

Міністерство освіти і науки України
Академія педагогічних наук України
Інститут обдарованої дитини АПН України
Інститут вищої освіти АПН України
Офіс програми Фулбрайта в Україні

С.В. Курбатов

**Історичний час як детермінанта
творчого процесу**

Київ 2009

ББК 87.21

Курбатов С.В.

К93 Історичний час як детермінанта творчого процесу. – К.:
Інформ. системи, 2008. – 172 с. – Бібліогр.: с. 157 – 167.

ISBN 978-966-2249-01-9

Рецензенти

**С.Б.Кримський, доктор філософських наук, професор,
провідний науковий співробітник
Інституту філософії ім. Г.Сковороди НАН України**

**Л.Т.Левчук, доктор філософських наук, професор
кафедри етики, естетики та культурології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка**

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту обдарованої дитини АПН
України. Протокол № 6 від 30 жовтня 2008 року

ЗМІСТ

ВСТУП	с.3-9
РОЗДІЛ 1 ЧАС ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ СТАТИЧНОГО ІСТОРИЧНОГО КОНТЕКСТУ.....	с.10-39
1.1. Час і проблема виникнення людської культури.....	с.10-19
1.2. Циклічне сприйняття часу і формування статичного контексту...	с.20-27
1.3. Творчість у контексті філософських рефлексій часу епохи Античності.....	с.28-39
РОЗДІЛ 2 КРЕАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІСТОРИЧНОГО ЧАСУ У ЕПОХИ 3 ДИНАМІЧНИМ КОНТЕКСТОМ.....	с.40-62
2.1. Час як фактор створення християнської історії.....	с.40-55
2.2. Новий час та проблема творення раціоналізованого динамічного контексту.....	с.56-62
РОЗДІЛ 3 КОРЕЛЯЦІЯ ІСТОРИЧНОГО ЧАСУ ТА ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ У ПОЗАКОНТЕКСТУАЛЬНІ ЕПОХИ.....	с.63-120
3.1. Віталістично-психологічна детермінація творчого процесу історичним часом.....	с.63-79
3.2. Час як онтологічна детермінанта творчого процесу.....	с.80-108
3.3. Культура постмодерну та проблема естетичної детермінації творчого процесу історичним часом.....	с.109-120
ЗАКЛЮЧЕННЯ	с.120-126
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	с.127-136

ВСТУП

Мій отче, дай мені віч на віч
Тебе зустріти. Чи не ти промінням своїм
Мій дух у мені збудив? Ти рясно
Обдарував життям мене, о отче!
Гельдерлін Дух часу

Людська культура завжди зосереджена навколо відносно невеликого кола питань. Саме ці питання отримали назву вічних або філософських. Кант сформулював чотири подібних питання: "Що я можу знати? Що я повинен робити? На що я можу сподіватися? Що таке людина?" Отже, всі ці питання обертаються навколо пошуку сенсу людського буття і, певною мірою, сенсу смерті як припинення буття, виходу чи то у небуття, чи то у вічність. А сенс буття, в свою чергу, пов'язаний з проблемою початку і припинення часу нашого життя та наповненістю, чи, навпаки, порожнечою цього часу.

"Що таке час? Якщо ніхто мене не питає, я знаю, що таке час; коли б я схотів пояснити тому, хто запитує - ні, не знаю. Хіба ми помиляємося, що час існує лише тому, що він повинен зникнути?" - запитує Блажений Августин у одинадцятій книзі своєї "Сповіді"(3, 167) Дійсно, у часі є щось невловиме, загадкове та таємниче, і, у той же час, інтимно близьке, відверте та відкрите. "Час - це наша єдина власність," - повчає учня мудрий Сенека у "Листах до Луцилія"(126, 7). Чи означає це, що ми можемо насправді розпоряджатися лише часом, що тільки час і є тим єдиним безцінним скарбом, наданим нам Богом, Всесвітом, Буттям? Час відкриває нам реальність і вириває цю саму реальність з наших холонучих рук, *минає*. "У драмі людській небагато дій: дитинство, юність, молодість і старість," - помітила Ліна Костенко(77, 178). Який же сенс цієї мінливості, цього дивовижного потоку, руху, обертання? Все тече - у часі, часом, як час. Однак щось залишається - як *історія*.

Історичний час є однією з фундаментальних соціальних та філософських категорій, що викликали, викликають та будуть викликати дослідницький інтерес. Історичний час пов'язаний з проблемою темпорального структурування та систематизації життєдіяльності людини. Тому вивчення проблематики історичного часу у сфері соціально-гуманітарного знання дозволяє дати відповіді як на суттєві світоглядні питання сучасності, так і вирішити ряд конкретних методологічних питань, пов'язаних з впорядкуванням історичного матеріалу, пошуком принципів розвитку культурного буття людства, знаходженням зв'язку між темпоральними параметрами та специфікою історичного розвитку світових цивілізацій. Історія дослідження феномену часу фактично втілює розвиток соціально-філософського

знання у контексті тієї чи іншої історичної епохи та у контексті людської культури взагалі. Отже, осмислюючи час, ми відкриваємо логіку загального світового руху, репрезентованого історією, прилучаємося до пошуку витоків універсального процесу самовдосконалення людства, відкриваємо сенс творення культури. Особливий інтерес проблема часу викликає у так звані перехідні епохи, яскравим прикладом яких є сучасний історичний період.

Естетичний аспект історичного часу закономірно є важливим для визначення його сутності та впливу на соціальну реальність. І, у цьому зв'язку, здається за доцільне поставити питання про його креативний потенціал, адже історичний час реально обумовлює форми, зміст та результати творчого процесу. Детермінуючи творчий процес, історичний час суттєво впливає на якісні параметри культурного контексту, що постає як наслідок суто людського буття у світі. Універсальність естетичного підходу до реальності, його індиферентність до утилітарних параметрів буття дозволяє наблизитися до визначення сутності взаємодії історичного часу та творчого процесу. У той же час, даний естетичний аспект відкриває та пояснює соціальний вимір людського буття, адже краса єднає і роз'єднує, рятує і зваблює, виправдовує та дискредитує. А кожна історична епоха має свої уявлення про красу, обумовлені часом.

Розгляд історичної ретроспективи, що втілює уявлення про час філософів та мислителів минулого (Платон, Аристотель, Плотін, Августин, Микола Кузанський, Ньютон, Кант) та аналіз концепцій, що намагалися визначити співвідношення історичного часу та творчого процесу у 20 столітті (А.Бергсон, К.Г.Юнг, М.Гайдеггер, Н.Аббаньяно) дозволяє дати відповідь на питання, як реалізується людське буття у часі, крізь час та завдяки часу, визначити специфічні риси, форми та зміст творчого процесу у ту чи іншу історичну епоху. Крім того, для всеосяжного осмислення відповідної проблеми важливою є її рефлексія митцями, поетами, письменниками. Відповідні думки підкреслюють адекватність філософських побудов реальності творчого процесу у часі. Ми знаходимо тут витoki специфічних патернів колективної поведінки, наближуємося до визначення конфігурацій "масок загального", за якими ховається одиноке людське обличчя у ту чи іншу історичну епоху. Нам відкривається велика таїна входження минулого у майбутнє у формі традиції, стереотипів, упереджень, магічних та культурних формул. Таким чином, відповідні слова та думки намагаються схопити можливість подолання обмеженості індивідуального часу, заперечити невідворотність смерті культурою. Адже, як помітив ще Лао Цзи: " Той, хто помер, але не забутий, той безсмертний".

