме у цьому місяці. Статичні постаті, змальовані в ряд, домінують у цих іконних композиціях. Кандинський відмовлюється від такого принципу. Його святі у довільній формі "вписані" у площину картини і поєднані з умовно інтерпретованим простором пейзажу. Вони зібрані разом трубними звуками архангелів. Присутність останніх у багатьох композиціях "Страшного суду" і "Воскресіння" є свідченням сталого бажання Кандинського зв'язати образи святих саме з цими сюжетами, які якщо й не ототожнюються, то принаймні, максимально зближуються.

Досить показовим є вибір складу персонажів і мотивів у різних варіантах "Усіх святих". У живописному варіанті на склі 1910 року ("Усі святі") більшість героїв можуть бути ідентифіковані із святими, до яких з великою повагою ставилися на Русі. Важливе місце займає хрестивший Русь князь Володимир, який звертав свій погляд і здіймав руки, звертаючись до Христа, розп'ятого на Голгофі. Нижче, на картині зображується Георгій-Переможець. Поруч, скоріше всього, зображена княгиня Ольга (у короні і з німбом). Більш крупним планом представлені постаті двох молодих святих, які можуть бути ототожнені з Борисом та Глібом — втіленням цнотливості, кротості й смирення перед смертю, яку вони приймають з рук братовбивці Святополка. Традиційна російська іконографія має два варіанти зображення Бориса й Гліба — або на конях, або такими, що стоять перед глядачем. Кандинський обрав останній варіант, хоча й змінив його, додавши мотив обіймів. Інші персонажі не піддаються розшифруванню.

У "Великому Воскресінні" — роботі 1911 року, — у підготовчому малюнку до нього — "Звук труб", у кольоровій ксилографії до "Звуків", присвячується тому ж сюжету, у зображенні кита і голов людей, неначеб-то постаючих з-під землі, можна побачити якусь схожість з традиційними для "Страшного суду" сюжетів: "Земля і море віддають своїх померлих", "Душі праведних у руці Божій".

Безперечно, Кандинський професійно розбирався у всіх цих мотивах традиційної іконографії. Про інтерес Кандинського до композицій "Страшного суду" свідчить малюнок, який зараз зберігається у центрі Помпиду. Цей малюнок був зроблений, скоріш всього, з репродукції фрески якого російського храму XVII сторіччя, в якій західну стіну займала величезна композиція "Страшного суду".

Мотиви цього сюжету надовго зберіглися і начеб-то закріпились у творчості художника протягом першої половини 1910-х років. Один з таких мотивів — "змій з митарствами" — динамічна змійоподібна форма, найчастіше спрямована діагонально й пересікаюча центр композиції. В. Кандинський ніде не копіює цей мотив, проте його відгомін чути у деяких творах: у "Страшному суді" (1912 р.), зробленому під склом, у "Композиції V" (1911 р.) і особливо у ермітажному ескізі до неї. Безумовно, що генеалогію цього мотиву можна вести і від німецького югендстиля. Проте, у тому-то і справа, що сучасна стильова орієнтація не заважає митцю опановувати ті або інші мотиви середньовічного мистецтва, органічно вплітаючи їх у нову художню систему. Ці мотиви стають своєрідними пластичними знаками, такими, що майже втратили семантичний зв'язок з реальними прообразами, проте такими, які все ж зберегли в собі — слідом за відгомінном зовнішнього обличчя — якісь збудники вражень.

Російські витoki у Кандинського залишаються фундаментальними й чи не визначаючими. До такого висновку ми можемо прийти, аналізуючи ще один мотив — Кремль із банями колоколені й храмів, які піднесені на високий пагорб. Ми зустрічаємо цей мотив не тільки в композиціях "Страшного суду" чи "Усіх святих", але і в багатьох інших творах художника. У свій час, Віл Громанн, аналізуючи "Імпровізацію 8", тлумачив зображення архітектурного мотиву у верхній частині холста як "російське місто з церквами і соборами, Кремль або Новий Ієрусалім". У подальшому ця тема отримала свій розвиток. Це стосується матеріалу, що вміщений в одній із статей М. Веренскіюльда, в якій образ Нового Ієрусаліма подається як образ Москви — Третього Риму. Таке трактування мотиву має своє підґрунтя. Ідея "Москва — Третій Рим" ще в добу Івана Грозного оволоділа думками церковних ієрархів і державних діячів, час від часу оживала і у більш пізні роки, особливо в період воєн — Кримської й Балканської. На межі XIX-XX століть утопічні уявлення про Москву як спадкоємницю Риму й Візантії якщо і не поділялася, то, принаймні, згадувалася і обговорювалася. Кандинсь-



кий не міг не знати про це. Його захоплення Москвою визначило сприймання древньої столиці якщо не як Третього Риму, то як якогось святого міста, яке породжує асоціації та аналогії з Новим Ієрусалімом. Водночас виникають підстави проти безпосереднього й тотального ототожнення архітектурного мотиву з символом Нового Ієрусаліму. Піднесене у гору місто досить часто присутнє і в ранніх роботах Кандинського, в яких архітектура виступає як привід часу, національної визначеності, як частина пейзажу. Символічний зміст зароджується лише на межі 1900-1910-х рр. До нього підводять мурнауські пейзажі, де архітектурні організми переживають неначеб-то природні перетворення, деформуючись під впливом ущільненого або строкатого простору. А потім вже з'являються символічні архітектурні образи в картинах "Рай", "Купола", "Імпровізація 8" — усі картини виконані у 1909 році, — "Імпровізація 9" (1910 р.), в якій небесний град набуває іконні риси. При цьому завжди зберігаються

абриси давньоруської архітектури. І пізніше ця тема розвивається у багатьох творах — аж до "Маленьких радощів" (1913 р.), де ідеальні абриси Святого града вже розливаються хвилями безпредметності.

У всіх цих творах риси реальної архітектури та ідеального небесного града з'єднуються, знову засвідчуючи про іконні ремінісценції і про принципи їх вільної інтерпретації.

Як бачимо, традиційна іконографія сприймається художником неканонічно, вільно. Але іконний початок не втрачається по мірі того, як митець відходить від традиційних сюжетів. Чим далі ми відходимо від прямих аналогій, тим більший смисл набувають аналогії опосередовані: образна напруга, "іконна драматургія", почуття причасності до явищ вищого гатунку, до законів неземного буття.

#### Список літератури:

1. Сарьянов Д.В. Кандинский и русская икона. — М., 1998.

### А.Проценко, В.Осипова ПСИХОЛОГІЗОВАНА СТРУКТУРА АБО ГЕШТАЛЬТ ТЕКСТУ

Відомо, що в останні десятиліття двадцятого сторіччя у гуманітарних сферах наукових знань з'явилася тенденція сприйняття літе-

ратури (історії та всього буття в цілому) як певної знакової структури, системи кодів та потенційної цитати. Вона була започаткована перш за все філософами-структуралістами, які фактично зробили літературу безпосереднім об'єктом своїх досліджень. Подальший розвиток цього підходу показав, що у літературній практиці аналіз творів, спираючись *тільки* на теоретичні пропозиції структуралістів, є неможливий, бо тоді на першому плані постає виключно структура (наприклад, як варіація знаків, як гра з випадковими смислами тощо), у якій немає місця для суб'єкта з його почуттями та емоціями, його індивідуальним баченням та сприйняттям. (Р.Барт), а представлений у творі мистецтва світ, на думку Р.Інгардена, може бути і відображенням реального світу, і видуманим, небувалим світом (це не має жодного значення), але він скомпанований для того, щоб викликати *естетичне переживання*. [7, 408с.] Очевидно, у даному контексті слід розглядати літературу, як ПСИХОЛОГІЗОВАНУ СТРУКТУРУ, головним компонентом якої були б психічні стани суб'єктів, що сприймають її другорядні компоненти — знаки й "випадкові смисли". Згадаємо роботу Р.Барта "Текстовий аналіз однієї новели Едгара По", метою якої є дослідження "шляхів смислотворення", на відміну від герменевтичної діяльності, яка прагне виявити єдину істину з безлічі можливих. Автор пропонує дослідити "смисли, що виникають у межах кожної лексії" — це т.з. коннотації лексії — її другорядні смисли, що можуть мати форму асоціацій. Згідно з думкою автора, логіка, яка керує текстом повинна базуватися "*не на розумінні, а на метонімії*", бо у виробці асоціацій, взаємозчеплїнь, переносів знаходить собі вихід символічна енергія [1, 417с.], що якнайточніше ілюструє зв'язок з психологією суб'єкта.

Справа в тому, що мотивації "шляхів смислотворення", розуміння і розсимволічення символів та асоціацій залежать суто від індивідуальних психологічних особливостей суб'єкта, від його життєвого досвіду, соціального статусу, естетико-культурних поглядів тощо. Виникненням і розповсюдженням зв'язків, відчуттів, уявлень, ідей, що зумовлюють психічний стан та поведінку людини (а це, до речі, теж можна вважати структурою), займається асоціативна психологія, а за свідченням дослідників, у межах асоціанізму неможливо було вичерпно пояснити творчість. "Р. Барт рішуче відкидає будь-які твердження про "безпосередність", "спонтанність" творчого процесу. На його думку, лише "варіювання" літературних засобів, кодів, топосів дає змогу повноцінно здійснити творчий процес" [6, 114с.]. Але саме це "варіювання" може бути здійснене суб'єктами

по-різному, як зазначено вище, виходячи з їхніх особистісних властивостей. Слі додати також, що Барт (у роботі "Текстовий аналіз однієї новели Едгара По") робить емоційний аспект лише своєрідним інструментом зацікавлення читача, обираючи саме цей, а не будь-який інший твір Едгара По для аналізу: "кого може лишити байдужим текст, темою і сюжетом якого є смерть?" [3, 429с.]

Отже, виконуючи текстовий аналіз саме на цьому ґрунті, автор всеж-таки спирається на психологічну мотивацію (зацікавлення), що свідчить про психологізацію структури, бо для текстового аналізу не важливе "реконструювання структури тексту". Барт робить акцент на *структурація читання*, що збігається з ходом звичайного читання, але повинно йти, ніби в уповільненій зйомці. Струмінь психологічної мотивації сприйняття тексту, на нашу думку, повинен бути також і в роботі Барта «Смерть автора» (1968), але спочатку треба сказати кілька слів про «причини смерті автора». Автор помирає, бо Автор ішише, а письмо — це простір невизначенності, в якому губляться сліди будь-якого суб'єкта, де стираються ідентифікаційні коди. *"Говорить не автор, а мова як така"* (Барт Р.) "Присвоїти" тексту автора — це означає ввести текст у стан стогнації, замкнути його, наділити кінцевим змістом, бо на зміну автору приходить СКРІПТОР, що "несе в собі не пристрасні настрою, почуття або враження", а тільки великий словник, з якого бере письмо, що не знає зупину. Скріптор народжується одночасно з текстом і, як зазначав Барт, у нього немає ніякого буття до і поза письмом. Про смерть бартівського автора, на нашу думку, гарно висловилося Юлія Ільчук у статті "Смерть" чи "відродження": до проблеми автора в постмодерній літературі: "йдеться про відмирання певної форми авторства. Дослідник має на увазі "смерть" біографічного автора, кінець міфу про те, що автор — єдиний й повновладний творець тексту, від якого залежить його зміст тексту. Саме таке уявлення про процес творчості в постмодерній критиці має назву "НАЇВНЕ". Отже, у Р.Барта по суті бачимо протиставлення "НАЇВНОГО" автора "СВІДОМОМУ" [5, 4с.] Барт також зазначає, що панування автора було й пануванням критика, який завжди шукає "автора або його іностані: суспільство, душу, свободу, історію". Смерть автора зумовлює і смерть критика. Поряд із нарацією АВТОР-СКРІПТОР-КРИТИК постає ЧИТАЧ — людина без обличчя, без історії, без біографії, без психології; дехто, що зводить у єдине ціле усі нюанси, що творять написаний текст. Але яким чином ця людина це робить? Чим мотивується саме таке розташування "нюа-

нсів, що творять текст"? І чому, нарешті, СКРІПТОР бере зі свого словника саме ЦЕ письмо, а не будь-яке інше? Що лежить в основі саме такого варіанту структури, обраного ЧИТАЧЕМ з безлічі можливих? Без відповідей на ці запитання, виходячи лише з тез бартових робіт, неможлива подальша літературна практика. Нова доба — постмодернізму, як і будь-яка інша, вимагає нових літературних творів, а значить і нових методів для їхнього аналізу, причому аналізу власне літературного, а не відчужено-опосередкованого, як у Барта, якого, за його ж словами, не цікавлять літературознавчі проблеми ("Текстовий аналіз однієї новели Едгара По"). У читача — людині без обличчя, без історії, без біографії тощо — можуть бути зосереджені будь-які варіанти цих реалій; і це також буде структурою, елементами якої можна нескінченно "варіювати" у безмежній умовності. Але все одно тут лишається одне незмінне, те, чого не врахував Барт, — і читач, і скріптор — це суб'єкти, це особистості, хоча й умовні, які "пишуть", "варіюють", "досліджують шляхи смислотворення", а також "відчують", сприймають, розмірковують". Власне останнє й відбивається у літературній практиці протягом усієї "без історії". На нашу думку, у літературознавчій практиці всеж-таки можна розглядати літературний твір, як певну "структуру мовних топосів", дійсно, процес письма вбиває автора (чи, точніше, потрапивши у полон логоцентризovanого простору автор-особистість свідомо йде на самогубство), але, являючись елементами структури, скріптор і читач всеж-таки суть суб'єкти (хоча й у деякій мірі зомбіфікованими), а не об'єкти досліджень. Являючись елементами однієї структури, своїм єством суб'єкти сприймають інші. Саме так і виникає естетичне переживання, яке, як відомо, у науці називається терміном "гештальт тексту". Таким чином, синтезувавши попередні досягнення структуралізму, який міцно тримається в сучасних ідеях POST, і традиційного літературознавства та, керуючись психологічною мотивацією прочитання творів, в теперішніх умовах можливе досягнення узгодження між зовнішнім поглядом на літературний процес і літературні твори в цілому з боку інших гуманітарних наук та поглядом зсередини — з боку літературознавців і митців, застосовуючи метод гештальту і розглядаючи літературу як психологізовану структуру з будь-якого боку й під будь-яким кутом зору.

Список літератури:

1. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М., 1989.
2. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М., 1989.
3. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М., 1989.
4. Дьяченко М.И., Кандыбович Л.А. Краткий психологический словарь: Личность, образование, самообразование, профессия. - Мн., 1998.
5. Ільчук Ю. "Смерть" чи "відродження": до проблеми автора в постмодерній літературі // *Magisterium*. - К., 1999, №2.
6. Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття. - К., 1997.
7. Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997.
8. Термінологічний словник // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. за ред. М. Зубрицької. — Львів, 1996.

О.П. Проценко

### ДАРЫ И БЛАГОДЕЯНИЯ В СИСТЕМЕ КОММУНИКАТИВНЫХ ДИСКУРСОВ

Дар — уникальное составляющее межличностного общения во всем его разнообразии. Он стабилизирует, обогащает и украшает отношение между людьми. Зародившиеся в глубокой древности, приобретает новую вариативность и функциональную значимость на каждом этапе исторического развития.

Дар предполагает бескорыстную передачу в безвозмездное пользование чего-либо. Чаще всего в качестве дара используется вещь, угощение, деньги всегда даваемые во благо. Особую разновидность воздаяния во благо составляет благодеяние-деятельность заключенная в поступки, ассоциирующиеся с помощью, сочувствием, приобщением к событию, случаю, ситуации.

В настоящее время трудно переоценить значение дара, как в социально значимом, деловом общении, так и в повседневном, интимно-личностном. Дар — универсальная форма поддержания знакомства, выражение расположения и признательности, демонстрации нравственно-психологических принципов и глубоких экзистенциальных переживаний. Дар не экономическая и не коммерческая процедура. Вместе с тем данный феномен способен фиксировать

отношение к собственности, ее наличие, олицетворяют статус личности, его роль и место в социальных связях, включаться в единый процесс обмена и потребления.

В своих исследованиях "Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах" французский социолог М. Мосс относит дар к тотальным социальным фактам, пронизывавшим жизнь в архаическом обществе. В цивилизованном обществе дары как вид обмена способствуют поддержанию состояния равновесия (экономического баланса). Обмен дарами социально нормирован. Он регулируется религиозными представлениями, правовыми и нормальными установлениями. По мнению социолога, сущность дара противоречива: будучи внешне бескорыстным, он имеет скрытый утилитарный характер [1, с.144].