Вплив історичного часу на творчий процес, розглянутий як предмет соціального та естетичного дослідження, підтверджує значення гармонії

як визначальної філософської категорії у процесі створення та існування феноменального світу мистецтва та культури взагалі. Темпоральні аспекти гармонії дозволяють оптимістично поглянути на проблеми сучасного мистецтва, зокрема, його егалітарний характер, на його суперечливу взаємодію з соціальною та політичною реальністю. З іншого боку, мистецтво як сфера втілення принципів гармонії у ту чи іншу епоху, у умовах кризи раціональності, яка визначає стан сучасної епохи постмодерну, стає унікально важливим джерелом цінностей для людини. Визначення сутнісного зв'язку мистецтва та історичного часу надає нові можливості для аналізу сучасної культурної ситуації та її трансформаційних перспектив, а також вивчення її взаємодії з реальністю соціальною. Віртуалізація дійсності, що відбувається завдяки сучасним інформаційним технологіям, активно захоплює як мистецьку, так і соціальну сферу, тож визначення відповідних форм творчої реалізації історичного часу нагально вимагає дослідження та осмислення.

У роботі на основі історичного аналізу розвитку філософських та естетичних концепцій часу у їх співвідношенні з творчим процесом розроблена та обґрунтована відповідна система детермінації. У відповідності з поставленими завданнями з позицій порівняльного аналізу осмислена специфіка взаємодії часу та творчого процесу у цивілізаціях з циклічною та лінійною моделлю сприйняття темпорального фактору. Подане розгорнуте тлумачення феномену впливу перехідного характеру часу на специфіку людської культурної творчості. З позицій сьогодення підкреслене універсальне значення принципів гармонії для встановлення єдиної схеми розвитку європейської культури. В процесі дослідження автор дійшов висновків, які посилюють евристичний зміст курсу: 1) доведено, що усвідомлюючи час як визначальний фактор плінності, минучості нашого життя, людина намагається створити його “контекстуальний відбиток”, “зупинити час” та подолати смерть, створюючи відносно стабільну реальність культурного буття, адже факт потенційного небуття сприймається як відверте протиріччя з гармонійними принципами світобудови, а отже підлягає подоланню; 2) визначено, що оскільки традиційні цивілізації характеризуються статичним символічним контекстом часу, який органічно пов'язаний з розумінням циклічного характеру останнього, то кожна з відповідних культур має форму сакральної парадигми, звернення або повернення до якої очищує профанний час повсякденного буття. Отже, у міфічному дійстві, ритуалі, “вмирає” повсякденність, і людина повертається до витоків власного культурного буття, які втілюють визначальні принципи гармонії та досконалості, і під час цього процесу відбувається своєрідна “репетиція смерті”; 3) встановлено, що співвідношення “творчість-смерть” не лише

зберігається, а й посилюється у епохи, яким властиві телеолого-есхатологічні інтенції, тобто співвідношення не лише з власною конечністю, а й загибеллю усього світу. В есхатологічній свідомості це є умовою створення нового, гармонійного буття. Отже у подібні епохи творчий імпульс значно зростає, бо: 1. Побудова нового контексту стає визначальним фактором буттєвої ситуації людини; 2. Своєю творчістю людина “поліпшує”, рятує оточуючий світ, тим самим адекватно реалізуючі час, а її завданням стає гармонізація дійсності у контексті власного життя і часу; 3. Час стає історичним, тобто визначеним творчістю у унікальних та незворотних подіях, що мають значну онтологічну вагу; 4)показано, що у перехідні епохи глобальних історичних трансформацій значно ускладнюється характер детермінації творчого процесу історичним часом, а саме: 1. Стверджується, що внаслідок абсолютизації гносеологічних інтенцій та критичної раціоналізації людського буття, що суперечило визначальним принципам гармонії, відбулася дискредитація динамічного контексту Нового часу; 2. Деструкція раціональності веде до появи віталістично-психологічної, онтологічної та естетичної підсистеми детермінації; 3. Прогнозується, що контекст наступної історичної епохи буде мати віртуальний характер, що визначить принципово нову систему реалізацію історичного часу у майбутньому.

Книга складається із вступу, трьох розділів та висновків. Перший розділ “Час як фактор формування статичного історичного контексту” присвячений розгляду особливостей творчого процесу та їх темпоральну детермінацію у традиційних цивілізаціях з циклічним сприйняттям часу. Це - перш за все традиційні цивілізації Сходу. У якості типового прикладу подібного відношення до універсуму нами обрана буддистська цивілізація. Циклічне сприйняття часу є характерним і для греко-римської цивілізації, що знайшло свій відбиток у філософських концепціях часу відповідної історичної доби. Циклічне сприйняття часу генетично випереджає лінійне. Усвідомлення факту плінності часу стало, на думку автора, екзистенціальним шоком, що став визначальним фактором культуротворчості, а створена внаслідок цієї події “парадигма універсуму” втілила у собі сакральний зміст базової матриці буття. Творчість людей у подібну епоху примушена лише відтворювати парадигматичну ситуацію початку, головні архетипи якої знаходяться у минулому. Рівень досконалості визначається відповідністю культурного феномену вищеозначеному змісту. У відповідності з цим онтологічний статус мистецтва у епохі зі статичним контекстом є невисоким, яскравим прикладом чого є дефініція Платона щодо мистецтва як “подоби подобі”. Фактор смерті не сприймається як фатальна рушійна сила історичного розвитку, адже усе повторюється, а отже не має

самобутнього сенсу. Мистецтво здатне лише відтворювати, дублювати гармонію Всесвіту. Отже його гармонія – це тінь гармонії справжньої.

Перехід від статичного до динамічного контексту відбувається з появою есхатології – вчення про кінець світу що є, одночасно, оцінкою життя кожного у його унікальній неповторності. Другій розділ нашої роботи має назву “Креативний потенціал історичного часу у епохи з динамічним контекстом”. Він базується на аналізі специфіки кореляції історичного часу і творчого процесу у історії європейської християнської цивілізації, яка виникла в епоху Середньовіччя та зазнала деструкції у часи Відродження. Поява терміну “історичний час” пов’язана з історико-філософською концепцією Августина. Згідно з нею час створений Богом разом зі світом, як своєрідний атрибут останнього. Оскільки світ історично рухається до загибелі і страшного суду, остільки індивідний час співвідноситься не стільки з моментом виникнення часу, скільки з моментом його припинення. Таким чином, на протязі життя кожна людина створює індивідуальний контекст часу, який буде визначати її долю на страшному суді. Отже, ступінь креативності контексту значно зростає. Більш того, людина співвідносить своє буття не лише з індивідною смертю, а й зі “смертю” усього світу. Людина творить не лише задля власного порятунку у глобальній космологічній драмі, вона рятує своєю присутністю недосконалий світ. У зв’язку з цим значно підноситься аксиологічне значення слова і мистецтва, які існують на рівні церковного, сакрального буття. Фраза Івана : “Спочатку було Слово” підносить сакральну мову до рівня трансцендентної субстанції світу. Але поступово у реалізації історичного часу на перший план виходять пізнавальні інтенції, що призводить до механізації сприйняття дійсності. Антропоцентризм епохи Відродження абсолютизує митця, але, одночасно, запечує його низведенням абсолютного у людську площину. Звідси – апологетика смерті у творців пізнього Відродження, зокрема у Шекспіра, на яку звертає увагу А.Ф. Лосев. “Кожен титан бажає володіти усім існуванням. Але, у цьому бажанні він стискається з бажаннями інших титанів, кожен з яких також хоче володіти усім. А оскільки усі титани рівні, то виходить, що кожний з них може лише вбити іншого. Саме тому купа трупів, якою закінчується кожна з трагедій Шекспіра, є жахливим символом повної безпорадності та загибелі титанічної естетики Відродження”[99, 604].