Примером строгой регламентации может служить дипломатический протокол, политические отношения, деловое общение. В этих сферах принято определять субъектов, вступающих в процесс обмена дарами, оговаривать место и время, а также вещественное выражение даров, дабы исключить корысть, подкуп, коммерческую интригу.

Обмен дарами — субъект-субъектное отношение, состоящее из дарения, принятия дара и возвращения его. В данной динамике дар имел хождение в культуре Древней Греции и Древнего Рима и нашел визуальное воплощение в хороводе граций, который не раз вдохновлял художников и скульптора (Канова. "Три грации"). "Что означает хоровод граций сплетшихся руками и обращенных лицами одна к другой"? — задается вопросом Сенеки. И отвечает: "То, что благодеяние, переходя в последовательном порядке из рук в руки, тем не менее в конце концов снова возвращаются к дающему" [2, с.17]. В этой своей композиции обмен дарами имеет не столь социальное, сколь моральное звучание.

Дар, как и любое благодеяние есть проявление и в определенной степени материализация определенных личностных качеств. В качестве определяющих индивидуальных черт характера, способствующих дарению, Аристотель считал — гордость и щедрость, Сенека — благодарность.

Щедрым, согласно Аристотелю может быть человек имущий, которому есть что предложить другому. Щедрость — "обладание серединой в отношении к даянию и приобретению имущества" [3, с.123]. Обладающий щедростью соблюдает меру между скупостью и мотовством. Природа любой добродетели, в том числе и щедро-



сти, считает мыслитель, активна. Активность добродетели обнаруживает себя в совершении поступков добрых и прекрасных, а не уклонений от недоброго и постыдного. Исходя из этого, щедрость проявляет себя в конкретных поступках и действиях. Так, "щедрый будет давать во имя прекрасного и правильно: кому следует, сколько и когда следует" [3, с.122]. В свою очередь щедрому претит и брать откуда попало и у кого бы то ни было — рассуждает Аристотель. Щедрый никогда не выступает в роли просителя, однако способен преступить меру в даянии и себе самому оставляет меньше чем следует. Гордый человек, или человек, обладающий чувством собственного достоинства склонен в большей степени оказывать благодеяние и дарить нежели принимать самому, так как в первом случае происходит нравственное возвышение, а во втором, возникает косвенная зависимость, принятая на себя обязанность отдарить, ответить благодеянием на принятое благодеяние.

Дар только тогда дар, когда он сопровождается возвышенным состоянием духа. Душевный порыв одарить или облагодетельствовать значительнее того, что дается и что делается. "Дух возвышает малое, — пишет Сенека, очищает нечистое и лишает цены великое и слывшее ценным" [3, с.20]. Благочестие и добродетельность ведут к подлинному благодеянию без расчета на вознаграждение или возмещение. И вместе с тем, любое благодеяние, выраженное предметно или действенно ищет отзвука в оценки, памяти, одобрении. Однако неблагодарность не должна препятствовать благим деяниям и дарам, считает Сенека, хотя и относит неблагодарность к самому тяжкому проступку. "Не отступай, продолжай свое дело", — призывает он. "Подавай помощь кому средствами, кому кредитом, кому расположением, кому советом, кому полезными наставлениями" [3, с.16].

Воздаяние в любой форме (благотворительность, подарки, помощь, уговоры, утешения, похвала) доставляют радость и удовлетворение тому, кто их совершает. Этот психологический эффект Ницше толкует как "радость доставления радости", как "счастье малейшего превосходства", и "богатейшее средство утешения". Если, считает философ, дарение и благодеяние сделать правилом, то это может быть неоценимым средством борьбы с угнетенным духом [4, с.120-121].

Сущность дара и его отличительные особенности, как коммуникативного фрагмента, определяются процедурой преподнесения

и принятия. Искажение или отклонение от нее способны превратить дар в торг, кредит, сделку, взятку, ростовщичество, ссуду, подачку.

Парадокс дара состоит в том, что он не только оптимизирует отношения, но и способен привнести в их ход негатив, деструкцию: поставить в зависимость, унижить и даже оскорбить.

Дар или благодеяние способны создать иллюзию добра или утвердить зло в таких его формах как подкуп, месть, лицемерие. Например, задаваясь вопросом, почему римляне подозрительно относились к подаркам жен мужьям и мужей женам, Плутарх считал, что отказ от подарков устраняет из супружества возможность угодничать и преследовать корыстные намеренья. "А может быть дело в том, — рассуждал Плутарх, — что у мужа и жены все должно быть общим? Ведь кто принимает подарок, тот показывает этим, что все остальное, не даренное, не его, так что даря друг другу малое, супруги отнимали бы друг у друга целое" [5, с.183].

Благодеяния и дары теряют свою притягательность, если вызваны просьбой или долгими проволочками, — подлинные вознаграждения превосходят желания. Дар не может быть ничтожным, или оказанным всуе. Факт дара превышает меру жестокой необходимости.

Парадокс дара "снимается" соблюдением техники исполнения процедуры преподнесения — принятия и выявления его функционального значения. Как и с какой целью — эти рефлексивные посылы способствуют утверждению дара как исключительно дара без его теневого сопровождения.

Инструментализм процедуры принятия и преподнесения дара, как утверждение его смыслового значения, в своем становлении имеет давнюю культурную традицию и нашло выражение и закрепление в наглядных ритуальных действиях. Визуальная основа установления разветвленной коммуникативной системы через дар дополняется вербальной и текстовой. Уже в Ветхом завете, древнейшем памятнике культуры, можно встретить назидания: "Многие заискивают у знатных; и всякий — друг человеку, делающему подарки" (Пр., гл.19, п.6). Проблему дара во всей ее противоречивости можно обнаружить и в мифологических сюжетах и их однозначных предупреждениях: "бойся данайцев и дары приносящих". В народных традициях стереотипы поведения, связанные с процедурой дарения облечены в пословицы и поговорки — "дар дара ждет".

Обмен дарами регулируется системой социально-правственной нормативности. Стереотипы поведения, характерные для данной

процедуры закрепляются благодаря системе требований к поведению, которые переводят долженствование в обязанность. Долженствование как таковое декларирует морально необходимое в предельно обобщенной тенденции, принципе. Обязанность тяготеет к уточнению, определению и в этой своей сути она есть не что иное как "руководство в повседневной жизни" (Цицерон). Всякое долженствование облекается в сумму обязанностей, приобретших характер рекомендаций. Они носят несанкционированный, неинституциональный и часто, анонимный характер. Обязанности упорядочивают социальные процедуры и коммуникативные акты, рекомендуя конкретное действие, поступок. Порой такие рекомендации есть не что иное как правила этикета.

Дар предполагает особый эмоциональный строй: он охотно и без колебаний преподносится и также принимается. Обмен дарами требует соблюдения учтивости и любезности, а также соблюдения субъектами, объединенными дарами некоего нравственного принципа: "один должен тотчас забыть об оказанном, другой — никогда не забывать о полученном благодеянии" (Сенека). Здесь неуместны ни пренебрежительность, ни подобострастие. Дарами не похваляются и о них, как правило, не напоминают, а колебание и нерешительность в процедуре преподнесения и принятия дара способны исказить факт дара как такового.

В истории развития культурных форм общения определились такие виды даров и благодеяний, которые и настоящее время являются неотъемлемым элементом социокультурного взаимодействия субъектов.

Как вид дара или вариант благодеяния предстает приглашение разделить трапезу или угощение. Гостеприимство имеет национально-этнографические традиции, регулируется нравственными и этикетными предписаниями и облекаются порой в сложные ритуальные действия. В славянской культуре гостеприимство наиболее почитаемое благодеяние, оговоренное еще в поучениях Владимира Мономаха: "... напоите и накормите нищего, более всего чтите гостя, откуда бы к вам не пришел, простолюдин ли, или знатный, или посол; если не можете почтить его подарком, — то пищей и питьем: ибо они, проходя, прославят человека по всем землям, или добрым, или злым" [5, с.63].

К действиям, направленным на благо кого-либо относятся: милостыня, попечительство и благотворительность. Если рассматривать "светское" хождение милостыни, то такая форма благого дея-

ния весьма условна. Даже если это способ оказания помощи, то в нем присутствует концепт морально-психологического уничтожения со стороны субъекта — просителя. В свою очередь и мотивы субъекта подающего не ведут к нравственному возвышению. Милостыня связана "с такой добротой, которая не предполагает размышления о том, достоин тот или иной пожертвования или нет", — утверждает И. Кант. Далее заключает: "Было бы лучше придумать другой способ помощи бедным, который не унижал бы людей, принимающих ее" [7, с.307]. Такими более совершенными приемами оказания благотворительности, при которых отсутствует личный контакт берущего и дающего и единичный, случайный факт помощи становятся воздаяния, включающие в себя длительную и целенаправленную поддержку (как материальную, так и моральную) определенной категории лиц.

В настоящее время дары и благодеяния используются для поддержания деловых отношений. Дар приобретает символическое значение и освобождается от морально-психологического контекста, связанного с добродетелями. Он становится знаком, свидетельством сотрудничества, внимания. Подарки в деловых отношениях формально способствуют "созданию атмосферы доброжелательности и для налаживания доверительных отношений, они могут активизировать бизнес и утвердить благоприятный деловой климат" [7, с.191]. Обмен дарами регулируется предписаниями служебного этикета. Предписания, указывающие на условия, при которых следует использовать факты дарения, могут приобретать статус административных норм.

Благодеяния в отличие от даров свидетельствуют о моральном потенциале фирм и предприятий. По сути дела это нравственно практическая деятельность, которая регулируется принципами корпоративной этики. Благодеяние в виде благотворительных актов предстает как помощь, демонстрирующая внимание к людям, выражающая себя в награждениях, субсидиях, благодарностях, трудоустройстве.

Итак, дар в системе социальных коммуникаций занимает значительное место вследствие своего глубокого сущностного потенциала. Обладая устойчивой аксиологической значимостью, дар является себя как фактор упорядочивающий и наполняющий смыслом людские контакты во всей их иерархической определенности.

Находясь в неограниченном богатстве проявлений — от предметно-вещного многообразия до социально-практической поведенче-

ой активности,- дар способен переводить внутреннюю динамику социальной жизни во внешнюю, разнообразя и декорируя ее.

Дар был и остается предметом философско-социологической рефлексии в связи с постоянным присутствием в культуре разных исторических периодов и с изменением своей функциональной направленности в различных обстоятельствах повседневного бытия людей.

#### Список литературы:

1. Новейший философский словарь, — Минск, 1999.
2. Аристотель. Сочинение: В 4-х Т. Т. 4. — М., 1983.
3. Римские стоики: Сенека. Эпиктет. Марк Аврелий — М., 1995.
4. Ницше. Избранные произведения в 2-х кн. Кн. 2., - Л., 1990.
5. Плутарх. Застольные беседы — Л., 1990.
6. Изборник: Повести Древней Руси — М., 1990.
7. Кант И. Из лекции по этике. В кн.: Этическая мысль: Научно-публицистические чтения. — М., 1990.
8. Джен Ягер. Деловой этикет: как выжить и преуспеть в мире бизнеса. — М., 1994.

А.Е. Прилуцкая

### ПАРАДОКСЫ И ЗАКОНОМЕРНОСТИ ТЕАТРАЛЬНОГО АВАНГАРДА (ПОСТ-ТЕОРИЯ ИЛИ ПРОТО-ЭСТЕТИКА?)

Завершение во второй половине XIX столетия процесса эмансипации искусства как никогда ранее обострило проблему воздействия искусства на бытие человека. Этот период "бездомного существования эстетического идеала" (М.Хайдеггер) обозначил наметившуюся уже в конце века тенденцию к "новому великому синтезу" (В.Кандинский), слиянию всех и всяческих искусств в единую мистерию. Яркими примерами таких устремлений можно назвать музыкальную драму Р.Вагнера, цветомузыкальную мистерию А.Скрябина, сценический проект "Желтый звук" В.Кандинского, поиски "волшебной гармонии" С.Эйзенштейна, объединяющие в себе цвет, плоскость, объем, звук, движение и слово и выводящие за границы не только отдельного искусства, но и искусства вообще.

Эта попытка раздробленного цивилизацией человеческого сознания вернуть утраченную внутреннюю духовную целостность и противоположная ей тенденция к аналитическому расчленению

внутри каждого искусства выражают глубокий энергетический потенциал процесса становления нового художественного образа мира. Создается новый тип проживания реальности, где в сфере воплощенной, материально оформленной уже, говоря словами Н.Бердяева, "все как будто изжито", где "плоть, развоплощаясь, дематериализуется", где "мир меняет свои покровы; материальные покровы были лишь временной оболочкой..." где "...ветхие одежды бытия гниют и спадают" [2, с.414]. В результате это пронзительное ощущение человеческой бытийности открывает новые художественно-рефлексивные способы освоения действительности, находя свое выражение в "разбегающейся вселенной" зрелищно-событийных практик, в частности в европейском искусстве театрального авангарда.

Как и новейшие течения философии начала XX в. эта палитра образного отражения основных мировых и цивилизационных процессов возникла в качестве антитезы, доминирующей до этого времени гармонизирующе-рациональной, логоцентристской картине мира.

Эстетику театрального авангарда нельзя оценить однозначно. Невозможно даже очертить круг эстетического поиска, который вместил бы все многообразие театральных экспериментов. "Театральный инстинкт" Н.Евреинова и "отрицание театра" А.Айхенвальда, биомеханику В.Мейерхольда и "психологический жест" М.Чехова, систему "перетворень" Л.Курбаса и "эпическое пространство" Б.Брехта, "театр жестокости" А.Арто и принцип "раскадровки" С.Эйзенштейна можно объединить только стремлением взорвать застывшие формы и, вдохнув в искусство энергию культа, разбудить "жизнь человеческого духа".

Анализ художественно-эстетических новаций позволяет выделить две основные тенденции, ярко отражающие специфику становления, развития и функционирования искусства европейского театрального авангарда. Первая характеризуется стремлением преодолеть классическое представление о произведениях искусства путем расширения сферы смысла, освоения и вовлечения в культуру явлений социально-табуированных и даже непристойных. Однако, расширение смысловых пространств в данном контексте не является самоцелью. Главное - перенос самой смысловой ориентации: истина и прекрасное все решительнее отодвигаются в реальность, неподвластную постижению и социальной регламентации. Этим, видимо, и объясняется потребность в выносе на сцену жестокости в



роли своеобразного "ледокола", ломающего стереотипы привычного восприятия.

У каждого из авангардистов прорыв к новой художественной реальности проходил по-разному: сюрреалисты делали ставку на подсознательное, путь, к которому по их мнению пролегал через нарушения языковых норм и правил. Для Г.Марселя переосмысление театральных традиций преломлялось через ригоризм христианской догматики, для раннего А.Адамова начальной точкой стала алогичность сновидений и грез. Но во всех случаях, это были попытки превозмочь усталость и косность традиционных театральных форм и, связанное с этим, непереносимое их отрицание. Таким образом, само обновление языка превращалось в важнейший художественный принцип авангарда.

На втором этапе, обозначаемом в сфере искусства как поставангард, поиск новых смысловых пространств осуществляется иначе. Во-первых, происходит отказ от противопоставления искусства и любой другой реальности. Во-вторых, отношение между искусством и смыслом можно определить как многозначное и игровое. Уравнивая в правах действительную и "вымышленную" реальности, игровая природа театра приводит к ситуации неограниченного числа значений сценического произведения. Именно театральная реальность с ее уникальной возможностью трансформировать и творить время становится реальной точкой "возможности возможностей" (Ж.Делез). Кроме этого, театральный авангард особое внимание уделяет свободному творчеству зрителя. То есть, когда в многозначном смысловом пространстве театрального действия зритель получает право на риск, выбирая свою версию из числа возможных интерпретаций, тогда итог зрелища он рассматривает как свою собственную находку, как результат собственного творческого поиска.