Новий час можна теж класифікувати як епоху з динамічним контекстом, адже, не дивлячись на відсутність християнської есхатологічної детермінації, залишається свідоме співвідношення кожної людини з майбутнім. Це співвідношення існує у двох вимірах. По-перше, як і у Середньовіччі зберігається співвідношення з власною, індивідуальною смертю. Але життя у цьому випадку розглядається не як шанс для спиритуального спасіння, а як можливість реалізувати себе,

залишивши свій неповторний відбиток у людській культурі. По-друге, існує співвідношення з прекрасним майбутнім, яке, фактично, втілює рай на землі. Образ цього майбутнього, що є втіленням розумного (у вченнях представників філософії Просвітництва), справедливого (у вченнях адептів соціал-демократичної та марксистської доктрини), технократичного (у різноманітних авторів популярних у той час утопій) устрою суспільства спонукає людину до певної діяльності у відповідності з поставленою метою.

Третій розділ роботи має назву “Кореляція історичного часу і творчого процесу у позаконтекстуальні епохи”. Позаконтекстуальні епохи – це епохи з так званим “перехідним часом”, тобто епохи, що не мають базової парадигми, сталої та уніфікованої системи буття та цінностей. Заклик Ніцше до “переоцінки цінностей” фактично є першою гучною констатацією загибелі контексту Нового часу. Тож не дивно, що для цього типу історичної епохи характерна концептуальна поліфонічність, тобто наявність різноманітних моделей буття, які взаємодіють, заперечують, доповнюють та дезавуюють одна одну, і, у той же час, усе ж таки репрезентують певну єдність, що постає як сучасність. Відповідне різноманіття думок та підходів ми маємо у цей час і стосовно визначення сенсу часу історичного у його співвідношенні з творчим процесом. Мова фактично йде про різноманітні системи детермінації, що визначають динамічну єдність цих категорій. Спроба типологізувати ці системи призводить до виокремлення: 1) Віталістичної детермінації, що репрезентована філософським вченням Анрі Бергсона і розглядає час як безперервний потік творчого становлення, вбачаючи у якості сенсу життя творчу реалізацію відпущеного часу. 2) Онтологічної детермінації, яка передбачає у людській творчості та її наслідках, витворах, приклади темпоральної відкритості буття стосовно сучасників та нащадків. Онтологічну детермінацію історичним часом творчого процесу ми розглядаємо на прикладі філософських вчень Мартіна Гайдеггера та Ніколо Аббаньяно. 3) Психологічної детермінації, яка, виходячи з тези психоаналізу та аналітичної психології про людську історію як процес експансії свідомості і розширення її простору у психічному бутті людини, трактує творчість як процес актуалізації символічної репрезентації несвідомих змістів з метою їх гармонізації, узгодження з свідомими вимірами тієї чи іншої історичної епохи. У якості приклада цього підходу розглядається концепція Карла Густава Юнга. 4) Естетичної детермінації, при якій історичний час та його реалізація у творчому процесі розглядається у просторі витвору мистецтва. Таким чином відбувається своєрідна “естетична рефлексія” існуючих філософських та культурологічних концепцій часу. Подібна “естетична рефлексія” розглядається нами на

прикладі творчої спадщини Райнера Марія Рільке, Германа Гессе та Хорхе Луїса Борхеса.

Зміст книги відповідає змісту курсу "Творчий потенціал історичного часу", який автор найближчим часом пропонує запропонувати студентській аудиторії. Сподіваюся, що даний курс стане корисним та цікавим для молодого покоління українських інтелектуалів та спонукає їх до власних культурологічних пошуків, адже головна дидактична мета подібної розвідки - навчити думати. "Слова потрібні для того, щоб упіймати думку. Коли думка схоплена, про слова забувають,"- вважав китайський філософ Чжуан Цзи. Тож автор дещо амбіційно, але цілком щиро намагається відчинити двері у помешкання цієї позавербальної думки своїм студентам та читачам.

Хочу висловити велику подяку тим людям, зустріч з якими стала для мене подарунком долі і допомогла систематизувати і відшліфувати мої, часом суперечливі, думки, емоції, почуття та перевести їх у площину власного тексту. Це перш за все професори Сергій Кримський (Інститут філософії НАН України), Василь Кремень (Академія педагогічних наук України), Девід Констан (Університет Браун, США), Андрій Павленко (Інститут філософії РАН, Росія), Лариса Левчук (Київський національний університет ім. Тараса Шевченка), Лі Бенніх-Бьоркман (Університет Уппсали, Швеція), Володимир Свінцицький (Київський національний економічний університет), Іван Мозговий (Українська академія банківської справи), Андрій Резаєв (Санкт-Петербурзький державний університет, Росія), Микола Мокляк (Національний авіаційний університет). Значний вплив на формування мого академічного світогляду справила участь у програмах наукового обміну, що фінансуються Державним Департаментом США - Програмі регіонального обміну науковцями (Regional Scholarship Exchange Program (RSEP), 1999, Державний університет Колорадо (Colorado State University)) та Програмі розвитку молодих викладачів університетів (Junior Faculty Development Program (JFDP), 2003-2004, Університет Браун (Brown University)). Слід зазначити, що участь у даних програмах, крім радості спілкування, проведення наукових досліджень та перебування в креативному інтелектуальному полі, відкрила доступ до численних матеріалів, які використані в цій книзі. Особливо вдячний офісу програми Фулбрайт в Україні та Фулбрайтівському товариству за фінансову підтримку видання цієї книги.

Звичайно, вихід цієї праці був би неможливим без дружньої підтримки та конструктивної критики колективу Інституту обдарованої дитини Академії педагогічних наук України та організаційної допомоги керівництва цієї наукової установи, перш за все директора Володимира Камишина, завідувача відділу порівняльної педагогіки та міжнародної

співпраці Віктора Титова та завідувача науково-організаційного відділу Віктора Вдовченка.

РОЗДІЛ I

ЧАС ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ СТАТИЧНОГО ІСТОРИЧНОГО КОНТЕКСТУ

1.1. Час і проблема виникнення людської культури

Як вже було зазначено, проблема визначення та походження часу має фундаментальний і, у той же час, дуже складний і суперечливий характер у контексті не лише історії філософії, а й людської культури взагалі. Питання “Що таке час?” виникає ще у джерел людської культури, формуючи останню, у тому числі, як наслідок і відповідь на його вирішення. Перші відгуки на це питання були запропановані у часи становлення людської цивілізації і, звичайно, носили міфологічний характер. Саме міф є першою культурною відповіддю людини на питання про сенс буття. Невипадковим є те, що "центральну групу міфів складають міфи про походження світу і Всесвіту (космогонічні міфи) та людини (антропогонічні міфи)"(107, 11). Походження людини та походження Всесвіту - це та первинна таїна, розкрити яку з прадавніх часів намагається людська культура.

Європейська цивілізація значною мірою зобов'язана своїм міфологічним підґрунтям Стародавній Греції. У світорозумінні цього народу час, хронос, був ототожнений з міфічним титаном Кроносом. Кронос оскопляє свого батька, Урана, а потім пожирає власних дітей. Одному з останніх, Зевсу, вдається врятуватися і потім вбити батька-канібала. Ось така дійсно вражаюча картина з відверто психоаналітичними діями персонажів пропонується нам для усвідомлення цієї проблеми. Вірніше кажучи, для усвідомлення невизначеності, розімкненості проблеми походження і сутності часу. Тож ми можемо констатувати, що час сутнісно пов'язаний з людською культурою, становленням культурного космосу людства, оформленням духовного універсуму буття. Час є тим першопочатком, що передбачає появу культури, визначає та формує її специфіку. Можливо, дати

визначення витоків та сенсу часу нам допоможе розгляд витоків культури взагалі?

Однак, фактично, одне складне питання замінюється іншим, не менш складним. Суперечки навколо наукового вирішення проблеми походження культури видаються настільки глибокими та принциповими, що виключають будь-який компроміс. Згідно з підрахунками Л.Кертмана[73, 14], у сучасній науковій літературі існує більше 400 визначень поняття “культура”. Серед головних версій або концепцій культури В.Розін[123,11] виділяє наступні: “семіотичні”(Ю.Лотман); “літературознавчі”(М.Бахтін, С.Аверінцев); “діалогічні” (В.Біблер); “історичні”(Л.Баткін, А.Гуревич); “методологічні”(А.Кробер, К.Клакхон); “антропологічні”(М.Мід). Подібний “дефінітивний плюралізм” ускладнює адекватне прояснення суті культури і яскраво свідчить про кризу раціональності, яку європейська наука і цивілізація взагалі переживає у наші “постнекласичні” часи. Картина світу, яку нам пропонує сучасність, є принципово неоднорідною, дифузною та полісемантичною. Відмова від раціоналізму як головної парадигми побудови розуміння культурної реальності, яскраво репрезентоване у філософії постмодерну, призвело до диференціації, дроблення єдиної системи розуміння культури та поширення масштабу свободи її тлумачення.

У цьому зв'язку показовим є аналіз змісту одного з нещодавно виданих російських підручників з культурології, написаного П.С. Гуревичем. З дев'яти сторінок цього видання[44, 11-19], присвячених проблемі виникнення культури та її першопочаткам, на п'яти сторінках розглядається, пояснюється та інтерпретується відомий давньогрецький міф про Прометея, а наступні чотири сторінки містять все, на думку автора, вагоме і суттєве, що сказала наука з цього приводу. Подібна “пропорція” відбиває стан сучасної свідомості та підтверджує тезу про рятівну роль міфу та міфології на протязі людської історії і, особливо, у перехідні, критичні часи. Одночасно це свідчить про кризу раціональності, яку переживає сучасна європейська цивілізація. У книзі “Раціональність як предмет філософського дослідження” П.С. Гуревич констатує: “Сучасні дослідження різноманітних форм духовної життєдіяльності людей довели, що монополія науки та наукового мислення на раціональність начебто втрачається. У кожній з форм духовної діяльності знаходиться власна раціональність, власна “логіка”, тобто об'єктивна впорядкованість, яку не можна звести до якої-небудь іншої, наприклад наукової. У цьому зв'язку з'являється нагода вести мову про автентичні форми “раціональності”, властиві міфу, мистецтву, моралі, релігії – утворенням, які раніше розглядалися як позараціональні”[44, 178].

Якщо класифікувати концепції походження культури, то можна виділити а) трудову концепцію, яка базується на вирішенні відповідного питання Ф.Енгельсом у праці “Діалектика природи”; б) психологічні концепції, серед яких особливе місце посідає психоаналітична трактовка проблеми, запропанована З.Фрейдом, згідно з якою першими проявами культури були заборони або табу; в) символічні концепції, класичним втіленням яких є положення Касирера про людину як унікальну живу істоту, яка існує у символічному універсумі; г) ігрові концепції, найбільш відомою з яких є вчення Й. Гейзинги про *homo ludens*, людину граючу. Гра тут постає як біологічна властивість людини, яка неминуче веде до культуротворчості. Як бачимо, усі ці групи концепцій відповідають головним чином на питання: “Як виникла культура?” відштовхуючись від певних, специфічних рис людини. Відповіді на питання: “Чому людина має ці специфічні властивості?” мають ще більш проблематичний характер, або ... просте релігійно-міфологічне вирішення.

Виокремлення часу як буттєвого контексту саме і є, на нашу думку, виток культури, ривком первісної людини поза межі біологічного. Цей ривок вимагав підтвердження щойно здобутої реальності, її сутнісного статусу. І часова реальність знаходить опору, фіксується у сакральному, абсолютному, сповненому присутності таїни ритуалі. Завдяки ритуалу людина стверджувалася у власному бутті. Втративши екзистенцію у таїні, яка принципово не знає про час, а отже - про смерть, людина розпочинає створювати контекст таїни. Міфи, ці первинні казки про творення світу та людини, а також про діяння стародівніх героїв, закладають фундамент, а, можливо, контури цього контексту. Пізніше цей контекст набуває конфігурацію релігійних, а ще згодом правових вчень. Для нас же є важливим, що з появою подібного "ідеального контексту" з'являється контекстуальний час як момент онтологічного співвідношення зі світом справжнього. Тобто час постає своєрідним вектором, що співвідносить актуальну культурну реальність з ідеальним контекстом першопочатку та відкидає зайве (Конфуцій називає цей процес "виправленням імен"). З цього співвідношення "теперішнього" і "минулого", "реального" та "ідеального" постає людська культура як специфічна форма існування.

Бажання бути, бути попри усе, бути самодостатньою сутністю хоча б у контексті, наштовхуються, однак, на усвідомлення плинності, минучості усього існуючого. Результатом цього є бажання віднайти субстанційну визначеність, те, що не минає, тобто *зупинитись*. І відбувається генетично перше зіткнення людини з абсурдом: "ніколи не минає ніщо, велика порожнеча". І виникає коло культурного перевтілення реальності - образ буття як сансари. А згодом з'являється циклічний час, розімкнений у порожнечу Нирвани, або у порожнечу

міфу про виникнення буття. І народжується китайський мудрець Лао Дзи, який чудово викладає цей парадокс у контекстуальності своєї великої книги "Дао де дзин".

Питання про те, чи є культура внутрішньо порожньою - дуже цікавий аспект дослідження даної реальності. Ролан Барт говорить, що будь-який текст є порожньою формою, що сповнюється матеріалом свідомості читача. Дійсно, спосіб існування у нашій свідомості літературних персонажей минулих часів, філософських ідей власного минулого та минулого інших культур, образів живопису, архітектури чи скульптури - це вельми цікава проблема. Культура якоюсь мірою є способом існування минулого у сучасності, Еврідікою, на яку приречений обернутися кожний митець. Тому художня творчість це, з одного боку, втрата сучасності заради культури, "Еврідіки минулого", з іншого боку це - найбільш адекватний спосіб подолання минучості часу, його плінності.

У більшості з відомих мені міфологічних систем поява культури, а отже – сутнісно пов'язаного з цим утворенням феноменом часу, ототожнюється з грехопадінням, яке, фактично, є падінням людини у час та простір. Поява часу означає втрату безсмерття і початок історії як створення культурного буття з властивим останньому вектором у минуле. Парадоксально, але "бути у культурі" фактично означає "пам'ятати"! "Поява ідеї подолання обмеженості буття, боротьби зі смертю і означає виникнення історії як цивілізаційного процесу," - цілком слушно підкреслює С.Кримський [79, 34]. Саме усвідомлення часу, на мою думку, стало тим первісним жахом, мега-афектом, що спонукав людину до творчості, пробудив у ній бажання віднайти "альтернативне буття". Альтернативне як сакральному існуванню "до грехопадіння", так і біологічному існуванню, яке, фактично, визначає стан "після грехопадіння". Усвідомлення індивідуального часу як субстанції, яка має свій кінець, і до цього кінця невідвортно наближує, викликає бажання "вийти за межі часу", стати над часом, створити контекст часу, який міг би подолати його плінність, здобути безсмертя.

Пошук безсмертя як нещодавно втраченої властивості – поширений сюжет у міфологічній літературі Стародавнього Світу. Достатньо згадати "Епос про Гільгамеша", найдавнішу з відомих великих поем людства. Стосовно часу її створення український дослідник І.Дьяконов зазначає: "Шумерські епічні пісні про Гільгамеша, очевидно, творилися в часовому проміжку приблизно від 2500 до 2000 рр. до н.е. Тим самим часом датуються перші збережені записи аккадської поеми про Гільгамеша, що була складена, однак, ще в останній третині III тис. до н.е. [112, 5]. Бажання повернути безсмертя - одна з провідних тем цього твору. Після смерті свого друга Енкіду Гільгамеш ("Той, хто бачив

усе”) хоче отримати безсмертя, і уся могутня енергія справжнього культурного героя націлена на досягнення цієї мети.