Эстетическая широта и лояльность разнообразных направлений театрального авангарда отличаются прежде всего полифонией экспликаций действия. Так, поводом для начала игры способно стать все, включая традиции. Следует отметить и своеобразную "тягу" авангардного искусства к мифу с его смысловой универсальностью. Миф, определяемый Р.Бартом как "возможность трансгисторического бытия" в формализации новой художественной реальности лишает сценическое действие его традиционной наполненности. Происходит опустошение эстетического знака, подчеркивающее его игровую природу. То же самое происходит и с драматургией как

метапродуктом театральньо-рефлексивної діяльності. Смысловая открытость драматургического текста приводит к его жанровой нивелировке: ничего специфически театрального в нем уже нет, это просто текст. И поэтому он уже более мифологический монолог, чем традиционный драматический диалог, со-общение. При данном подходе и театральное действо - это уже не просто интерпретация произведения, а непредсказуемый процесс его "прочтения", приводящий к трансформации сознания человека, его подключению к изначальной "предзнаковой" культурной среде.

Указав на две магистральные тенденции в развитии эстетического движения европейского театрального авангарда, его теоретиков и вдохновителей, необходимо обратиться к проблеме определения ниши этого художественного явления в современной социокультурной ситуации и художественной практике.

Определение авангарда вообще и театрального авангарда в частности как направления художественной мысли при всей модности и конъюнктурности предмета - дело весьма проблематичное. С позиций традиционного искусства, ориентированного на создание некоего автономного эстетического мира, авангард - это выход за существующие художественные и семантические пределы, и в этом смысле - стремление выразить то, что принципиально невыразимо: идею пространства, первоначала, космогонии, того, что нельзя представить и что было так важно в идеях авангарда для Мондриана и Кандинского, Малевича и Родченко.

Современные исследователи культуры предлагают широкий выбор определений этого явления. Например, можно понимать авангард как борьбу с некими языками, которые вырабатывает культура для описания реальности. Всякий язык, вырабатываемый культурой доавангардного этапа, стремится в определенном смысле рационализировать мир, представив его в виде качественно расчлененных элементов. По существу, в художественном языке художник расчленяет мир и описывает его как некую логическую схему. С точки зрения авангарда это ложное описание, так как подобная "логизация" - обман, за пределы которого можно выйти, разрушив его. Т.Адорно или П.Бюргер в данном вопросе исходят из того, что искусство как автономная общественная сфера оформляется в XVIII веке, отрываясь в некотором смысле от всех других сфер общественного сознания, создает свой объект, принадлежащий особой реальности и предназначенный для созерцания. С таких позиций авангард - это нечто, разрушающее автономию искусства, пы-

тающесся выйти за пределы предмета прекрасного и освоить те области, которые прежде не входили в сферу художественного. Ж.-Ф.Лиотар же определяет авангард как нечто, продолжающее идею возвышенного в искусстве в оппозиции к прекрасному.

Идея возвышенного в этом смысле была наиболее полно сформулирована Э. Бёрком в Англии, в XVIII веке. Для Бёрка большое значение имеет стремление передать непредставимое, идею божественного света, например, или ужас в его экзистенциальных формах, не выразимый адекватно в словесных или зрительных образах. Так и Лиотар понимает авангард как попытку передать невыразимое.

В социологическом аспекте авангард - это только то, что само себя таковым осознаёт (и подаёт). Современные театроведы также отмечают теоретическую, эстетическую и художественную самодостаточность авангарда. Он сам себя провозглашает и объясняет больше, чем действительно творит. И в этом теоретизировании он создал себе совершенно особый усложненный язык, полный не только редких эстетических и философских терминов, но и просто языковых заимствований. В намеренной зашифрованности и нежелании быть понятым, видимо, есть стремление к рафинированности и герметичности, для чего необходимо защититься от непосвященных, сохранив функцию опознавательного знака для "своих". Этот процесс терминологически-эстетической герметизации бывший идеолог предыдущей неоавангардной волны Б. Гройс объяснял тем, что новый авангардный "прилив" совершается именно на вербально-теоретическом уровне[3 с. 147].

С позиции художественной практики следует отметить, что сегодня авангард институализировался, т.е. по сути стал тем, с чем боролся. Он приобрел коммерческую ценность, освоен музеями и аукционами. Его созидательный пафос исчерпан, и современное искусство функционирует по совершенно другим законам. Если для авангарда был важен пафос: показать нечто непредставимое, то для поставангарда важно продемонстрировать как раз невозможность показать это непредставимое. На смену структурализму приходит идея бесконечных интерпретаций, вольных движений вокруг объекта, вокруг составляющих его различий. Проблема соотношения авангарда и пост-авангарда в современном театральном искусстве представляет собой как раз ту область, в которой эвристические ресурсы понятия знака далеко не исчерпаны. Но если в живописи (и особенно в архитектуре) разграничение таких этапов не вызывало

особых споров, то в театральном искусстве такую границу определить оказалось чрезвычайно трудно.

Очень часто появление поставангардного театра связывают с практикой перформансов и хеппенингов, широко распространившихся начиная с 60-х годов. При таком подходе возникает много новых проблемных зон. Во-первых, это проблема преемственности между театральными формами эпохи модерна и постмодерна. Дело в том, что искусство перформанса всегда занимало периферийную позицию по отношению к собственно театральной практике и было своеобразным филиалом её изобразительных средств. Следовательно, театральный постмодернизм возник как бы "из ничего", никак не соотносясь с предшествовавшей ему историей театра. И, во-вторых, проблема выявления связей перформанса с ситуацией постмодерна в других искусствах. Перформанс с его стремлением к отказу от представления-репрезентации в пользу демонстрации чистого действия, которое ничего не обозначает, кроме самого себя, с его аскетическим пафосом очищения театра от литературности, с его отрицанием сценической условности и артистической природы актерской игры имеет скорее модернистскую природу.

Эстетика авангарда во всех видах искусства имеет одну существенную особенность: главным в нем становится не столько отражение действительности, сколько определение своего статуса в системе искусств. В процессе этого самоисследования искусство пытается выделить в чистом виде свою литературность, живописность, архитектурность, театральность, т.е. свою подлинную сущность, которая могла бы служить гарантом своей "чистоты", независимости и стабильности в хаосе окружающего мира. Так, в ходе очищения искусства от чуждых примесей наиболее радикальные модернистские художники стремились уничтожить его знаковую природу, упростить-нейтрализовать текст до системы означающих, отсылающих зрителя (читателя) к своей собственной материальной природе. Такими материальными означающими стали цветные плоскости на картинах Малевича и Мондриана, акустические образы заумных стихов Крученых, простейшие геометрические формы зданий, построенных по проектам Ле Корбюзье и Гропиуса.

Происходили ли аналогичные процессы в театре? С одной стороны - да, так как вся первая четверть XX века прошла под знаком поиска театральной специфики (Н.Евреинов, Л.Курбас, Вс.Мейерхольд, М.Чехов, А.Арто, Г.Апполинер, П.Клодель, А.Жарри и др.). С другой стороны, вплоть до 60-х годов этот процесс

не заходил так далеко, как в живописи или архитектуре. Так попытка А. Арто создать театр, лишенный знаковых условностей и основанный на чистом физическом действии актера (так называемое "означающее театрального знака"), непосредственно влияющем на зрителя, не получила адекватного сценического воплощения. Причину этой "неудачи" французский театровед Анна Юберсфельд сформулировала так: "В театре невозможно избежать мимезиса (т.е. отображение действительности в форме знаков), который возникает уже из того факта, что телесная реальность актера мимитирует персонажа литературного текста" [4, с. 123].

Таким образом, несмотря на то, что театр вступил в эпоху модерна практически одновременно с другими искусствами (для театра этот момент можно условно приурочить к появлению искусства профессиональной режиссуры), модернистский процесс самоочищения искусства, заведший в тупик архитектуру Баухауза, концептуальную поэзию и абстрактную живопись, в театре так и не был доведен до конца. Причины этого следует искать в особенностях функционирования собственно театрального знака. "Обаяние театра... объясняется прежде всего тем, что он является конкретным объектом реального мира и состоит не из образов, а из реальных объектов и живых существ, из тела и голоса актера", - отмечает А.Юберсфельд [4, с.300], говоря о специфике театра, единственного искусства, пытающегося имитировать действительность с помощью элементов самой действительности. В театре актер является постоянным напоминанием о внетеатральной реальности, к которой он принадлежит в своей обыденной жизни. Безусловностью своего материального облика актер всегда подчеркивает игровую и условную природу сценического действия. Но, с другой стороны, материальность театрального означающего актуализирует и социализирует воображаемый мир пьесы. В результате на сцене происходит то, что Барт назвал "эффектом реальности": реквизит, свет, звук, голос и пластика актера приобретают собственную значимость и смысло-содержание.

Эти две противоположные тенденции, борющиеся внутри театрального знака, приводят к тому, что сценическое пространство становится местом, где ставятся и решаются проблемы соотношения условного и безусловного, реального и воображаемого, знакового и природного. Таким образом, любой театр - это прежде всего искусство об искусстве, о природе сценической иллюзии, о знаковых предпосылках театрального восприятия. Эта особенность теат-



ра оказалась одной из основных причин того, что рассмотрение театрального действия с позиций противопоставления модернизма и постмодернизма оказывается для него некорректным. Двойственная природа театрального знака, раздираемая изнутри разнонаправленными импульсами условности и безусловности, приводит к тому, что театр изначально противостоит принципам и центрации, и децентрации (термин Ж. Деррида). Так, вопреки и модернистским, и постмодернистским стратегиям театральное действие одновременно и композиционно-заданно, и импровизационно. В нем сосуществуют и коллективное авторство, и момент личностного "прочтения" видения и исполнения роли актером в соответствии с художественно-эстетической концепцией режиссера. Вневременность и абсолютность театрального действия опровергаются его недолговечностью, локальностью и невоспроизводимостью. Стремление театрального авангарда в эстетической автономизации отыскать гарантии собственной абсолютной "чистоты" и "независимости" наталкивается на тот фундаментальный факт, что оценка спектакля возможна лишь в неповторимой ситуации восприятия его зрителем и поэтому не может быть основана на объективных критериях.

Следовательно, чистая театральность, как искомое театрального авангарда, недостижима, как недостижимо нечто идеальное, гипотетически существующее лишь в абстракциях. Более того, театральность, рассматриваемая как особая способность сознания к восприятию и отражению реальной и художественной действительности в ситуации многоверсионной возможности личного самоопределения и выбора единовременно в условиях пространства театрального действия и в совершенно реальном пространстве психологии человека (режиссера, актера, зрителя), изначально предполагает и стилевое разнообразие, и невоспроизводимость театрального действия, и аффекты зрителя.

Таким образом, и в эстетике театрального авангарда театральное действие совершенно удивительным образом органично объединяет в себе игру и реальность, текст и действие, ритуал и зрелище. Художественная практика, вопреки предсказаниям теоретиков театрального авангарда смерти театра самым ходом этой "смерти" демонстрирует мощный культуротворческий потенциал этого вида художественно-рефлексивной деятельности.

И как бы сегодня ни называли поиски новой выразительности, зрелищности, семантики театрального действия: нео-, квази-, лже-, пост-авангард, тем не менее именно эти мета-театральные явления



зримо отразили общественную тенденцию реабилитации идеи гармонического единства Истины, Добра и Красоты как возможности объяснить всю сложность социальных, политических, экзистенциальных переплетений, найти новые центры культурного бытия современного человека.

Список литературы:

1. Барт Р. Дидро, Брехт, Эйзенштейн. /Как всегда об авангарде. - М., 1992.
2. Бердяев И. Смысл творчества. /Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т.1. - М., 1994.
3. Гройс Б. Дневник философа. Невидимые голоса. - М., 1988.
4. Юберсфельд А. Читать театр. - М., 1987.

К.Н. Дараган

### ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО

Общезвестно, что феноменологическая традиция решительно отвергает понятие бессознательного, начиная еще от предшественника Гуссерля в исследовании интенциональности сознания Ф. Brentano. Ф. Brentano разбирая все существующие в его время концепции бессознательного, начиная от "малых перцепций" Лейбница и до философии Э. Гартмана, приходит к однозначному выводу "На вопрос: существует ли бессознательное в том смысле, в каком мы его поставили следует ответить решительным — нет" [1, с.43-33].

Девиз феноменологии (по Хайдеггеру) — обращение к самим вещам, очищенным от словесных нагромождений. Чтобы создать философию реальности, необходимо оттолкнуться от "неопровержимых данных": в фундамент философского здания могут быть положены только "стабильные очевидности". "Без очевидности нет науки", — говорит Гуссерль в "Логических исследованиях" [2]. В соответствии с методом феноменологии он решительно не признает бессознательного как чего-то принципиально недоступного сознанию, недоступного непосредственному усмотрению, о чем можно узнавать лишь опосредованно. Ведь феноменологический метод не имеет дела с реальностью, которая принципиально не является феноменом, то есть тем, что само являет себя сознанию. Так Гуссерль решительно отвергает понятие бессознательного не только во

Фрейдистском понимании, но и в том контексте, которое вкладывала в него традиция немецкого идеализма у Фихте и Шеллинга, а позднее и А.Шопенгауэра с Э.Гартманом. "Свою концепцию Гуссерль вплоть до последних дней считал теорией, кардинально и окончательно искоряющей психологизм" [3, с.217].

В свою очередь, постулат очевидности, как критерия, представляет собой некоторый "абсолютный идеальный предел", к которому асимптотически приближается в высшей степени вероятное знание. Такая точка зрения характерна для Декарта, Спинозы, Лейбница и других представители классического рационализма. Однако несмотря на это очевидное сходство, между традиционным рационализмом и феноменологией есть существенные различия в понимании очевидности истины. Свое ограничение очевидного, то есть истинного знания, Гуссерль, в отличие от представителей рационализма прошлого, распространяет и на наличное естественнонаучное знание, на открытые уже законы и закономерности развития природы. По Гуссерлю, все они являются всего лишь "идеализирующими фикциями", "аподиктическими вероятностями" и т. д. Ни один из таких законов, утверждает Гуссерль, "не познаваем а priori, то есть с сознанием его очевидности. Единственный путь для обоснования и оправдания подобных законов есть индукция из единичных фактов опыта" [3, с.221].

Такая постановка вопроса приводит его проблеме очевидности, как "аналитике допредикативного опыта". Соответственно, приоритетной задачей становится "осмысление и очевидное понимание того, чем вообще является мышление и познание — в соответствии с его родовой сущностью; каковы те виды и формы, с которыми оно связано, какие имманентные структуры присущи его предметному отношению" [3, с.226].

Пытаясь объяснить те факты, которые с точки зрения психоанализа или философии бессознательного свидетельствуют о существовании бессознательного, Гуссерль обращается к аристотелевской традиции, различающей актуальное и потенциальное содержание сознания. Так, развивая за Ф.Бретано, понимание интенциональности, он приходит к понятиям "тематического" и "нетематического" содержания сознания. Именно Гуссерлевская концепция интенциональности сознания позднее позволит Хайдеггеру определить бытие, как бытие-в-мире, пошмая его в смысле движения и трансформации. Проблемы, которые ранее пытались решать, вводя

понятие бессознательного, Гуссерль и Brentano считают разрешимыми с помощью учения об интенциональности.

Любое сознание есть всегда сознание о чем-либо. Сознание по сущности своей интенционально, направленно. П.Гайденко отмечает в связи с этим, что он вводит интенциональность как иную, по сравнению с Кантом структуру трансцендентальной субъективности, стремясь избежать разведения содержательного и формального моментов познания [4, с.404]. Тематическое для него — это то, что является непосредственным содержанием интенционального акта, нетематическое — то, что в данный момент не находится в актуальном поле сознания, а составляет его потенциальное содержание, фон, или "горизонт". "Всякое восприятие вещи, имеет, таким образом некоторое поле фоновых созерцаний, и это тоже есть "переживание сознания", или короче, "сознание" [4, с.363]. И далее: "В первом случае переживание есть, так сказать, "эксплицитное" сознание во всем его предметном содержании, во втором случае — имплицитное, только потенциальное". Всякое чистое интенциональное переживание имеет свой нетематический горизонт, и этот горизонт составляет как бы некоторое "предварительное" знание о предмете, которое мы рассматриваем тематически. Таким образом, возникает понятие "горизонта", как границы, которая в перспективе многих интенциональных актов сливается в единый тотальный горизонт, который и есть "жизненный мир".

Интенциональность становится прекрасным философским решением проблемы бессознательного, в особенности в развитии феноменологического подхода экзистенциалистами — от анализа "аналитики допредикативного опыта" (Гуссерль, Шелер), к "онтологическому пониманию" Хайдеггера и "дорефлексивному *cogito*" Сартра. "Во всех вариантах — одна главная мысль: исследование особой "области опыта", которая образует основу и предпосылку всех установок человеческого сознания и потому остается непроявленной обычными средствами теоретического мышления, имеющего дело с уже готовыми предметностями и их отображениями в понятиях" [5, с.259]. Но явилась ли интенциональность адекватной заменой понятию "бессознательного"?