“Гільгамеш за Енкіду, своїм другом,

Гірко плаче, біжить у пустелю:

“Чи я не так само помру, як Енкіду?

Туга в утробу мою проникла,

Смерті жахаюсь, біжу в пустелю.”[112, 131-132].

Тобто усвідомлення смерті спонукає героя відмовитися від традиційних форм буття, "бігти у пустелю", тобто у порожнечу. Отже, порожнеча лікує і рятує.

Подолавши багато різноманітних перешкод, Гільгамеш зустрічається таки з першою людиною Ут-Напішті, якому було дароване безсмертя, але дізнається від нього, що боги не нададуть йому такий дар. Цікавим тут є момент повернення до витоків, який лежить в основі циклічного сприйняття часу. Критична, або, говорячи сучасною мовою, екзистенціальна ситуація спонукає Гільгамеша звернутися до пращура людського роду, який є єдиною особою, спроможною дати адекватну відповідь. Таким чином, у порівнянні з профанною сучасністю, у якій перебуває культурний герой Гільгамеш, реальність першої людини Ут-Напішті є втіленням первісної гармонії з буттям, втраченої для нащадків. Порожнеча та усвідомлення її реальності спонукає Гільгамеша повернутися до витоків! Показовим є і те, що, незважаючи на в цілому негативну відповідь, Ут-Напішті усеж таки розповідає Гільгамешу(тим самим, фактично, рятуючи останнього!) про квітку безсмертя, яку той, попри усі труднощі, здобуває. Але скористатися цією квіткою Гільгамешу не доводиться, бо її вкрадає змія.

Гільгамеш мовить до корабельника Уршанабі:

"Уршанабі, та квітка - квітка знаменита,

З нею людина життя досягає.

Я принесу її до обгородженого Урука,

Нагодую народ мій, випробую квітку:

Як старий від неї помолодіє,

Я скоштую її - повернеться моя юність".

Побачив Гільгамеш водойму з холодною водою,

Спустився до неї, зануривсь у воду.

Змія зачула квітковий запах,

Піднялася з нори, викрала квітку,

Назад повернулася, скинула шкіру(112, 150).

Як бачимо, у цьому творі безсмертя виступає як найвища цінність, атрибут богів, який, однак, усеж таки можна отримати без їх рішення. Але отримавши, практично одразу втратити. Тобто у поході за безсмертям є сенс, але цей сенс неповний та неостаточний, приречений на заперечення отриманим результатом.

“Кто помер, але не забутий, той безсмертний,” – ще раз процитую Лао Цзи. У цьому контексті, створення справжнього витвору мистецтва – шлях до безсмертя, адже усе гармонійне залишається у людській пам’яті. З іншого боку, мистецтво як втілення людського буття у найбільш “чистому” вигляді іманентно несе у собі безсмертя. Згадаємо вірш Ліни Костенко “Finita la tragedia”, присвячений пам’яті видатного актора:

Його в театр привозила дружина.
Стояла там, припавши до куліс.
А він все грав. І ми за ним тужили,
і вже його не бачили від сліз.

Він грав не так. Але не міг не грати.
Ще раз. Ще! Востаннє... І згасав.
Додому він вертався умирати,
але в мистецтві він ще воскресав. [77, 250].

Подібне воскресіння у творчоті і завдяки творчості є характерним для справжніх митців, адже реальність, яку вони відкривають власним витвором дійсно долає смерть, адже виходить за межі останньої. “Справжнє” залишається справжнім завжди, і у цьому сенсі є безсмертним. Показовим є, у цьому зв’язку, закінчення “Епосу про Гільгамеша”, остання дія культурного героя у контексті поеми – він показує корабельнику Уршанабі, який був свідком “втрати безсмертя”, збудоване при безпосередній участі героя місто Урук:

Піднімись, Уршанабі, пройди по стінах Урука,
Оглянь основу, цеглини обмацай:
Чи не обпалені ті цеглини,
Чи не сім мудреців їх у стіни заклали?

Місто – на дві верстви, і сади – так само...[112, 151].

Це новозбудоване місто немов би втілює єдиний вид безсмертя, доступний для земної людини – безсмертя творчого витвору, єдину можливість подарувати майбутньому свій час та власне бачення. У культурі людське минуле здобуває постійну присутність у майбутньому, не минає, залишається, і у цьому - містична таїна творчості та її непересічне значення.

Виключною якістю богів є безсмертя з точки зору давньогрецької релігії та міфології. Для давньогрецької релігії взагалі характерна відсутність суттєвої різниці між формами буття людей та богів. Лише безсмертя є властивістю виключно божественного буття. Тож не дивно, що навіть такий визначний герой як Геракл повинен був здійснити дванадцять подвигів, щоб отримати безсмертя, тобто символічно зробити дванадцять кроків від людської природи у напрямку до

абсолютного: він здобув шкіру німейського лева, вбив лернейську гідру, яка мала дев'ять голів, одна з яких була безсмертною, ввіймав керінейську лань та ериманфського вепря, вигнав з Аркадії стимфалійських птахів, привів до Еврисфея критського бика та кобилиць Діомеда, здобув пояс цариці амазонок Іполіти, пригнав у Мікени корів Геріона та здобув золоті яблука від Гесперід. Останній, дванадцятий з подвигів Геракла, пов'язаний зі сходженням до Аїду - він привів до Ерісфея охоронця Аїда, страшного пса Кербера(або Цербера). Цікаво, що він не придушив жадливого охоронця Аїду, а повернув його на традиційне місце. Тому вже іншому античному герою, який теж зможе подолати небуття, Орфею, прийдеться зачаровувати власним співом цю страшну істоту разом з Персефоною. Публій Овідій Назон у десятій книзі своєї поеми "Метаморфози" вкладає в уста Орфея наступні слова:

Вас я молю: Еврідіці ви заново виснуйте долю!

Всі бо належимо вам: затримавшись трохи під сонцем,

Рано чи пізно у спільну для всіх поспішаєм оселю.

Всі ми прийдемо сюди, де притулок останній; ви двоє
Правите роду людського сумним найобширнішим краєм.

Буде й вона, звікувавши належний свій вік, однією

З ваших підлеглих; прошу її тільки на час - не назавжди.

Може, на те не погодиться Доля - тоді в підземеллі

З нею залишусь і я: то й моєю натішиться смертю!(X, 30-39).

Справжнє мистецтво долає смерть - легенда про Орфея повертає нас до цієї тези. Але долає знов таки не остаточно, фрагментарно та частково. Як і свого часу Гільгамеш, Орфей долає смерть лише частково, підкоряючись у цьому випадку невблаганій вітальній логіці.

Тут, допомгти Еврідіці бажаючи, спраглий любові,

Глянув на неї Орфей - і вона зісковзнула в провалля.

Руки співець простягнув, сподівався підхопити дружину, -

Марно: тремтливих долонь тільки подув летючий торкнувся.

Вдруге звідавши смерть, на Орфея, свого чоловіка,

Не нарікала вона: на любов хіба хтось нарікає?(X, 55-59)

З іншого боку безсмертя постає перед нами як страшне прокляття. Прокляття першому вбивці, яке, згідно книзі Буття отримує Каїн. Суть цього прокляття - приреченість на нескінченні мандри у часі і просторі без права померти. У Середньовіччі "прокляте безсмертя" стає провідною темою поширених легенд про Агасфера (лат. Ahasuerus), який, начебто, не дозволив перепочити Христу під час шляху на Голгофу. Агасфер - це запозичене зі Старого Заповіту і дещо стилізоване ім'я перського царя Ксеркса. Серед інших імен Агасфера фігурують Есперадіос, Бутадеус, Картафіл. За цю провину перед Сином Божим Агасфер до другого пришествя, повинен спокутувати свою провину. Розглядаючи цю легенду, С. С. Аверінцев зауважує: "Структурний

принцип легенди - подвійний парадокс, коли темне і світле двічі обмінюються місцями : безсмертя, бажана мета людських зусиль, у даному випадку стає прокляттям, а прокляття - милістю (шансом спокути)" [107, 34]. Слід відзначити, що як у Старому, так і у Новому Заповіті ми можемо знайти також випадки позитивного безсмерття, прикладами якого є долі Ілії, Еноха, Мельхиседека, самого Христа та діви Марії. Тож дискурс безсмертя навіть у біблійному наративі має дуже суперечливий характер. В той же час, негативне безсмертя ми зустрічаємо і в античній культурі, зокрема у Овідія в "Метаморфозах" прикладом подібного безсмерття є доля Інаха, донька якого перевтілилася на теличку:

"Горе мені!"- простогнав тоді батько й повиснув на білій
 Шиї телички-дочки, що й собі наче тихо стогнала...
 Горе мені! Навіть смерть моїй тузі не буде межею:
 Бог я, на жаль, тож даремно би стукав до чорної брами-
 В вічність безкраю пливтиму мій біль, моя туга зі мною.
 (I, 651-652, 662-663)

Ця принципова амбівалентність безсмертя дає себе відчутти і стосовно його співвідношення із часом. Сенс часу, що присутній у факті його закінчення, елімінується з буття безсмертного. Звідси - порожнеча, що супроводжує подібне буття. Картафіл, герой оповідання Х. Л. Борхеса " Безсмертний", розмірковує з цього приводу : " Смерть сповнює людей піднесеними почуттями і робить життя цінним. Відчуваючи себе істатами недовговічними, люди і поводяться відповідно : кожне здійснене діяння може виявитися останнім, немає обличчя, чії риси не зітруться ...Усе у смертних має цінність... У безсмертних же, навпаки, усяка дія (і усяка думка) - лише відгомін інших, які вже відбувалися у нескінченому минулому, або ж передчуття тих, що у майбутньому будуть нескінченно повторюватися." [23, 134]. Ця нескінчена низка подій профанує у тому числі і творчість, яка втрачає свій онтологічний вимір, а отже - сенс. З точки зору Картафіла : " Гомер створив "Одіссею", але у безмежних просторах часу, де комбінації обставин незчисленні, не може бути, щоб ще хоч раз не створили би " Одіссеї ". Кожна людина тут ніхто, і кожний безсмертний - одразу усі люди." [23, 133].

Відповідні думки висловлював і Артур Шопенгауер: "...індивідуальність більшості з людей настільки жалюгідна і мізерна, що вони воістину нічого з нею не втрачають, і те, що ще може мати у них певну цінність, має характер загальнолюдський, - а останньому непорушність гарантована. Вже єдина обмеженість та незмінність будь-якої індивідуальності у випадку її нескінченного існування, мабуть, породили б власною однорідністю таке пересичення нею, що люди з радістю погодилися б перетворитися на ніщо, аби тільки врятуватися від

неї. Вимагати безсмертя індивідуальності це, власне кажучи, те ж саме, що і бажання повторення однієї і тієї ж помилки. Бо індивідуальність – це по суті помилка, свого роду недолік, дещо, для чого б найкращим було б не бути зовсім і відречення від чого є справжньою метою життя.”[155, 113]. “Теоретик всесвітнього песимізму” є у данному положенні критично песимістичним. Але цікаво, що саме ця думка Шопенгауера знайде собі у 20 сторіччі багато послідовників, і ми ще повернемося до неї, розглядаючи вчення про час та творчість К.Г. Юнга.

Таким чином, в контексті вищезазначеного, усвідомлення часу як шляху до смерті, її неминучості, є принциповим моментом, що призвів до виникнення людської культури. Культура постає як друга, "штучна" природа людини, що виведена за межі часу власного життя, а отже - може претендувати на безсмертя. Тож у творчості людина долає власний час, прилучаючись до безсмертя на рівні культурного буття. Однак рефлексія недосконалості подібного безсмертя присутня вже на прикладі долі культурних героїв, що долають смерть - Гільгамеша, Геракла та Орфея. Негативний аспект безсмертя яскраво відзеркалений у середньовічних християнських легендах про Агасфера.

ПИТАННЯ

1. Що таке міф? Чому саме міф стає першою формою людської культури та людського світорозуміння?
2. Які міфи про появу часу Ви знаєте? Чи дають вони Вам відповідь на питання: "Що таке час?"?
3. На прикладі "Епосу про Гільгамеша" доведіть, що усвідомлення плинності часу та неминучості індивідуальної смерті генетично пов'язані.
4. Чи є, на Вашу думку, поява людської культури намаганням первісної людини подолати час? Відповідь аргументуйте.
5. Чим є безсмерття - найвищою цінністю чи прокляттям?

ЗАВДАННЯ НА РОЗВИТОК КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

1. Чи може людина, говорячи словами Гете, "зупинити мить" завдяки власній творчості? Наведіть власні аргументи, що стверджують або заперечують цю тезу.
2. Порівняйте міфічні шляхи до безсмертя (Гільгамеш, Геракл, Орфей). Чого людина досягає *як* безсмертя з точки зору відповідних сюжетів та з Вашої власної точки зору?
3. Які Ваші власні, індивідуальні риси варті того, щоб подолати час?

1.2. Циклічне сприйняття часу і формування статичного контексту

Теперішній час і час минулий
 Наявні, мабуть, у часі прийдешнім,
 А час прийдешній - в минулому часі.
 Т. С. Еліот "Бернт Нортон" (52,122)

Коллективна стихія слугувала найкращим “підґрунтям” для створення “альтернативного буття”. У міфічному ритуалі людина відкривала для себе втрачену єдність, формувала сакральний простір спільного буття, яке повертається до власного початку, і, отже, очищується від скверни профанної повсякденності. Один з найвідоміших дослідників міфології минулого сторіччя, Мірча Еліаде вважав, що ритуал, а особливо “акт космотворення” має на меті знищити деградуючий світ та відтворити світ визначальний [56, 35-37]. Як пише з цього приводу Юрій Стефанов: "Здійснюючи обряд або переповідаючи відповідний міф, виконавець стає сучасником богів тією мірою, якою він відтворює у сучасності первинний час, він воскрешає Всесвіт до справжнього буття подібно до того, як колись боги воскресили останній із Хаосу. "Одвічне повернення", на думку румунського вченого, - це не "жахлива гіпотеза", що тримає Космос і людину за ґратими, а їх періодичне оновлення завдяки духовному контакту з вищою реальністю"(56, 16-17)

Отже, ритуал, у якому здійснюється обряд та міф, стає визначальним фактором існування реальності, адже саме завдяки йому цей світ, ці люди та ці відносини зберігаються як онтологічно вагомі константи. У ритуалі час повертається до власних витоків, і, таким чином, оновлюється, надаючи реальності можливість бути. Власне кажучи, таїна буття і полягає у причетності до цього сакрального початку. Причетність до ритуального дійства є, фактично, мірою буття, яка відпущена кожній людині. Існування у подібному ритуалізованому

просторі є одвічним поверненням до джерел, які втілюють, збирають у своїй площині усі можливості творення майбутнього.