Широко известно, что автор "Картезианских размышлений" отгадывался от "неопровержимых данных", и пришел в конце к концепции "жизненного мира" являющегося сферой "известного всем, "непосредственно-очевидного". Гуссерль не принял посвященную ему, и выдержанную в "букве закона" феноменологии ра-

боту Хайдеггера "Бытие и время", хотя был вынужден признать, что категории ее - это его собственные понятия, однако взятые, как казалось Гуссерлю, в искаженном смысле [3, с.214].

Как метко отметил П.Рикер "История феноменологии по большей части является историей гуссерлевских "ересей" [3, с.212]. Экзистенциализм, подхвативший методологию феноменологического исследования, в сущности неявно вернулся к пониманию иррационального "бессознательного", от которого отказался создатель феноменологии. "Горизонт" интенционального акта можно "тематизировать" слой за слоем, но, как признает сам Гуссерль, никогда нельзя актуализировать полностью. Всегда остаются "скрытые феномены", являющиеся допредикативным по сущности, и бессознательными, "нетематическими" по своей форме.

Между иррационалистической философией и феноменологией существует определенное родство. Оно заключается в подчеркивании ведущей роли интуиции, дологических структур. Но в отличие от А.Шопенгауэра, Э.Гартмана, А.Бергсона, Гуссерль стремился разработать рационалистический вариант учения об интуиции, и интенциональность, как неотъемлемая характеристика когнитивного акта, становится в решении этой задачи решительным и перспективным шагом. Невозможно не согласиться с красноречивым названием статьи Ж.-П. Сартра "Основная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность" [6].

Выявление и рациональное осмысление допредикативных структур сознания становится в той или иной степени центром анализа двух философских направлений, являющихся непосредственными приемниками экзистенциально-феноменологической традиции с одной стороны, и трактовки "бессознательного" в психоанализе - с другой. Обе традиции приходят к пониманию особой, дологической роли языка, детерминирующей когнитивные процессы. Разработка проблемы бессознательного и языка дала начало возникновению структурного психоанализа и структурализма в философии, проблема понимания и языка стала ключевой темой соответственно в герменевтическом подходе. Становится невозможным не замечать параллелей между "коллективным бессознательным" и "жизненным миром", между дорефлексивным *cogito* и индивидуальным бессознательным.

Согласимся с Н.С.Автономовой: "Справедливости ради приходится признать, что структуралистский акцент на бессознательном является в каком-то смысле таким же моральным кредо, как и

его экзистенциалистское отрицание. Очевидно, что полярность экзистенциалистского и структуралистского подходов, проявляющаяся в решении ряда важнейших эпистемологических вопросов, в том числе вопроса о бессознательном, вызывает представление о возможности соединить их с помощью посредствующего звена, в котором односторонность каждой из этих точек зрения была бы преодолена. Однако, достичь этого единства, отпавляясь от того или от другого — от абсолютизации сознания или от абсолютизации бессознательного — невозможно" [6, с.81]. Необходимость найти единое процессуальное основание в понимании допредикативных структур, таким образом не является задачей, решение которой возможно в рамках психоаналитического развития концепции бессознательного или в философской герменевтике. Проблема генезиса нового понимания рациональности, остается открытой в современной философской рефлексии.

Как представляется, одно из перспективных направлений в решении этой задачи связано с концепцией "коммуникативного разума", с "процессуальной рациональностью" Ю.Хабермаса. "Указанное понятие рациональности встает как экспликат потенциала разума, который закреплен в языковом базисе значимости. Эта коммуникативная рациональность напоминает про устаревшие идеи логоса тогда, когда она тянет за собой конотации силы — объединяющей и консенсусной — дискурса, в котором участники преодолевают свои субъективно ограниченные взгляд ради рационально мотивированного взаимопонимания. Коммуникативный разум проявляется в децентрированном понимании мира" [7, с.24]. Акцентирование внимания на процессуальном понимании допредикативных структур - как субрациональных, потенциально тематизируемых, открывает новые аспекты смысла и представляет перспективное направление для поиска единого основания в понимании бессознательного.

#### Список литературы:

1. Ф.Бретано. Психология с эмпирической точки зрения. Сб.15. Бессознательное. СПб.,1914.
2. Гуссерль Э. Логические исследования: [Для философов].-К., 1995. —Т.1.
3. Современная буржуазная философия. / Ю.К.Мельвиль, И.С.Нарский и др. /под редакцией А.С.Богомолова. М., 1978.



4. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997.
5. Киссель М.А. Судьба старой диллемы. -М.,1974.
6. Ж.-П. Сартр. Основная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность // Интернет-сервер РАН [www.philosophy.ru](http://www.philosophy.ru).
7. Юрген ГАБЕРМАС. Інший спосіб подолання філософії суб'єкта // Філософський дискурс сучасності. —К.: Український філософський фонд, 1998.

Т.К. Гуменюк

### МОДЕРНІЗМ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМ: ДИСКУРСИВНА ПРАКТИКА

У відомій передмові до збірки релігійно-соціологічних лекцій Макс Вебер аналізує універсально-історичне питання, якому присвячує всю свою наукову діяльність: чому поза Європою "ані розвиток науки, ані мистецтва, ані держави, ані економіки не уміщується у раціоналізовані межі Заходу?" [1]

Для Макса Вебера внутрішній, тобто не лише контингентний зв'язок між модерністським і тим, що він називає оксидентальним раціоналізмом вбачається самим по собі зрозумілим. Як "раціональний" він описує процес "розчаклування", який, руйнуючи релігійне світобачення, відкриває в Європі шлях модерністській культурі. "Сучасні експериментальні науки, емансиповане автономне мистецтво й обґрунтовані принципами моралі і права теорії формують культурно-ціннісні сфери, що відкривають можливості для утворення основи внутрішніх закономірностей теоретичних, естетичних або морально-практичних проблем. "Розчаклування Світу" означає звільнення людини від магічних забобонів, його автономізацію. У "розчаклуванні" — сенс "сучасного", "модерного" соціокультурного розвитку.

Макс Вебер описує не лише секуляризацію західної культури, але й розвиток "модерних" суспільств з точки зору їх раціоналізації.

Сьогодні, теорія Макса Вебера про дихотомію "традиційних" і "раціональних" суспільств вбачається у іншому світлі — завдяки не лише працям тих, хто посиляється на нього, але й його критиків.

Слово "модернізація" у якості терміна вперше було введено у 50-ті роки і з того часу характеризує теоретичне начало веберівської постановки питання, однак інтерпретоване засобами соціально — наукового функціоналізму. Поняття "модернізація" з тих часів



відноситься до ряду кумулятивних — концентруючих й підсилюючих одне одного процесів: накопичення капіталу і мобілізація ресурсів; розвиток продуктивних сил й підвищення продуктивності праці; укріплення централізованої політичної влади й формування національних індетитетів; розширення політичних прав; урбанізація життя; секуляризація цінностей і норм тощо. Теорія модернізації отримує у веберівському розумінні "сучасний" характер абстракції, що має множину логічних наслідків. Вона відмежовує "модерністське" від його сучасного європейського кореня й спрямовує його у нейтральний у просторі і часі вірець соціального процесу розвитку. При цьому вона перериває внутрішній зв'язок між "модерном" та оксидентальним раціоналізмом, методом, за яким процеси модернізації можуть бути зрозумілими скоріше як раціоналізація, як суспільне об'єктивування попередніх структур.

В цьому Джеймс Колеман вбачає перевагу даної теорії, тому що тут еволюційно-теоретичне узагальнення поняття "модернізації" не обмежене уявленням про досконалість "модерну", тобто цільовим станом, після якого починається "постмодерний" розвиток [2].

Немає сумнівів, що саме аналіз "модернізації", як тих процесів, що їх переживало суспільство 50 — 60-х років створив передумови для запровадження спеціалістами соціальних наук поняття "постмодерн". Отже, якщо внутрішній зв'язок між поняттям "модерн" й виникненням у європейській думці самосвідомості "модерну" руйнується, то автоматично триваючі процеси модернізації можуть бути відносно самовідокремленими й самофункціонуючими з дистанційної точки зору "постмодерного" спостерігача.

Арнольд Гелен дає формулювання, що легко запам'ятовується: передумови Просвітництва мертві. Зостаються лише їх посланці. Звідси виходить, що суспільна модернізація, яка невпинно триває, відокремлюється від культурного "модерну", що стає вочевидь непотрібним, незатребуваним часом. "Модернізація" відповідає самим функціональним законам економіки і державного устрою, техніки і науки, що сполучаються у невіддільну впливову систему. В такому випадку невпинне прискорення суспільних процесів виглядає зворотною стороною вичерпаної відкрystalізованої культури "модерну". Гелен називає "модерн" "відкрystalізованою культурою" тому, що "закладені" в її основний зміст можливості сповна зреалізовані. Використані також і протилежні можливості й антитези, так, що подальші зміни у засадничих сферах культури неможливі. Виходячи з того, що "історія ідей скінчилася" Гелен констатує, що суспіль-

ство увійшло в постісторію. Він радить сьогодні "погоджуватись — пристосовуватись до реальності" [3].

Це неоконсервативне прощання з модерном, а отже воно не стосується необмеженої в часі динаміки суспільного модернізування, а відноситься до видимості віджитого самоусвідомлення "модерну" як типу культури.

Отже, у вищеназваних теоретиків Постмодерн виводиться із неоконсервативного прощання з модерном і вони не рахуються з розпадом зв'язків між модерним і раціональним. Вони прокламують кінець Просвітництва, виходять з раціоналістичної традиції, в світлі якої можна усвідомити європейський модерн, й рухаються у постісторію.

Зовсім інше ніж у консерваторів відношення з модерном в цілому у так званих "анархістів" (за висловом Ю. Хабермаса). У той час, як веберівський оксидентальний раціоналізм потопає, розум, за теоріями "анархістів" виявляє своє справжнє обличчя й демаскується як такий, що водночас підкорюється та самоуявлюється суб'єктивно як воля і інструмент влади. Руйнівна критик Іа Хайдеггер або ж, приміром, Батай, що зриває завісу розуму перед всесильною волею до влади, одночасно повинна розхитати сталевий корпус, в якому дух "модерна" об'єктивується соціально.

З такої точки зору суспільна модернізація не може пережити кінець культурного модерну, від якого вона пішла. Під знаком цього "архаїчного" анархізму й виник постмодерн. Архаїчний "анархізм", за висловом Ю. Хабермаса — це той самий, від часу "архе" відновлений процес розмірковування у безвладді, у стані необмеженої ніякими авторитетами розуму-рацію свободи окремої особи.

Та наскільки б не відрізнялись ці два варіанти теорії постмодерну — виокремлення поняття "модернізації" від культури "модерну" та тотальна критика модерну та "модернізації", "осучаснення" світу з точки зору Розуму і Прогресу — вони єдині в тому, що досі відмовляються від основного понятійного горизонту, в якому формується самоусвідомлення європейського модерну. Обидві теорії постмодерну претендують на те, щоб залишити за собою цей горизонт як такий, що відноситься до минулої епохи.

Гегель — перший філософ, який розвинув поняття про "модерне". Тому необхідно повернутися до Гегеля, якщо ми прагнемо розібратися у питанні внутрішнього зв'язку між модернізмом і раціоналізмом.



В усякому разі, неможливо аргіогі відкинути підозру, що пост-модерністське мислення саме приписує собі трансцендентну позицію, хоча по суті залишається, в полоні висунутих Гегелем засад самопізнання модерну. Неможна відначально виключити, що неоконсерватизм або ж інспірований естетично анархізм, в ім'я розділу з модерном намагається знову ж таки протиставитись йому. Можливо вони лише приховують власні симпатії щодо гідної поваги традиції проти — Просвітництва як після — Просвітництва.

Гегель використовує поняття модерн перш за все у його історичному зв'язку, як поняття про епоху: "Новий час" це "модерний час" [4]. Це відповідає сучасній мовній практиці в англійській та французькій мовах: *modern times* і відповідно *temps modernes* означають три попередніх століття — перед близько 1800 роком. Відкриття "Нового світу", як і Ренесанс і Реформація — ці три великих події 1500 р. — викликають епохальний злам — переворот між Середньовіччям і Новим часом. Цими думками-висловами у "Лекціях з філософії історії" Гегель розмежовує християнський світ, що зі свого боку походить з римської та грецької античності. Навіть визнаний розділ культурних епох (відповідно історії) — на Новий час, Середньовіччя й Античність — став виявленням "нового", "модерного" часу лише за умови втрати свого суто хронологічного сенсу. В такому розподілі сприймається перш за все альтернативне значення емоційної, в розумінні промовистості — "нової" ери.

У той час коли для християнського Заходу "новий час" означає майбутній, наступаючий з другим пришествям, певний вік Всесвіту, то у Шеллінга у "*Philosophie der Weltalter*" загальноновживане поняття "новий час" відбиває переконання, що майбутнє вже почалося. Він має на увазі епоху, що живе з майбутнім, що відкрита для майбутнього нового. Цим цензура "нового" почала переміщуватись в минуле, а саме — на початок нового часу. У XVIII сторіччі зміна епох, що відбулася 1500 року, була розглянута ретроспективно як такий початок. І так як "новий", "модерний" світ відрізняється від "старого" тим, що відкритий для майбутнього, епохальне "нове начало" безперервно повторюється з кожним моментом теперішнього, самопороджуваного нового. Тому до історичного усвідомлення про "модерне" відноситься й розмежування "найновішого часу" від, властиво, "нового часу": сучасність, як найновіша історія у горизонті нового часу отримує промінентну (у розумінні — певну) *Stellen* — цінність, за висловом Ю. Хабермаса. Тобто таку цінність, що встановилася, з'явилася на виклик часу. Гегель теж розглядає

"теперішній час" як "найновіший час". Він пов'язує початок свого часу із змінами, що відбулися між добою Просвітництва й подіями Французької революції, тобто між минаючим XVIII й наступаючим XIX століттям. Цим "чудовим сонячним Сходом" ми вступаємо, за Гегелем, "в останній стазис історії, у наш час, у наші дні" [5]. Сучасність, яка в горизонті "нового часу" сприймається як актуальність нового часу, має порвати з минулим, повинна реалізуватися як безперервне оновлення.

Цьому відповідають й поняття, пов'язані з усвідомленням руху, які або зустрічаються у XVIII столітті поряд з висловами "модерн" чи "новий час", або ж зберігають своє нове, визнане досі значення: революція, прогрес, емансипація, розвиток, криза, дух часу тощо. Ці терміни стають ключовими поняттями Гегелівської філософії. Вони кидають понятійно — історичне світло на проблему, що піднімається модерном, і яка пояснюється за допомогою альтернативного поняття новочасної історичної свідомості західної культури: модерн не може й не бажає запозичити орієнтуючі масштаби взірців іншої епохи. Він (модерн) має створювати власну нормативність із самого себе. Модерн, поза будь-якою можливістю відхилення, вбачається спрямованим до самого себе. Це пояснює "дратівливість" його самосвідомості, динаміку, що триває до наших днів, досвіду "самоідентифікування".

Проблема самообґрунтування модерну усвідомлюється спочатку в сфері естетичної критики. Це стає очевидним, якщо відслідити розвиток поняття "модерн". Як відомо, процес відокремлення від взірців античного мистецтва починається у XVIII столітті знаменитим "*Querelles des Anciens et des Modernes*". Партія "модерністів" відкидає необхідність наслідування античним взірцям. Всупереч з нормами здавалося б абсолютної та позачасової краси, вони виробляють масштаби обмеженої у часі або відносної краси й цим артикулюють самоусвідомлення французького Просвітництва як нове епохальне начало. Відомо, що іменник "*modernitas*" разом з двома взаємопротилежними прикметниками *antiqui* / *moderni* ще в пізній Античності використовувались у хронологічному сенсі. У європейських мовах нового часу від прикметника "модерно" утворюється іменник "модерн" — аж у XIX столітті — і вперше — у сфері "*belles artes*" (витончених, красних мистецтв). Це пояснює той факт, що вислів модерн і модернізм — *modernité* — й досі зберігають своє основне значення, яке носить відбиток самосвідомості авангардного мистецтва [6].