Міфічний час, таким чином, має циклічний характер. Подібна циклічність обумовлена визначальною необхідністю повертатися до витоків, періодично відтворювати космогонію у сакральному ритуалі. Це надає можливість постійно мати органічний, гармонійний зв'язок з минулим та творити майбутню реальність виходячи з його сакральної повноти та сили. Як пише Е.Мелетинський: “Події епохи первотворення, котрі багаторазово відтворюються у обрядах, начебто повторюються у сакралізованих часах свята (особливо календарного). Однак це зовсім не означає, що міфічне минуле знаходиться поза межами часу, воно залишається “минулим”, магічна еманация якого надходить до живих носіїв міфу у ритуалах та сновидіннях”[107, 252]. Таким чином, виникає статичний контекст, втілений у ритуалі та міфі. Будь-який “відхід” від цього контексту, спроба його модернізації або оновлення, розглядається як посягання на вищу та справжню реальність. ”

Час повсякденності, профанний час звичайного буття принципово не може нічого додати до цього міфічного контексту. Усе, що створене за межами сакрального ритуала є “нечистим” і підлягає необхідній та рятуючій деструкції, виправленню у формі повернення до витоків. Реальна ж творчість – це космогонічна містерія, описана у вже існуючих міфах. Життєдайна сила цієї містерії спонукає людину постійно повертатися до неї як до “справжнього” творчого джерела, яке унікально надає імпульс “несправжньому” повсякденному існуванню. Втіленням гармонії є міра відповідності минулому. “Відповідності” як спроможності дати відповідь у формі повторення, яке є очищенням від усього несправжнього та нереального. Творчість, таким чином, постає як необхідна співучасть у глобальному космогонічному процесі, як людська допомога богам створити світ знову. Тож, у цьому випадку, ми маємо справу з рятувним оновленням, яке робить неможливим егоїстичну емансипацію від світу та Всесвіту, онтологічно єднаючи людину і універсум!

Саме минуле задає міру існування та зміни усього існуючого, створюючи цикли, які визначають буття усього живого. Ще у 1933 році видатний український вчений Олександр Білецький у статті “Давня Індія та її література” зазначав: “У нашому гарячково-швидкому автоматизованому житті ми, проте, зазнаємо на собі якісь впливи зміни пір року, зміни дня й ночі, зміни температури, днів похмурих і сонячних. Збільшіть ці впливи в неозначене число разів, загостріть їх, і ви зрозумієте почування, що обіймали ведійську людину в її вечірньому гімні “До Савітара”, сонця-життєтворця, світлу радість, з якою вона зустрічає Ушас, світову зорю, бурхливий захват, з яким вона бачить, як росте під хваління віршів і пісень улюблений Агні – огонь, зрозумієте

глибоку думку, вкладену у славнозвісний гімн до землі з "Атхарваведи"[42, 54].

Індійська міфологія є яскравим втіленням відчуття єдності людини та світу, вона, по суті, відкидає авторитарну антропоморфність Всесвіту, а отже – зводить нанівець можливості формування антропоцентричного світовідношення, яке панує у європейській цивілізації фактично з часів античності. Найвища реальність цього світовідношення формується на основі незаперечного прийняття факту принципової таїни, що лежить у основі світу, визначаючи його періодичні зміни. Саме ця таїна є втіленням прекрасної та гармонійної досконалості першопочатку, витоку, джерела. Красиво і поетично цей момент описаний у космогонічному каноні вед:

Буття і небуття тоді не було –
 Повітря не було й склепіння неба.
 Що покривало? Де? Що захищало?
 Була вода? Глибокая безодня?
 І смерті не було, безсмертя – також,
 Між днем і ніччю не було відміни,
 Те дихало саме, одне без вітру.
 І більш нічого не було, крім того.
 І хто це знає й хто про це повіда?
 Звідкіль цей всесвіт народивсь та виник?
 Боги пізніш за нього народились?
 А як оце втворилося, хто знає?
 Світобудова ця звідкіль взялася?
 Чи її було, чи йнакше?
 В найвищій небі хто її пильнує,
 Той, певно, знає чи, може й він не знає?[42, 113].

Які книги складають ведичний канон? Згідно з Олександром Білецьким, "по-перше, це чотири збірники (самхіти) гімнів і заклинань. Найдавніша - "Рігведа"("Веда гімнів") - збірник із 1028 гімнів, присвячених богам, розкладений за певним порядком по десяти "кругах"("мандала"); він існує в двох варіантах-рецензіях: рецензії школи Шакала і рецензії Вашкала. За "Рігведою" ідуть "Самаведа"("Веда співів") і "Яджурведа"("Веда жертвних формул"). Четверта самхіта - "Атхарваведа"("Веда заклинань") містить у собі головні пам'ятки магічної поезії - замови, заклинання тощо"(42, 43-44).

Прилучаючи у ритуалі своє буття до таїни світотворення, людина отримує можливість існування у справжньому світі, і крізь цю, справжню реальність, стає учасником глобального космологічного творчого процесу. Це і є справжня, онтологічно вагома творчість, що переводить у екзистенційну площину сакральний час першопочатку. У ведичній літературі час розглядається як прояв Крішни, найвищої істоти.

Таким чином, час – це керуюча сила, що регулює життя живих істот у відповідності з космічним планом. Ці плани включають повторювані цикли створення та знищення різноманітної тривалості.

Тому східні релігії, що з'явилися на основі ведичної релігії, і, зокрема, буддизм, досить логічно вирішують проблему смерті. Спираючись на характерне ще для ведичної релігії вчення про сансару як нескінчений кругообіг земного життя і властивих йому перетворень, буддизм відмовляє смерті у унікальності. Смерть у контексті буддизму є лише елементом одного з безлічі циклів, персоніфікуючих кармічні страждання. Як пише з цього приводу Л. Васил'єв : " Людина народжується, живе та вмирає. Смерть - розпад даного комплексу дхарм, народження - відновлення цього комплексу, але вже у іншій, новій формі. Це і є кругообіг життя, цикл нескінчених перевтілень. Як і у упанішадах, у буддизмі він визначається кармою...Сума твоїх добрих та злих вчинків визначає, у якій формі ти відродишся у своєму наступному перевтіленні." [32, 209].

Тому у буддійському контексті якщо і можна вести мову про есхатологічну детермінацію, то така детермінація має не абсолютний, а відносний, "м'який", локальний характер, що взагалі характерне для циклічних концепцій часу. У поетичну форму подібне світовідчуття чудово втілив Герман Гессе у вірші " Скарга" :

Нам буття не судилось. Ми - тільки потік .
 Ми всі форми наповнюєм радо собою :
 Форму ночі і дня, русла років і рік,
 Піднебіння печери і тишу собору.

І нема нам спочинку, нема вороття
 Ми в дорозі, ми гості - ні поля, ні плуга.
 Нас жене по світах вічна спрага буття
 У завершеність форми невтлена туга [38, 252].

Дійсно, з точки зору циклічного сприйняття часу, реальне буття постає як вихід за межі циклів. Життя є марною гонитвою за буттям, ілюзорною реальністю якого є оточуючий світ, майя. Апофатично-антиномічне визначення нірвани як сенсової мети людського існування підкреслює парадоксальну абсурдність людського життя. Лише це може допомогти ідентифікувати власне ніщо і ніщо світу, тікаючи, тим самим, від примар влади останнього. Як пише Шопенгауер : “ Ці постійні відродження створюють низку життєвих снів, які примарилися волі, єдиній та непорушній по суті, аж поки вона виправлена та навчена досвідом подібної зміни різноманітного пізнання у все нових та нових формах не знищить себе сама” [155, 125].