Віддзеркалена у літературних творах свідомість модерну, її життєвість потребує невинної актуалізації за допомогою "радикального історичного мислення": від младогегельянців через Ніцше та Йорк фон Вартенбурга до Хайдеггера. Радикальне історичне мислення може бути охарактеризоване крізь ідею "діючої історії". Ніцше називає це — "критичним трактуванням історії". Такий тип історичного мислення Маркс пропонує у "18-му брюмері Луї Бонапарта", а Хайдеггер онтологізує у "Бутті та часі".

Немає сумнівів в тому, що навіть антична "сучасність" виявляється одночасно місцем продовження традицій та інновацій. Одне неможливе без другого, й обидва вони проникають у об'єктивність дійового історичного зв'язку. Отже, існують різні варіанти ідеї "діючої історії" за ступенем континуума та дисконтинуума — у розумінні безперервності й переривчатості — що має бути втіленими і зреалізованими: консервативний, консервативно-революційний і революційний. Та завжди, орієнтований у майбутнє, погляд сучасника спрямований й до минулого, котре як передісторія пов'язане з нашим теперішнім у ланцюгу їх спільної долі.

Два положення конституують цю свідомість: перше — це історично діючий зв'язок між безперервно спливаючими у часі подіями, до яких відноситься й революційне діяння; друге — це домінування горизонту очікувань над потенціалом накопиченого історичного досвіду.

Гегель був першим, хто розглядав як філософську проблему, процес відокремлення "модерного" від перебуваючого поза його нормативного "навіювання" минулого. Саме в кінці XVIII століття проблема усвідомлення "модерного" загострюється настільки, що Гегель сприймає це питання як філософське й, надто, як основну проблему власної філософії. Він впевнений, що не в змозі формулювати поняття власне філософії незалежно від філософського розуміння "модерну".

Перш за все Гегель відкриває як принцип нового часу — принцип суб'єктивності. Виходячи з цього принципу, він одночасно пояснює і переваги і кризу модерного світу, що усвідомлює себе зарівно як світ прогресу й відчуження духу. Тому найперший досвід дефініції "модерного" як поняття і критика "модерного" суть одного й того ж самого походження.

Коли Гегель характеризує "обрис" нового часу або "модерного світу" він пояснює суб'єктивність через "свободу і рефлексію":



"найвеличніша справа нашого часу це визнання свободи, як стану духу, всередині й для себе" [7].

З цього погляду поняття "суб'єктивності" містить перш за все чотири аспекти: а) індивідуалізм (у модерному світі необмежена індивідуальність може пред'явити власні претензії); б) право на критику (принцип модерного світу вимагає щоби те, що визнається всіма, має визнаватись обґрунтовано, критично); в) автономність дій (характерним для модерного часу є усвідомлення власної відповідальності за дії та вчинки); г) й наостанок — саму ідеалістичну філософію, що Гегель розглядає як продукт модерного часу, в якій філософія осягає абсолютну ідею.

Історично ключовими подіями, що встановили суб'єктивний принцип буття, стали Реформація, Просвітництво і Французька революція.

У добу Лютера релігійна віра стає рефлексивною при виокремленні суб'єктивності: Бог перетворюється у дещо, створене нами самими. Замість віри у авторитет божественного одкровення і традиції, протестантизм стверджує панування автономного суб'єкту: на причастя дивляться лише як на "хліб"; на реліквії — лише як на "кістки".

Крім того, прокламація людських прав та кодексу Наполеона на противагу звичайному праву призвели до утвердження принципу свободи, волі як основи держави.

Принцип суб'єктивності в подальшому визначає структуру культури модерну. Перш за все це важливо для об'єктивної науки, котра одночасно деміфологізує природу й вивільняє сили суб'єкта до пізнання: "Таким чином відкидаються всі чудеса, адже природа розкривається як система відомих й пізнаваних законів. В ній людина почуває себе як вдома, важливим є лише те, що їй необхідно задля того, щоб так себе почувати. Вона стає вільною через пізнаність природи" [8].

Поняття моралі модерного часу згідні з визнанням суб'єктивної свободи індивідуумів. Вони засновуються з одного боку — на правах окремої людини — те, що вона повинна зробити має сприйматися як законне право; з другого боку — на вимаганні кожного переслідувати цілі свого власного добра виключно у відповідності з добром для інших. Суб'єктивна воля отримує автономію лише в умовах загальних законів.

Мистецтво "сучасності" за Гегелем, розкриває свою сутність у романтизмі. Форма і зміст романтичного мистецтва визначається



абсолютним внутрішнім Я. Обмежена, піднята Фрідріхом Шлегелем до рівня поняття, романтична іронія віддзеркалює власний досвід децентрованого Я "для якого всі зв'язки зруйновані і який полюбляє жити виключно у блаженстві самонасолоти" [9]. Експресивне самоствердження перетворюється на принцип, що стає життєдайною формою мистецтва. Дійсність знаходить відображення в мистецтві лише крізь суб'єктивне відбиття сентиментальної душі — вона є просто зовнішнім блиском Я.

Відтак у "модерному" релігійне життя, держава і суспільство, зарівно як мораль, наука і мистецтво є різним перевтіленням суб'єктивності. Їх структура як така віддзеркалюється у філософії, а саме в абстрактній суб'єктивності Декартового "Cogito ergo sum", у формі абсолютної самосвідомості Канта. Кант закладає в основу своїх трьох "Критик" це рефлексивно-філософське начало. Він підіймає розум, як найвищу сутність, який має легітимізувати все, що має претензії на "законність"...

Гегель вбачає сутність модерного світу сфокусованого у кантівській філософії. Кант — перетворює світ модерну у мислиму структуру. По суті це означає, що у кантівській філософії знаходять дзеркальне відображення основні риси нової епохи.

Від гегелівської критики-усвідомлення модерну прослідковуються витoki постмодерної рефлексії, "переписування модерну", за висловом Ж.-Ф. Ліотара, який першим поширив дискусію про постсучасний стан в культурі на сферу філософії.

"У онтологічному плані феномен постмодернізму пов'язаний з усвідомленням тієї обставини, що предмет опирається діянням людини, відповідаючи на них протидією; що порядок речей "мстить" нашим спробам його переробити, засуджуючи на неминучий крах будь-які перетворювальні проекти" [10].

І далі: "Постмодернізм виникає як усвідомлення вичерпаності онтології, в межах якої реальність могла піддаватися насильницькому перетворенню, переводу "нерозумного стану" у "розумний" [11].

Саме така онтологія кваліфікується як "модерністська". Сьогодні світ не піддається людським зусиллям його перетворити, не вміщується ні в які схеми й системи.

Подія завжди передусе теорії (Бодрійар).

Виходячи з цього, за власною дефініцією постмодернізм проблематизує філософську рефлексію. Та поряд з цим не слід забува-

ти, що, у відповідності зі своєю "безмежною" природою, постмодерному філософуванню притаманна множинність перевтілень.

І це цілком природно. За дефініцією воно вибудовується як апологія "різниці" й різноманітності, як заперечення єдності і системності. Значною мірою це ускладнює питання щодо постмодерної раціональності, чиї виміри пов'язані з загальною партикулярною орієнтацією постмодерного знання й важко уміщаються у межі класичної опозиції раціонального-ірраціонального". І все ж мовиться саме про ситуацію постмодерну у філософії, попри її відмінність від класичного філософування, а також заперечення постмодерного класичного типу раціональності.

Постмодерні автори розмежовують "раціональність" і "раціоналізацію". Раціоналізація (яку постмодерністи під впливом психоаналізу пов'язують із свідомістю) суспільства означає насильство над людським тілом і духом. Вона закладена у підвалинах різноманітних "дисциплінуючих" практик, що зближують лікарні і школи, тюрми і казарми. Раціоналізація (диктат свідомості як усвідомлення) "сковує" думку і веде до уніфікації, до створення міфів та ідеології. Антираціоналістичний пафос постмодерних авторів призводить до знищення опорних для кожної теорії пізнання орієнтирів — розуму, суб'єкту як центру пізнання, істини.

Осередням постмодерністського філософування є мова. Вона є тим засобом, завдяки якому змінюється структура гносеологічного аналізу. Таким чином відкидається типова для західноєвропейської філософії схема обґрунтування знання через самосвідомість, самоусвідомлення. Рівень, на якому функціонує мова передує суб'єкт-об'єктивним диференціаціям. Так, на місці трансцендентальної суб'єктивності кантіанської схеми пізнання у постмодерній "теорії" з'являється мова. Тому знання вже не потребують трансцендентального суб'єкта. Мова перетворюється на поле, де сполучаються обидва полюси класичної схеми пізнання.

#### Список літератури:

1. V.Wede r. Die protestantische Ethik, Bd. 1, Hbg. 1973.
2. Art. Modernization. — B: Encycl. Soc. Science, Vol. 10, 386 ff., S.397.
3. A.Gehlen. Uber kulturelle Kristalisation. — B: ders., Studien zur Antropologie und Soziologie.- 1963. — S.321.
4. G.W.F. Hegel, Suhrkamp-Werkausgabe, Bd. 12. — S.524.
5. Там само. — Bd. 2. — S.20.

6. Див: Jauf Literatistische Tradition und gegenwartiges Bewusstsein der Modernität. — 1970. — S.11.
7. Н. — Bd. 20. — S.329.
8. Там само. — Bd. 12. — S.522.
9. Там само. — Bd. 13. — S.95.
10. Постмодернизм (Малахов В.С.). Современная западная философия. Словарь. — 1997. — С. 238.
11. Там само.

О. Эм

### **МЕСТО А.А.ПОТЕБНИ В ПОИСКАХ ОСНОВАНИЙ ФИЛОСОФИИ ЯЗЫКА**

А.А. Потебня является одним из наиболее ярких, самобытных, многоплановых мыслителей в истории отечественной философской мысли.

Работая в сфере лингвистики, теории поэтики Потебня дал философски-методологическое обоснование своим идеям, т.к. исследование языка как творческого, постоянно развивающегося элемента познания требовало глубокого философского осмысления.

Идеи Канта, Гумбольдта, Шеллинга, осмыслялись и трансформируясь в концепции Потебни, дают начало множеству оригинальных идей и гипотез. Некоторые из них были обозначены, осмыслены и развиты по-разному в различные периоды эволюции философской мысли, а некоторые вообще не были отмечены даже если разрабатывались впоследствии. В настоящей статье делается попытка выделить и проследить развитие некоторых идей учёного.

Постановка общих проблем философской методологии лингвистики и теории литературы дала возможность Потебне осуществить синтез общепhilosophического и лингвистического методов, применив их к познанию художественного творчества, что открывало новые перспективы для развития эстетики.

Однако, как и большинство формальных систем теория Потебни существенно видоизменилась в работах его последователей.

Сборник "Вопросы теории и психологии творчества", который изначально задумывался для разработки и расширения этой теории, постепенно перешёл на позиции концептуального плюрализма.

Очевидно, последователи Потебни не были готовы принять его теорию как цепь самодостаточных методологических приёмов.



В эстетической концепции Потебни одно из ключевых мест занимает понятие художественного образа. С гносеологической и эстетической точек зрения образ, заложенный во внутренней форме слова, является выражением сознательно-творческой функции как слова, так и поэзии. Поэтичность образа, по Потебне, зависит от меры его включённости в структуру человеческого сознания. Художественный образ, по Потебне, есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое им. Простота эта состоит в том, что художник при помощи образа раскрывает сложное явление или обозначает его через определённые характерные детали. Отсюда, образ оставляет читающему большие возможности для восполнения отсутствующих признаков на основе личного духовно-практического опыта. Поэтичность образа тем больше чем в большей степени он располагает читающего к сотворчеству. В этом же и причина его символистичности — способности объяснять разнообразный круг явлений. Художественный образ является синтезом конкретного эмоционально окрашенного восприятия и обобщения. Образ в искусстве является обобщением множества отдельных случаев, он многозначен в отличие от ощущения, восприятия и даже представления в слове. Искусство благодаря этому способно свести разнообразные явления к сравнительно небольшому количеству знаков или образов.

В упомянутом уже сборнике "Вопросы теории и психологии творчества", вышедшем в 20-е годы XX века в Харькове, последователями Потебни были сделаны попытки переосмыслить и трансформировать эстетическую концепцию ученого в соответствии с углубившимся психологизмом, определявшим направление развития общенаучной мысли в тот период.

Д.Н. Овсяннико-Куликовский считал, что творчество и критика рассматриваются как такие, которые начинаются от определённого образа быстрее, чем от неизвестного X; результат этого процесса видится как окончательная идея, а не как многозначный образ; образ и символ различаются как разные понятия. Подчеркнём, что для Потебни, образ и символ, как частичное изображение действительности, однозначны. В то время как для Потебни поэтический образ был структурным компонентом слова автономным по отношению к сознанию, для Д.Н. Овсяннико-Куликовского он стал эндопсихическим опытом, который в определённой мере воспроизводит изображаемый предмет. Для Потени семантическая трансформация образа в поэтическую или прозаическую детонацию позволяла воз-

возможность перехода от полисемии к моносемии. Для Д. Н. Овсянико-Куликовского такая трансформация выглядела гораздо более детерминированной.

Разделяя поэтические образы на типичные, символические и схематичные, он настаивал на том, что "эти категории образов могут быть рассматриваемы как ступени, которые ведут от поэзии до прозы" [1, с.34]. По его мнению, переход из поэзии в прозу закономерен. Потебня считал этот процесс случайным.

Источник языкового развития Потебня искал в этнопсихологических особенностях людей, а Д.Н. Овсянико-Куликовский — в индивидуально-психологических особенностях.

Другой последователь Потебни, А.Г. Горнфельд в понимании языка, структуры, формы, процессов написания и восприятия литературного произведения, был близок к Потебне. Он считал, что все художественные феномены являются ёмкими, следовательно потенциально полисемичными, а значит способными заключать в себе неограниченное познавательное содержание. По А.Г. Горнфельду, источником этих символов и их изменений в специфические значения происходит в границах национально сформированного сознания.

Сознание и восприятие поэтических символов, по А.Г. Горнфельду, можно рассматривать как идентичные процессы, поскольку их существование зависит от всегда нового акта творчества.

Б. Лезин интерпретировал поэтический образ как выражение попытки души экономить энергию; он пытался вывести свою интерпретацию из полярного в конце XIX века "закона экономии сил".

Другой пункт в разъяснении потебнянской теории Лезиным касается роли подсознания в эстетическом творчестве и восприятии. Лезин, наверняка под влиянием психоанализа, считал подсознание двигательной силой творческого процесса. По его мнению, сознание непосредственно зависит от подсознания. Сознание, будучи избирательным, к чувственным данным, имеет значительные диспропорции сравнительно с подсознательным. И только из-за этой диспропорции роль сознания в творческом процессе ограничена. Однако, в отличие от психоаналитиков, которые относили поэтическое творчество почти исключительно в сферу подсознательного, Лезин смотрел на эту сферу как на динамическую, такую, которая постоянно пополняется новыми впечатлениями, которые скорее участ-

вуют в творческом процессе, они начинают его. В этом смысле он был близок к Потебне.

Определённым образом была понята и использована статическая концепция Потебни русскими символистами (А. Белый, В. Иванов, В. Брюсов). Привлекала она их описанием слова как чего-то эмпирически-ощутимого на морфемном уровне и духовно — на семантическом. Из этого они сделали вывод, что их «культ символов» сродни этому описанию. А.Белый считал, что Потебня подшел к исповедованию символических идей, и поэтому русские символисты готовы были опереться на теорию Потебни.

Белый по-своему интерпретировал потебнянское определение слова. Он рассматривал его как некий расчленённый символ, поддаётся лёгкому наблюдению, и интуитивному пониманию. Сводя слово к внешней форме, он хотел отделить его от обычных значений, а сведя его к внутренней форме пробудить в нём трансцендентальную реальность. Он проигнорировал структурное единство слова в том смысле, в котором его понимал Потебня, и отделил эти две формы от их общего значения как самодостаточного явления. По Белому, магия эвфонии наделяет слова силой проникать в сущность вещей; подчинять их нашим желаниям и т.д.

Для В. Иванова образ или символ как эпицентр живого слова становится неисчерпаемым и бесконечным в своём значении, если он выражает своим сокровенным языком намёка нечто неизгладимое, неадекватное к внешнему слову.

Из сказанного выше отлично видно, что восприятие символистами внешней и внутренней форм отличается от понимания Потебни. Он не различал их так резко и уж конечно не приписывал внешней форме роль производительной силы языка. Поэтический образ, являясь атрибутом поэтического языка, не имеет, по Потебне, исключительно гносеологического значения. Знание, продолжаемое поэтическим языком, не противостоит науке.

В. Брюсов, Говоря о природе поэзии и её языковой очерченности и функциях, не так далеко ушел от Потебни. Он считал, что поэзия имеет чисто интроспективный характер в отличие от науки, которая сосредоточена на эмпирических фактах и опыте. По Брюсову, действительность, из которой происходит поэзия, есть сам поэт. В этой абсолютной интроспекции, какие бы символы не использовал поэт для своего самовыражения, все будут означать общезначимое и истинное.



Теория русских символистов и концепция Потебни очень отличаются. Наиглавнейшим является то, что у Потебни жизнь и поэтическое творчество неотделимы, а символисты противопоставляли их друг другу. К тому же теорию символистов вообще нельзя назвать концепцией в строго научном понимании. Концепция же Потебни послужила скорее толчком к развитию их идей, чем явилось непосредственным их основанием.

Собственно сферой научных интересов А.А.Потебни был сравнительный синтаксис понимаемый как учение о семантике форм слова и словосочетаний в различных контекстах и на разных этапах исторического развития языка в сопоставлении с синтаксическими фактами родственных языков. В этой области сравнительной грамматики, которой в истории науки во второй половине XIX века уделялось очень мало внимания, Потебня сказал своё новое слово.

Для А.А.Потебни грамматические категории — это основные категории мышления. По Потебне, пространством пересечения грамматических категорий является предложение. Структура предложения аналогична структуре сформулированной в нем мысли. Поэтому Потебня считал, что выявление эволюции типов предложения будет одновременно и исторической типологией мышления. Идея Потебни о росте предикативности по мере развития языка характеризует не только эволюцию языка, но эволюцию сознания.

Стремление Потебни вскрыть в истории русского и других славянских языков более ранние и более поздние явления и соответственно установить исторически сменявшие друг друга формы выражения мысли, к сожалению, не сказалось на разработке грамматических проблем языка отечественной лингвистике. Поэтому значение трудов ученого росло по мере теоретических поисков в области языкознания. Интереснейшие идеи Потебни о соответствии стадий в развитии человеческого мышления и стадий изменения в структуре предложения остались не востребованными.

Только в двадцатые годы XX века Н.Я. Марр пытается построить общелингвистическую концепцию происхождения и развития всех языков мира ("единство глоттонического процесса"). Н. Я. Марр высказывает предположение, что яфетические языки — это особая стадия в развитии всех языков мира, что язык развивается стадийно, т.е. отражает в своем развитии смену общественно экономических формаций.

Эта смена происходит в языке революционным путём — скачками и даже взрывами. Марр писал: "Так называемые семьи языков ... представляют собой различные системы, отвечающие различным типам хозяйства и общественности, и в процессе смены одной культуры другой, одна система языков преобразуется другой".

Марр говорит о единстве глоттонического процесса, так как в развитии обществ наблюдаются в целом одни и те же закономерности, поскольку и в развитии языков должны выявляться общие закономерности.

Вряд ли можно говорить о влиянии взглядов А.А. Потебни на Н.Я. Марра, однако его идея стадильности в общезыковом процессе очень близка к мысли Потебни о том, что выявление эволюции типов предложения будет одновременной исторической типологией мышления.

Развивая теорию Н.Я. Марра, русский лингвист И.И. Мещанинов стремился к сравнительно-типологическому описанию грамматических систем, (что явилось по сути развёртыванием идеи Потебни и использованием его методики), за которыми стоит единство человеческого мышления, определённая общность систем понятийных категорий, видоизменение которых и объясняет разнообразие внешних форм языков. Так, вместо единства глоттонического процесса Н.Я. Марра И.И. Мещанинов выдвигает проблему типологических сопоставлений языков в историческом и современном состояниях. Проблема эта на самом деле уже была поставлена Потебнёй, но об этом забыли. В дальнейшем на основе типологического сопоставления неродственных языков появилось много работ, изучающих происхождение и развитие ряда грамматических категорий, а также эргативное (дофлексивное) прошлое индоевропейских языков. Изучение роли понятийных категорий в становлении грамматических категорий языка должно было заменить основной тезис Марра об идеологическом характере языка и сблизило разработку проблемы с идеями Потебни.

В конце 70-х годов А.Ф. Лосев, разрабатывая эту проблему, описывает определённые типы мышления и соответствующие им структуры предложения в диахронии, развивая упомянутую идею Потебни о росте предикативности по мере развития языка. По Лосеву, существует инкорпорированная, проминальная, поссессивная, эргативная, аффективная, локативная и, наконец, номинативная ступени мышления и соответствующие синтаксические структуры.

Лосев показывает как человеческое "Я" на ступени инкорпорированного строя ощущает себя только несущественной прибавкой к объективным стихиям природы и общества, как оно уже осознаёт себя владельцем и собственником определённых свойств на проминальной и поссессивной ступенях, как оно превращается в активно действующего субъекта при эргативном строе, как оно ищет самообоснования на ступенях аффективной и локативной и как, наконец, находит его на ступени номинативного мышления.

В.В. Гусаченко

## ТРАНСГРЕССИЯ, ТРАНСЦЕНДЕНЦИЯ И БОГ

Когда заканчивалась какая-либо эпоха в пределах модерна, то к новой подходили с более или менее ясным планом. План этот почти всегда оказывался утопией, но дело не в этом, — его имели. Период между эпохами, естественно, назывался переходным. Никому не приходило в голову "строить" переходный период, фиксировать его в качестве самостоятельного, самоцельного. Если допустить такое, то уже "зависнет", станет фигуральным слово "переходный": переходить-то не к чему. Непрерывные изменения не будут вызывать никаких перемен. Но так и происходит при постмодерне!

Трансгрессия — 1) проступок; нарушение (закона и т.п.); 2) грех; 3) геол. трансгрессия (моря, песков и т.д.). Примерно так по любому словарю. Как и всякое трансцендирование, трансгрессия "преступает". Что происходит при этом с обществом? Оно разрушается, превращается в новое или...

После "смерти Бога" человеческий опыт становится конечным. Радикальное преодоление его невозможно — в итоге окажешься в нём же. Очнувшись. Обнаруживаешь себя всё в том же мире. Очнувшись... От чего? От наркотика? От мечты? Какой? О чём? "Смерть Бога обращает нас не к ограниченному и позитивному миру, она обращает нас к тому миру, что распускает себя в опыте предела, делает себя и разделяется с собой в акте эксцесса, излишества, злоупотребления, преодолевающих этот предел, преступающих через него, нарушающих его — в акте трансгрессии" [1, с. 116]. И — что?

... "Бог — это публичная девка" (цит. по: там же). Женщина преступает одну из Божьих заповедей — и что же? Хулящий Бо-



га — ближе к нему, чем праведник, — примерно так гласит Писание. Да она и не хулит, она идёт с ним на Голгофу. И что же? Обнаруживает себя в Царстве Божьем, которое покинула. Ещё ближе к Богу. Вроде бы преступала. И вместе с тем — нет.

... Какие-то выборы в Италии. К избирательному участку подходит Чиччолина, обнажает-закрывает правую грудь (раз-два!), подмигивает в телекамеру. С одной стороны, преступила мораль и закон. Если не верите, попробуйте сделать то же и там же (у нас, от всеобщего отупения от безнадеги, может быть и пройдёт). Но Чиччолину никто не штрафует. Значит, не преступала. (Пример, правда, не совсем корректный. Этот жест, чтобы быть трансгрессивным, должен быть произвольным, каковым он, безусловно, не являлся). Написать — стереть, написать — стереть; fort/da, fort/da ... Играется фрейдов внучек, забрасывает свою катушку.

"Трансгрессия — это жест, который обращён на предел; там, на тончайшем изломе линии, мелькает отблеск её прохождения, возможно, также вся тотальность её траектории, даже сам её источник. Возможно даже, что та черта, которую она пересекает, образует всё её пространство. Кажется, игра пределов и трансгрессии направляется простым упрямством: то и дело трансгрессия переступает одну и ту же линию, которая, едва оказавшись позади, становится беспмятной волной... Но эта игра не просто играет этими элементами; она выводит их в область недостоверности то и дело ломающихся достоверностей, где мысль сразу теряется, пытаюсь их схватить" [1, с. 117].

Фуко отдаётся поэзии границы, "пограничной ситуации". Гегель написал бы здесь просто: граница принадлежит обеим сторонам и ни одной из них. Но дело тут в том, что сторона одна, "вовне" не существует. Предел и трансгрессия обуславливают друг друга: любой предел можно переступить; но нельзя переступить предел, которым являешься ты сам ("иллюзорный или призрачный предел"): прыгнуть выше своей головы, вытащить себя за волосы из воды и т.д. "Да существует ли доподлинно предел вовне этого жеста, который блистательно преодолевает и отрицает его?" [1]. "Там, где мы — там граница". Трансгрессия и есть свой предел; она несёт его вместе с собой. "И не исчерпывает ли трансгрессия всё своё бытие в тот миг, когда переступает через предел, не ведая иного существования, кроме этого мгновения? И этот миг, это причудливое скрещение фигур бытия, которые вне его не знают существования, но в нём разделяют друг с другом всё то, чем они бывают, — не бу-

дет ли он также всем тем, что со всех сторон выходит за его края?" [1]. Не будет ли, иначе говоря, трансгрессия "всем тем, что со всех сторон выходит за (её) края" также? А что выходит за её края?..

Итак, трансгрессия не позитивна. Она не утверждает ничего нового. Но она и не негативна. "Предел распахивается неистово на беспредельное" (а его — нет!) и "вдруг захватывается всем тем, что он отбрасывал...". "Трансгрессия доводит предел до предела его бытия; она будит в нём сознание неминуемого исчезновения" (если он станет "чем-то"?), "необходимости найти себя в том, что исключается им" (а "вернувшись" сюда, миг остался мигом, виртуальная частица совершила своё колебательное движение) "(точнее говоря, она впервые заставляет его признать себя в этом)" (в том, что я всё и ничего, что я "недо-род", а не род, окраина бытия, а не новое бытие, новая Земля; "наш постмодерный модерн", а не, хотя бы, — модерный постмодерн; недопостмодерн, если говорить о нас, а то и вовсе — недопост(недо)модерн), "необходимости испытания своей позитивной истины в движении самоутраты" [1] (позднее мы увидим, что речь идёт о "непозитивном утверждении", — какую ещё "позитивную" истину можно испытывать в движении самоутраты?)

Конформизм трансгрессии едва ли не ведущая её черта. Что же касается "преступаний" — это тот способ, которым научились бороться с отрицанием. Противоречия нужно не разрешать (ведь чаще всего неизвестно, во что они разрешатся), а диверсифицировать, "разнообразить". "Трансгрессия ничего ничему не противопоставляет, ничего не осмеивает, не стремится потрясти основы; ей не надо, чтобы заблестала обратная сторона зеркала по ту сторону незримой и непреодолимой линии". "Она утверждает определённое бытие, бытие в пределах, она утверждает эту беспредельность, в которую она перескакивает, открывая её впервые существованию" [1, с. 118]. Трансгрессия оказывается уже знакомым нам "бытием различения". Вещи и процессы различаются, не отрицая друг друга, не "толкаясь", а вежливо (осторожно) прощупывая друг друга, "экспонируя" (Ж.-Л. Нанси) себя. Всяко, конечно, бывает, но из созвездия этих категорий всё-таки нужно "убрать... всё то, что может напоминать о жесте разрыва, или установлении разлучённости, или мере несовпадения" [1, с.118-119]. Различение — непозитивное утверждение, т.е. утверждающееся спонтанно, за счёт внутренних источников, а не за чужой счёт. Пусть растут все цветы (если смогут). Благодаря различию становится непрерывным, непротиворечивым в себе, "сплошным" даже то, что отрицает себя, будучи взятым без

опосредующих звеньев. Сверхскладочки делают разрыв (Riss) едва заметным, иногда даже может показаться, что это прямая линия. Природа не делает скачков, потому что вся состоит из них.

Часто, очень часто Фуко заставляет надеяться на возможность выхода за предел: то ли на появление "новой земли", нового мира, то ли — Божества, в том или ином лике ("нового Божества" — не звучит). Но при более плотном прочтении текста становится ясно, что речь идёт о всё той же трансгрессии, — причём, прежде всего, не о "fort", а о "da". Вот характерный пример. Трансгрессия "заодно с божественным, или, точнее, исходя из того предела, который обозначает святое, она открывает пространство, в котором разыгрывается божественное" [1, с.119]. Кажется, что пространство — это одно (предел), а божественное — другое (нечто приходящее по отношению к этому пространству). Но нет, божественное — это всё то же беспозитивное начало и зияние, что и предел. В философии трансгрессии, — игры бытия и предела, "бытия без отсрочки", — мы имеем дело с онтологией становления, чистого становления, задача которого — становиться и не стать.

Вместе с философским субъектом "умер" и грамматический субъект. Они ведь со времён Аристотеля, и даже ранее, были близнецами-братьями. Без субъектно-предикативной структуры греческого языка и философия не смогла бы обрести форму философии субъекта. Классический язык зарылся в песок комментариев не потому, что нет нового философского объекта, а потому, что он бессилен его выразить.

Новым философским объектом является предел. (Объектом?!?!?). Освоение его — это "радость мучения" (Ж.Батай). Те люди (и философы, и нефилософы), которые первыми вышли на этот предел "бытия без отсрочки", безусловно, перерезаны напополам (линией Эона) и живут в двух эпохах. Они вынуждены осмысливать предел, конечность бытия, — ведь бесконечного-то не оказалось. Фуко пишет (хотя несколько робко, и это примечательно), что для Батая тёмные "предельные" блуждания озарялись неким светом: "ночь обладает буйной силой света. Ночь сама по себе молодость и хмель мысли" [1, с.130].

Так. А вот это?

Пугало в слезах

Ты умерший Бог

Ты ввалившийся глаз

Мокрый ус



Единственный зуб  
Ты умерший Бог  
Ты умерший Бог  
А я  
Я преследую тебя  
Бездонной  
Ненавистью  
И от ненависти я умираю  
Как тает облако

Но как себя чувствуют люди, рождённые в эпоху предела, для которых трансгрессия — это дыхательный ритм? Судьбы трансгрессии, и вообще постмодерна, могут быть связаны только с ними.

Субъект "вместо того, чтобы выражать себя, себя выставляет, идёт навстречу своей собственной конечности и в каждом слове посылает себя к своей собственной смерти" [1, с.131]. Умирать не обязательно, но вполне возможно. Достаточно предельных состояний — "смеха, слёз, вывороченных глаз экстаза, немого и выпученного ужаса жертвоприношения" [1, с.128] и т.д. Ужас современной жизни (переходящий в равнодушие, ту самую иоанно-богословскую "теплоту") в том, что в ней "грустное и смешное — рядом", а смерть — бытовой случай. Всё та же "сплошность" различия. Гегель, голова и капуста...

И теперь, задавшись вопросом: чем же отличается трансгрессия от трансценденции, приходится, вместе с Фуко, ответить на него просто: верой в Бога.

Список литературы:

1. Танатография Эроса. СПб., 1994. 2. "Как тает облако" — последняя строчка Батая. Остальные строки принадлежат автору статьи. Цит. по: 1, с. 234).

*Н.І.Парафійник*  
**І.ОГІЄНКО — ВИДАТНИЙ ДОСЛІДНИК  
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

Національне відродження, що нині відбувається в Україні, викликає посилення і закономірний інтерес до проблем національної культури, традицій, звичаїв.

Визнане місце серед дослідників української культури належить Івану Огієнку (митрополиту Іларіону) (1882-1972). Значну частину свого наукового життя він виступав як світський культуролог. Йому вдалося висловити і богословський, глибоко релігійний, але науковий за своєю аргументацією, погляд на українську культуру.

У 1909 р. І.Огієнко закінчив Київський Університет, а у 1918 р. став професором цього закладу. У 1919 р. був одним із організаторів Кам'янець-Подільського університету, його ректором. Згодом став міністром освіти в уряді Української Народної Республіки, потім міністром віросповідань. Як міністр освіти очолював комісію, яка розробляла основні правила українського правопису. Працюючи на посаді міністра віросповідань, він відзначився діяльністю з українізації церковно-релігійного життя, відродженням українського православ'я. У 1926-1932 рр. працював професором Варшавського університету. В 1940 р. І.Огієнко хіротонізований, прибирає ім'я Іларіона і стає архієпископом Холмським і Підляським. У 1943 р. одержує титул митрополита. Після другої світової війни жив і працював у Канаді. З 1951 р. очолював українську греко-православну церкву.

Фундаментальні знання І.Огієнка з історії і теорії культури знайшли своє втілення в ряді культурологічних праць. Найвідоміші його праці — "Українська культура", "Складання української мови", "Історія української літературної мови", "Слово про Ігорів похід", "Іконоборство", "Українська церква за час Руїни", "Князь Костянтин Острозький і його культурна праця", "Дохристиянські вірування українського народу", "Історія українського друкарства". Видатний вчений досліджував різні відгалуження культури України — мову, міфологію, вірування, освіту, науку, мистецтво. Він зробив гідний внесок у вивчення української культури, але "серед українських авторів, що зверталися до проблем культури постать І.Огієнка вирізняється своєю оригінальністю, глибиною, розробки проблем, прагненням відійти від опису культурних явищ, сягнути їх суті" [1, с.55].

Українська культура на думку вченого — це "все те, що створив народ український за довгі віки свого існування" [2, с.12]. Українська культура — це система багато вікових культурних здобутків народу — традиційно-побутової культури і надбань матеріальної та духовної професійної культури.

І.Огієнко руйнує стереотип сприйняття української культури як культури похідної від російської, культури залежної і вторинної. Він ставить питання: "Чи народ наш — окремий народ, чи він має свою культуру — культуру оригінальну, своєрідну?" [2,с.12]. Видатний професійний культуролог доводить, що українська культура самобутня, зі своїми традиціями і специфічними особливостями формування та розвитку, "народ український утворив своє власне життя, утворив велику своєрідну культуру" [2, с.13].

Видатний вчений ставить питання і про специфічність української культури. Він вбачає специфічність української культури в її національних рисах. "Скрізь, на всьому поклав цей народ ознаку, ознаку багатой культури й яскравої талановитості" [2,с.13]. І.Огієнко вирізняє в українському мистецтві його чуттєвість, споглядальність, інтимність і задушевність, цнотливість, почуття любові і добра до навколишнього, ліризм і поетичність навіть в урочистому. Національною традицією в мистецтві є злиття з природою, зі Всесвітом.

Практично першим І.Огієнко дає вірну оцінку культурним обмінам між українським та російськими народами. Він доводить, що на певному історичному розвитку, українська культура мала значний вплив на розвиток культури Росії. На його думку, цей культурний вплив позначився на будівництві, на малюванні, на одязі, на співах, на літературі, на звичаях, на праві, на літературі і навіть на самій московській мові [3,с.243]. Авторитет України в галузі культури зумовив те, що її фахівців широко запрошували до Москви для викладання і просвітницької роботи. Вчений приводить безліч прикладів, що вихідці з України працювали дипломатами, місіонерами, видавали в Росії наукові словники, підручники, вносили в російську літературу і філософську традицію український струмінь. Вплив української культури на культуру Росії був значним, але коротким.

Видатний дослідник української культури наводить сотні прикладів цілеспрямованого колонізаторського знищення самодержавною Москвою вогнищ української культури, систематичного переслідування наукових і культурних діячів українського народу, експропріації національних культурних цінностей і людських талантів. Вчений вирізняв насильствену зміну національного культурного життя України, що сталася внаслідок підкорення її Російською імперією, проведеним останньою протягом багатьох століть примусовим відторгненням українського народу від тра-



дицій його культури. Українська культурна традиція століттями аж до наших часів не мала сприятливих умов для збереження і розвитку. Однак, на думку І.Огієнка, катастрофічні удари не спинили розвиток української культури, яка "серед слов'янських народів посідає почесне, одне з перших місць" [2,с.74]. Вивчення злетів і занепадів у розвитку української культури приводить його до висновку про складність, не лінійність розвитку культури України. Розвиток культури є хвилеподібним, а не прямолінійним, висхідним процесом, у ньому немає одноманітного безперервного сходження.

І.Огієнка прийнято вважати практично першим українським культурологом, який зацікавився структурно-функціональним підходом до культури і успішно застосовував його до вивчення української культури. Звідси його увага до мови як засобу функціонування культури як системи, до дослідження різних елементів культури ( архітектури, музики, літератури тощо), взаємодії української культури з культурами сусідніх народів.

Вчений вносить багато думок, зауважень про зв'язок професійної культури з народною традицією. Подібно тому, як І.Франко і М. Гушевський в своїх концепціях історії української літератури першоосновою і першою фазою її розвитку вважали усну, неписану словесність простого народу, так і І.Огієнко своє дослідження української культури розпочинає від народних джерел. Він із захопленням говорить про феномен української народної пісні, про унікальність у світовій культурі такого явища як українські думи, характеризує розмаїття народного орнаменту, ткацтво, писанки, вишивки, багатство і красу народного вбрання. Великими культурними здобутками вважає українські народні звичаї і обряди.

Аналізуючи духовне життя української нації, І.Огієнко з'ясовував значення діяльності великих подвижників у процесі формування національної свідомості українців. Він досліджував діяльність відомих в історії України постатей — Арсенія Мацієвича, Богдана Хмельницького, Константина Острозького, Дмитрія Туптала та інших. Об'єктом наукового дослідження вчений вибирав і постаті маловідомих українському народові персоналій. Так, в "Історії українського друкарства", він досліджує просвітницьку діяльність Памва Беренди, Георгія Волошина, Дмитра Кульчицького та інших представників львівського гуртка друкарів, а також досліджує постаті Єлисея Плетенецького, Захарія

Копистенського, Іова Борецького та інших друкарів Східної України.

Чільне місце в науковій спадщині вченого займає дослідження історичних матеріалів, літописів, грамот. На основі їх дослідження І.Огієнко видає такі праці, як "Українське Пересопницьке Євангеліє", "Українська Житомирська Євангелія", "Повстання азбуки і літературної мови у слов'ян".

Особливе місце у науковій діяльності І.Огієнка (митрополита Іларіона) займає вивчення взаємозв'язку культури і релігійних вірувань, дослідження впливу православ'я на розвиток української культури. Видатний культуролог стверджує, що "віра народу лежить в основі його культури, і цієї культури годі нам зрозуміти без вивчення народної віри" [4,с.5]. Він вважав за необхідне вивчення дохристиянських вірувань українського народу, "бо тільки знаючи їх, ми можемо належно зрозуміти теперішню духовну культуру цього народу, правдиво оцінити силу пізньої християнізації серед нього" [4,с.8-9]. Продовжуючи традиції І.Вагилевича, М.Костомарова, Я.Головацького, І.Нечуя-Левицького, І.Огієнко досліджує дохристиянські вірування українського народу, їх вплив на національну культуру.

І.Огієнко у своїх культурологічних працях розглядає роль православної церкви у розвитку української культури. Він наголошує, що у період до ХІХ ст. основні здобутки української культури було досягнуто майже виключно працею церкви та церковних діячів: книгодрукування, музика, поезія, освіта, архітектура. Митрополит Іларіон підкреслював, що християнство зв'язало Україну "з Європою та європейською культурою", але разом з тим воно "спочатку сильно приголомшило нашу власну українську культуру, бо духовенство, не розуміючи великої ваги національної оригінальної культури, увесь час воювало проти неї, вбачаючи в ній тільки "язицтво" [3, с.68]. Освічене духовенство української православної церкви історично було провідником для свого і східних народів західної культури, не боялось західних впливів, стояло обличчям до європейської культури. Після того як українська православна церква зазнала широкої русифікації, вона стала знаряддям в руках російського самодержав'я. Внаслідок цього українському православію не вдалося виконати сповна свою культурно-етнічну місію — створити свідому націю, здатну до самостійного національного життя.

Митрополит Іларіон відстоював ідею міжконфесійного взаєморозуміння, взаємоповаги в ім'я соборної України. В повоєнні роки сам налагодив добрі стосунки з митрополитом Андрієм Шептицьким, який очолював греко-католицьку церкву.

Видатною подією в українській культурі вчений вважав започаткування українських перекладів Біблії. Перехід до використання Біблії національною мовою означає усвідомлення українцями себе як нації, осмислення своєї мови як сакральної. В 1940 р. І.Огієнко завершив власний переклад Біблії українською мовою.

Видатний український культуролог був палким пропагандистом української культури. За межами України він видав часописи "Рідна мова", "Наша культура", "Слово істини", "Віра і культура", які служили поглибленню національної єдності українців, подальшому впровадженню літературної мови, збереженню національних традицій у сімейному житті. В них друкувалися статті з історії української літератури, мистецтва.

Заслуга І.Огієнка, як культуролога, полягала в тому, що він дослідив глибинну суть самого явища української культури, джерела її виникнення, основні напрямки розвитку, причини історичної трагедії. Вчений вбачав в українській культурі тип незалежної, відкритої культури, яка знаходиться у вирі загальноєвропейських культурних подій.

Наукові праці І.Огієнка пройняті палкою любов'ю до всього рідного — мови, історії, культури. Видатний вчений зробив багато для дослідження, популяризації і розвитку української національної культури. Все своє життя він "чесно й віддано служив українській справі, до останніх днів життя не полишав сподвижницької діяльності на ниві відродження нації, її мови та культури" [5, с.14].

Різноманітні явища української культури І.Огієнко досліджував і аналізував із позицій наукової методології, з урахуванням досягнень соціально-філософської думки. Він дав приклад висококультурного ставлення до мирської культури, толерантності і поваги до вчених, митців, що творять світську культуру. Величезна наукова спадщина вченого потребує поглибленого вивчення. Вона сприяє відродженню української національної духовної культури.

#### Список літератури:

І.Рибачук М.Ф., Уткін О.І., Кирюшко М.І. Національне відродження і релігія. — К., 1995.



2. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. — К., 1992.

3. Огієнко І. Українська церква. Нариси з історії православної церкви. У двох томах. — К., 1993.

4. Огієнко І. Дохристиянські вірування українського народу. Історично-релігійна монографія. — К., 1999.

5. Микола Тимошик "Все що мав у житті, віддав для однієї ідеї..." // Історичний календар 1997 р. — К., 1996.

С.А. Заветный

## ТРИУМФ И ТРАГЕДИЯ ПИФАГОРЕЙСКОГО СОЮЗА

Деятельность союза, созданного Пифагором, неизменно вызывала и вызывает интерес исследователей, хотя прошло с тех пор более двух тысячелетий. Он одновременно был и общиной, и академией наук, и коллегией нравственного воспитания, и политической гетерией, и религиозным орденом.

Посвященные в этот союз жили как большая семья, имея общую собственность и объединенные общей дружбой и общей целью, которая, по словам Гегеля, состояла в реализации себя как нравственного произведения искусства. Этот союз стал прародительницей всех последующих философских школ древности, здесь, по некоторым данным, родились слова "философ" и "философия". В лице этого нового общественного образования мы обнаруживаем удивительное сочетание процессов личностного самоуправления и социального управления. "Здесь, — как писал С.Н. Трубецкой, — впервые осуществляется тот своеобразный идеал высшей жизни, проводимой в замкнутом кругу избранных друзей, соединенных общностью духовных интересов, отдавших всецело совместному исканию истины и заботе о совершенствовании, о гармоничном развитии своих духовных, умственных и физических сил" [4, с.73]. Большое значение пифагорейцы уделяли политике, как в теоретическом, так и в практическом плане. Несмотря на свою избранность, как свидетельствует их деятельность, союз был в некоторой степени открытой организацией и широко принимал участие в государственных и общественных делах, отстаивая позиции аристократического образа правления, главным идеалом которого по свидетельству Аристоксена, ученика Аристотеля, знавшего пифагорейцев, был этический идеал. По его словам, они считали, что для

человеческого общества нет зла хуже безначалия, и для спасения общества необходимо существование правителей. От правящих требуется просвещение и гуманность, человеколюбие, от управляемых — не только повиновение, но и почтение к старшим, к правящим, почитание отечественных богов и отечественных законов, почитание родителей и правителей: вот нравственно-религиозная основа нормального общества. Но для того, чтобы достойно и успешно делать свое государственное дело, правящие должны быть действительно лучшими людьми — не по рождению, а по доблести, силе, разуму, по развитию своих способностей и добродетелей [4, с.73]. На что и была направлена деятельность союза. В связи с этим для всех у Пифагора было мудрое изречение: следует избегать всеми средствами, отсекая огнем и мечом и всем, чем можно, от тела — болезни, от души — невежество, от желудка — излишества, от города — смуту, от семьи — ссору, и от всего, что есть — неумеренность [3, с.4].

Свой проект социального управления Пифагору удалось воплотить в городе Кротоне. По словам Э.Шюре, Пифагор, государственный идеал которого состоял в порядке и гармонии, был одинаково чужд и гнету олигархии, и хаосу демагогии. "Мысль его была очень смелая: создать поверх политической власти — власть науки с совещательным и решающим голосом во всех коренных вопросах, власть, которая представляла бы высший регулятор государственной жизни. Над Советом Тысячи он поставил Совет Трехсот, избиравшийся первым Советом, но пополнявшийся исключительно из числа посвященных. Таким образом Пифагор поставил во главе государства правителей, опирающихся на высшее знание и поставленных также высоко, как древне-египетское жречество. То, что ему удалось осуществить на короткое время, осталось мечтой всех посвященных, имевших соприкосновение с политикой: внести начало посвящения и соответствующих экзаменов для правителей государства, соединив в этом высшем синтезе и выборное демократическое начало, и управление общественными делами, предоставленное наиболее умным и добродетельным" [5, с.298-299].

К сожалению, как отмечают некоторые исследователи, такой тип государственного устройства просуществовал недолго, но, тем не менее, показал свою эффективность. Диоген Лаэртский отмечал, что ученики Пифагора "вели государственные дела так отменно, что поистине это была аристократия, что значит "владычество лучших" [3, с.333].

Как известно, повсюду в Великой Греции, пифагорейские союзы были сожжены, что принесло большой урон всей стране, так как, естественно, таким образом, погибли первые люди в каждом городе, вследствие этого расположенные в тех местах эллинские города наполнились кровопролитием, раздором и всякого рода беспорядками [1, с.36]. Вместе с тем это один из уроков истории, когда невежество победило мудрость и, к сожалению, не последний. В связи с этим многие задаются вопросом, почему так быстро и так жестоко было покончено с подобной властью? Частично ответ дал на этот вопрос тот же Э.Шюре. Он считал, что в Египте так долго (от 5 до 6 тысяч лет) просуществовал один и тот же государственный строй, где Пифагор позаимствовал посвящение для жречества и экзамены для всех военных и гражданских должностей, благодаря тому, что общество было с открытыми и подвижными кастами, в то время как пифагорейский союз был союзом избранных, чем и вызвал зависть окружающих [5, с.291].

Гегель об этом писал несколько иначе: "Пифагорейское общество не находилось в связи с греческой государственной и религиозной жизнью и не могло поэтому долго просуществовать; в Египте и Азии исключительность и влияние жрецов обычны, но свободная Греция не могла допустить этого восточного кастового разделения" [2, с.229].

Не безынтересно мнение по этому поводу С.Н. Трубецкого. Он считал, что борьба против тирании и столкновение с демократией — характерные черты пифагорейской политики, что пифагорейский союз являлся аристократической гетерией, организованной Пифагором на чужбине, среди демократического общества южно-италийских колоний, что цель союза состояла в том, чтобы создать новую аристократию — образовать господство лучших посредством религиозного союза и воспитания в философской школе, что впоследствии побудило Платона создать идеал государства, управляемого философами [4, с.72].

Таким образом, противоречие между управлением и самоуправлением, противоречие между специалистами управления и широкими массами людей имеет давнюю историю, которое можно разрешить не столько в плоскости политики, сколько в плоскости духовности.

Список литературы:



1. Античные философы. Свидетельства. Фрагменты. Тексты. Киев. 1955.
2. Гегель Г. В.Ф. Лекции по истории философии. Кн. 1. 1993.
3. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986.
4. Трубецкой С.Н. История древней философии. ч. 1. М., 1906.
5. Шюре Эдуард. Великие посвященные. Калуга. 1914.

Шкубуляни Е.С.  
**ОСНОВНОЙ ВОПРОС И.КАНТА.**

Известно, что, согласно Канту, все пространство философии, охватывается вопросами: Что я могу знать? Что мне надлежит делать? На что я смею надеяться? — которые, в свою очередь, представляют собой лишь части одного, так называемого антропологического, вопроса: Что такое человек? Однако не менее хорошо известно также и то, что исходным и сквозным замыслом Канта было дать "пролегомены" к метафизике, заново обосновать метафизику перед лицом того сокрушительного удара, который был нанесен ей просветительской критикой. Философ поставил задачу определить область явлений, составляющих предмет метафизики, но не отбрасывая просветительский познавательный импульс, а, напротив, последовательно проводя и проясняя его — как импульс к стремлению человека строить свою жизнь, опираясь на разум, а не на внешний авторитет. Отсюда — еще один вопрос, который претендует на то, чтобы считаться основным вопросом кантовской философии, а именно вопрос — Как возможна метафизика?

Подозревать "кенигсбергского мудреца" в том, что, формулируя антропологический вопрос как своего рода итог проделанной им в философии работы, он вдруг забыл, какой задачей была вызвана к жизни сама эта работа, мы не можем. Поэтому будем исходить из того предположения, что в кантовской системе есть место, где вопрошание о метафизике с необходимостью оборачивается вопрошанием о человеке, где разработанный Кантом трансцендентальный метод требует трансформации самого предметного содержания философии.

Это место, конечно, следует искать в самом средоточии, в самом центре кантовской системы. Но где располагается этот центр?

В познающем субъекте? Нет, не в познающем субъекта, а в онтологической области его оснований.

Кант говорил, что он совершает "коперниканский поворот" в метафизике. Совершенный Коперником поворот от геоцентризма к гелиоцентризму означал, что "светило" было отделено от точки зрения человека. Коперник разорвал сцепленность объективного местоположения Солнца в космосе с субъективной человеческой точкой зрения. Аналогично этому Кант разорвал сцепленность конструкций разума с самим бытием, лишь познаваемым с помощью этих конструкций, и тем самым отделил область познания от области метафизики. Именно отделение познаваемых феноменов от непознаваемых ноуменов, или сущностей, позволило Канту переосмыслить метафизику как нечто, держащее мир познания, но не входящее в него.

При этом вовсе не пресловутый дуализм явлений и вещей в себе является последним словом кантовской системы. Трансцендентальный метод — метод прежде всего синтетический, посредством которого сопрягаются умопостигаемый мир и мир чувственно воспринимаемый, природный. Критика познания была только подготовкой к осуществлению этого синтеза, его предпосылкой. Она доставила для него необходимые элементы — познаваемые феномены и непознаваемые, умопостигаемые ноумены.

Кантовский трансцендентальный синтез связан с понятиями свободы и морального закона. Первое понятие являлось логическим следствием ограничения познавательной способности человека. Поскольку я не могу знать ничего положительным, содержательным образом о вещах в себе, поскольку всякая попытка обосновать мотив моего поведения на познании уводит меня в дурную бесконечность причинно-следственных связей, из которых мне никогда не выбраться, то, значит, чтобы действовать (а я должен действовать), я вынужден либо произвольно обрывать эту бесконечную цепь, и тогда я скорее всего совершу ошибку в своем действии, либо мое действие должно осуществляться по совершенно иному принципу — принципу свободы, и вот тогда оно уже будет безошибочным.

Но понимание свободы у Канта не ограничено пониманием ее только как пустоты в "системе природы", разрыва в тотальности причинно-следственных связей. Помимо негативного смысла у свободы имеется еще и положительный смысл, и этот смысл раскрывается в вводимых философом понятиях "свободной причинности" и



"закона свободы". Они могли бы поставить в тупик, если забыть о том, что получены они в результате синтеза, а все, что получено таким способом, представляет собой по удачному выражению Т.Адорно "синкопу мышления" [1]

Осуществляя трансцендентальный синтез свободы и причинности, Кант получает причинность особого рода. В чем ее особенность? Прежде всего в том, что она не уводит в бесконечный регресс причин подобно природной причинности, а является способностью "абсолютно спонтанно", "само собой", "безусловно" начинать некоторое состояние [2]. Выделяя эту особенность "свободной причинности", Кант тем самым фиксирует существование неких автономных состояний, которые берут начало в самих себе, и потому не требуют в отношении себя знания бесконечных условий естественной причинности. Это состояния актуально осуществляющегося трансцендентального синтеза. С их обнаружением или открытием как раз и связан столь характерный для кантовского стиля философствования обрыв мышления, когда он, достигая определенного уровня углубления, вдруг заявляет, что дальше вопрошать не имеет смысла, ибо дальнейшее вопрошание противоречило бы самой сущности философии как любви к мудрости и означало бы претензию на саму мудрость.

С точки зрения принципа критицизма свобода есть пустое пространство. Однако с точки зрения принципа синтеза она, напротив, есть пространство заполненное. Только тогда, когда разрыв в природной причинности заполняется трансцендентальным синтезом, свобода становится умопостигаемым фактом человеческого опыта.

Во-вторых, "свободная причинность", по Канту, полагает начало "тому или иному ряду явлений, продолжающемуся далее по законам природы" [3]. Таким образом, автономные состояния, сами являющиеся по своему характеру умопостигаемыми, имеют следствия, которые относятся к эмпирическому, чувственно-воспринимаемому миру. В итоге мы получаем еще одну цепь причинно-следственных отношений, на этот раз возникающую не из природы, а из свободы.

Однако умопостигаемые автономные состояния переплетаются с тотальностью природной причинностью со стороны не только своих эмпирических следствий, но и со стороны самого истока, что сопряжено с другим синтетическим понятием Канта — понятием "закона свободы".

То, что "законом свободы" является знаменитый кантовский категорический императив, конечно, ни для кого не является секретом. Однако зачастую из внимания ускользает тот факт, что именно в категорическом императиве Кант нашел ответ на вопрос, как возможны априорные синтетические суждения, то есть на вопрос, как возможна метафизика. Причем, он ускользает именно тогда, когда забывают об итоговой, антропологической, формулировке категорического императива, которая гласит, что человек есть "для себя своя последняя цель" [4].

Эта формулировка сама, в свою очередь, порождает множество недоразумений и заблуждений, когда упускается из виду, что она есть априорное синтетическое суждение, и что в ней, следовательно, синтезированы два понятия человека — как феномена природы и как ноумена, или сверхчувственной идеи; как чувственно воспринимаемого существа и как существа умопостигаемого, разумного. Моральный закон в его антропологическом выражении — это фундаментальная "синкопа мышления" трансцендентальной философии. Она является основополагающей для всех кантовских синтезов, позволяя прежде всего соединить закон и свободу. Кант не изменяет направленности мышления, заданной методичным разведением двух миров, ни на йоту. Но именно антропологический синтез является ключом к пониманию того, как ему это удастся.

Человек подчиняется закону в смысле чувственно воспринимаемого существа, но в смысле умопостигаемого — он сам его творит. То, что для эмпирического, налично-видового начала в человеке, является законом, то для его сущностного, разумного, начала является подлинной свободой. Правда, здесь возникает вопрос, о каком творении может идти речь, когда, согласно Канту, моральный закон есть "данность" сознания — и не только трансцендентального, но и естественного? Да, но это такая "данность", которая требует реализации, причем, реализации не в смысле пассивного извлечения, а в смысле активного произведения из разума. Своим пониманием морального закона как данности сознания, но требующей активной реализации, Кант наметил линию демаркации, которая в феноменологической философии приобретет большую важность, — между естественным сознанием, в котором моральный закон содержится в латентном, "спящем", виде, и сознанием трансцендентальным, в котором он присутствует актуально. "Бодрствующее" сознание — это сознание долженствования: я должен создать закон, которому я должен следовать. Это мой закон, поскольку

я — его творец, но это — всеобщий закон, потому что он есть нечто, мне данное, и мне дана также восприимчивость к нему. Вместе с тем это еще и гуманистическое сознание, ибо требование творения морального закона есть требование порождения человеческого в человеке, то есть осуществления человеческого акта. В конечном итоге именно гуманистическое сознание является основанием познающего субъекта у Канта.

Открыв пространство, в котором располагается область явлений метафизики (синтетических явлений), Кант тем самым открыл и обитающее в этом пространстве метафизическое существо — человека, долг которого удерживать в сопряжении два мира посредством акта порождения в себе человеческой сущности. Метафизика, по Канту, возможна только потому, что есть человек, онтологической формой бытия которого является свобода.

Однако, сделав человека предметом метафизики, философ не выбросил из нее идеи, которые составляли предмет традиционной, докантовской, метафизики, то есть идеи Бога, умопостигаемого свободного мира, личного бессмертия. Точно также, как он не отбросил свойственную "духу Просвещения" ориентацию на познание, а довел ее до того предельного уровня, где познание превратилось в познание непознаваемого, в "знающее незнание". В результате Кант привел познавательный импульс Просвещения к единству с метафизикой спасения.

Бытует мнение, что высшие сверхчувственные идеи являются не органичным элементом кантовской архитектоники разума, а представляют вынужденную уступку, сделанную под давлением внешних обстоятельств [5], и потому, следует полагать, без них кантовская система только выиграла бы в последовательности и стройности. С этим мнением нельзя согласиться. Ему противоречит не только все, что нам известно о личности Канта, но и сама логика его философской мысли. Без третьего, верхнего, этажа кантовское здание разума оставалось незаконченным, ибо только на этом этаже им было достигнуто полное соединение эмпирического и умопостигаемого миров.

Благодаря трансцендентальному синтезу Кант получил новое понимание умопостигаемого — именно как синтеза эмпирии и сверхчувственных идей, а не только сверхчувственных идей самих по себе в отрыве от акта их восприятия и творения. Теперь нужно было соединить этот вновь полученный синтетический умопостигаемый мир с миром эмпирическим. Поскольку изменились элемен-



ты соединения, изменился и сам его характер. Теперь это уже не синкопическое, а гармоническое соединение, в котором отсутствует какой-либо диссонанс. Свобода (в негативном смысле этого понятия) есть открытость двух возможностей — осуществления или неосуществления человеческого акта. Если шаг сделан, и мы попали в метафизическом пространстве человеческого акта, постулаты практического разума становятся необходимым, неизбежным и законным следствием (умопостигаемым) этого шага. Если нет — высшие сверхчувственные идеи оказываются с точки зрения разума как бы незаконными.

Кант действительно поставил понятие Бога, в котором как в высшей причине, природа и нравственность находятся в гармонии друг с другом, в зависимость от понятия человека. Но это не значит, что понятие Бога было только довеском в его системе, лишенном само в себе какой-либо значимости. Ведь все дело упирается в то, о каком человеке идет речь. Религиозное измерение открыто только для человека в смысле существа, творящего свою сущность в акте творения моральному закону и следования ему. Нельзя совершить "скачок" к Богу от человека как только природного существа, в обход человека как существа метафизического. Претензии традиционной метафизики встроить высшие сверхчувственные идеи в мир натуральным образом, беспроблемно, несостоятельны. Человек — проблема, которая требует решения, и только с ее решением мы получаем доступ к сверхчувственному.

Кант увидел в человеке его творческую мощь, то есть он увидел, что человеческий акт эффективен, что он имеет следствия, и этими следствиями является особый человеческий мир, возникающий наряду с миром природным. Но для него еще не было проблемой то, какие отношения складываются между человеком и этим новым, вторым миром. Через сто лет после Канта его "антипод", Ф.Ницше, именно здесь усмотрит главную проблему своего времени и превратит кантовский антропологический вопрос в вопрос о гуманизме как основании человеческого бытия в его истории. Ницше, как ни кто другой, ясно осознает грозящую опасность: человек вместе с его *humanitas* может оказаться погребенным под толщей порожденных им же самим следствий, если только не обретет новую силу — адекватную силе восставшего против него мира "человеческого, слишком человеческого", в котором видовое, природное начало человека обрело в стократ большую мощь за счет



сцепившихся с ним продуктов свободы. Но тем самым Ницше станет едва ли не главным продолжателем кантовского дела.

Список литературы.

1. Адорно Теодор В. Проблемы философии морали. М.: Республика, 2000. С.42.
2. Кант И. Сочинения в 6 т.Т.3. М., 1963-1966. С. 419 — 420
3. Там же.
4. Там же. Т.6. С.351
5. Кузнецов В.Н. Немецкая классическая философия второй половины XVIII — начала XIX века. М: Высшая школа, 1989. С.85-90.

## Зміст

Корженко В.В. Філософія суб'єктивності та "розумної дійсності": проблема самоідентифікації .....	3
Рибалка В.Г., Корабльова Н.С. Особистісна ідентичність мовою сучасних філософських дискурсів .....	11
Загрійчук І.Д. Національна ідея як феномен культури та її соціальний зміст .....	16
Алексеев А.П. Проблема духу і духовності у релігійно-філософських пошуках М.О. Бердяєва .....	22
Ковалевская О.В. Искусство и человек в поисках смысла .....	28
Капюжний В.Н. "Наивное сознание" о "примитивном обществе" (на матеріалі сомалійських пословиць) .....	33
Пальм Н.Д. Масова культура в Україні: до аналізу проблеми .....	41
Плахотник О.В. Образование XXI века и философия .....	46
Юркова Е.Ю. Математический язык как объект философского исследования .....	52
Жеребкин С. Спровоцированный разум: политики субъективности в немецкой философии эпохи просвещения .....	56
Чумак Н.В. Пластическая культура человека. Взгляд в историю .....	65
Кучерова Ю.И. Прагматизм и демократия: формирование образа философа в процессе их взаимодействия .....	70
Рассоха І.М. Фінікійська філософія: постановка питання .....	75
Годзь Н.Б. Алегоричні казки як вияв української усної творчості .....	82
Матвієнко П.В. Дискретно-континуальні перетворення та породження нових смислів, тлумачень, інтерпретацій .....	87
Магомедов К.М. Особенности нефизических экспликаций времени как универсальной формы бытия .....	96
Білецький І.П. "Про стислість у науці" або велика карта сучасної цивілізації .....	101
Ушино И.М. Этика стратегии предпринимательства Бенджамина Франклина .....	107
Корчова-Тюрина С.Н. Об экологическом подходе к восприятию .....	112
Бабушка Л.Д. Краса індивідуального людського життя як фактор естетичного сприйняття .....	117
Леонтьева В.Н., Тарасенко И.В. Культуротворческие истоки гендерной идентичности .....	122

Ніколаєнко Я.М. Культура громадянськості у контексті філософсько-етичних досліджень Августина Блаженного (праця "О граде Божием") .....	128
Рогожа М. Особистість в контексті універсальних форм етичної самореалізації .....	135
Стоян С. Міф в контексті культури .....	142
Кунденко Я.М. Традиції філософської думки в еволюції поняття "повсякденність" .....	148
Ємельянова Т.В. Іконописні джерела В. Кандинського .....	152
Проценко А., Осипова В. Психологізована структура або гештальт тексту .....	157
Проценко О.П. Дары и благодеяния в системе коммуникативных дискурсов .....	161
Прилуцкая А.Е. Парадоксы и закономерности театрального авангарда (пост-теория или прото-эстетика?).....	167
Дараган К.Н. Феноменологическая интерпретация бессознательного .....	175
Гуменюк Т.К. Модернізм та постмодернізм: дискурсивна практика .....	180
Эм О. Место А.А.Потебни в поисках оснований философии языка .....	189
Гусаченко В.В. Трансгрессия, трансценденция и Бог .....	195
Парафійник Н.І. І.Огієнко — видатний дослідник української культури .....	199
Заветный С.А. Триумф и трагедия пифагорейского союза.....	205
Шкубуляни Е.С. Основной вопрос И.Канта. ....	208

**Наукове видання**

**ВІСНИК**

**Харківського національного університету**

**№ 507**

**Серія “Теорія культури та філософія науки”**

**Випуск 24**

**Укладачі випуску — доц. А.Є.Прилуцька  
доц. Я.М.Білик**

Підписано до друку 30.12.2000.

Формат 60x84/8. Папір офс.

Ум.-друк. арк. 10,3. Обл.-вид. арк. 11,8. Т.300 прим.

Ціна договірна

---

Харківський національний університет ім. В.Н.Каразіна  
61077, Харків, пл. Свободи, 4  
Державний аерокосмічний університет  
ім. М.Є.Жуковського "ХАІ"  
61070, Харків, вул. Чкалова, 17

---



6-50

V.N. Karazin Kharkiv National University



00418160

2