Створення контексту не має з точки зору циклічної концепції часу ніякої телеологічної мети, адже є одним з нескінчених кроків до знищення (або народження) ілюзорної дійсності. У цьому зв'язку виникає питання про аксіологічну вагу самого контексту буддизму, який вчить, тобто претендує на виключне значення, яке радикально суперечить тому, чому він вчить. Парадокс, який повертає думку до критянина Епіменіда з його незбагненим " Я брешу". У подібній ситуації відчуваєш кордони вербального освоєння світу і присутність позавербальної Таїни у просторі сенсу без слів. Та, не дивлячись на це, контекст ритуала постає єдиним онтологічно вагомым контекстом. Ритуальне дійство означає "прорив" крізь ілюзорність повсякдення, створення світу, а не марну "творчість у світі". Контекст ритуалу обумовлений незаперечною істиною минулого, він дуже консервативний щодо будь-яких спроб "поліпшення". Та й що може бути більш безглуздим, ніж намагатися поліпшити у профанні залізні часи те, що залишилося від золотого віку богів.

Елементи циклічного сприйняття часу як визначальні, первісні моделі світовідчуття присутні у культурах з лінійним сприйняттям часу. Вони відіграють тут, так би мовити, компенсаторну функцію, сприяють релаксації від важкого тягара буття і часу та есхатологічно детермінованої творчості. Яскравим прикладом подібних елементів у лінійній християнській культурі середньовіччя є карнавальне свято, досконалий аналіз онтологічного значення якого запропонував М. М. Бахтін у праці " Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя і Ренесансу". Стосовно сприйняття смерті, цього головного "пункту співвідношення" історичної людини, у системі карнавального світовідчуття , М. М. Бахтін пише : " Смерть у цій системі зовсім не є запереченням життя у його гротескному розумінні як життя великого загальнонародного тіла. Смерть тут входить у цілісність життя як його необхідний момент, як умова його постійного оновлення і омолодження. Смерть тут завжди співвіднесена з народженням, могила - з породжуючим лоном... Смерть включена у життя, і разом з народженням визначає його одвічний рух"[12, 58-59]. Цікаве спостереження, що, як на мене, доповнює цю глибоку думку Бахтіна, належить Юрію Стефанову: "Ніхто, здається, не звертав уваги на те, що Кощій Безсмертний ховає у шухляді, зайці, качці та яйці не власне життя чи безсмерття, а власну *смерть*: він лише видає себе за безсмертного, хоча ще до початку казки *вбитий* Іваном-царевичем. "Безсмерття" Кощія, як, власне, і кожного з нас, - це буття у смерті; і нам, і йому лише здається, що ми народжуємося до життя із казкового яйця: під його шкарлупою дремає зародок нової смерті"(56, 11).

По-іншому інтерпретує карнавальні свята французький дослідник Рене Генон. "...в усіх святах подібного роду незмінно присутній

“зловісний” або навіть “сатанинський” елемент. До того ж слід особливо підкреслити, що саме він і привертає людський натовп, збуджує його. Адже саме цей елемент відповідає потягам “пропащої людини” у тій мірі, у якій він сприяє виявленню найбільш низьких сторін її сутності. У цьому і полягає справжній сенс розглядаємих нами свят: певним чином “каналізувати” подібні потяги та зробити їх, наскільки це можливо, безпечними надавши їм можливість проявлятися лише на короткий час та у певних обставинах і, тим самим, замкнувши їх у тісні рамки, які вони не в силах подолати”[37, 47]. До речі, у цьому відношенні думка Генона перегукується з думкою Аристотеля про негативні сюжети та героїв трагедії як засіб "з допомогою співчуття та страху очиститися (katharsis) від подібного"(7,651). Тобто, згідно з Геноном, карнавал виконує скоріше функцію соціального катарсису, аніж соціального інсайту. Але і Бахтіна, і Генона об'єднує тлумачення карнавальних свят як своєрідної компенсації за “навантаження” звичайного повсякденного життя зі сталими нормами та правилами. Під час карнавального свята відбувається регресія у циклічне, руйнується історичний контекст, усе, у буквальному розумінні цього слова, стає з ніг на голову. " Всупереч офіційному сваяту карнавал панував як тимчасове вивільнення від пануючої правди і існуючого ладу, як тимчасове скасування усіх ієрархічних відношень, привілеїв, норм і заборон. Це було справжнє свято часу, свято становлення, змін і оновлень. Воно було вороже усякому увічнюванню, завершенню, закінченню. Він дивився у незавершине майбутнє,"- зазначає М.М. Бахтін [12, 15].

Незавершине, розімкнуте майбутнє - дуже гарний термін, що визначає циклічне сприйняття часу. Ця циклічність рятує від жаху відповідальності (у середньовічному, теологічному контексті) чи тотального небуття (у контексті сучасному). Та у першому випадку жах висвітлює лише ступень гріховності існування, він не є жахом перед абсолютним небуттям, бо, як пише П. Флоренський, обґрунтовуючи переваги християнського світогляду : " Бог дарує перемогу над часом... Сам - над часом і усе може прилучити до вічності. Як? - Пам'ятаючи про нього"[135, 193]. Тобто глобальна трансформація, яку персоніфікує спочатку індивідуальна смерть, а потім (а може і разом з цим)- смерть цього світу не є остаточною втратою існування, падінням у порожнечу небуття. Це - необхідний онтологічний етап, який дарує надію на вічне, на відродження крізь смерть до нового життя. Чи не натякає цей момент на приховану циклічність християнського контексту?

Зробимо деякі висновки. Гармонійний розвиток людської культури, пошук прекрасного та досконалого обумовлений часом. Завдяки творчому процесу час трансформується у історико-культурний контекст, який постає як феноменальний світ людської культури, й онтологічний простір. Тобто час надає культурі буттєвість і творчий

процес є визначальним фактором формування цієї буттєвості. Завдяки їй відбувається своєрідне подолання смерті через "репетицію смерті", тобто відчуження темпоральних параметрів власної буттєвості у творчому процесі. Смерть, таким чином, постає телеологічною детермінантою творчого процесу, що визначає її високий онтологічний статус. При лінійному сприйнятті часу унікальність смерті особливо активізує творчий імпульс людини, що має місце у контексті європейської цивілізації. Елімінація теологічного змісту цього контексту визначає його сучасний стан і формує перехідний характер нашого часу.

Циклічне сприйняття часу генетично передує лінійному. Телеологічна детермінація має тут м'який характер, більш комфортний для людської свідомості. Тому циклічність присутня навіть у відносно досконалому лінійному контексті, виконуючи певну компенсаторну функцію щодо онтологічного навантаження історичності. Поява контексту циклічного часу означала відокремлення культурної екзистенції як визначального фактора людської буттєвості. Підвищення аксиологічного значення контексту аж до усвідомлення його можливості втілювати трансцендентні змісти, стало причиною появи лінійного, історичного часу з властивим йому відчуттям унікальної неповторності дійсності. Це породжує трагізм світовідчуття людини, бажання ствердити власну буттєвість, вивести екзистенцію за межі власного життя і власної смерті.

ПИТАННЯ

1. Як Ви розумієте поняття "статичний контекст"? Як він виникає? Які обмеження накладає на людську творчість?
2. Що таке циклічність? Наведіть приклади прояву циклічності: а) у Вашому житті; б) у житті суспільства; в) у історії культури.
3. Чому саме статичний характер контексту забезпечує єдність людини та природи? Доведіть це положення прикладами з міфологічних та релігійних вчень Стародавнього Сходу.
4. Чи можна знайти приховану циклічність у розвитку європейської культури Середньовіччя, доби Відродження та Нового часу?
5. Чи властива "прихована циклічність" християнському розумінню часу?

ЗАВДАННЯ НА РОЗВИТОК КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

1. "Будь-який Новий рік - це відновлення Часу з його початку, тобто повторення космогонії" - вважав Мірче Еліаде (56, 57). Обґрунтуйте міфологічне підґрунтя традиції святкування Нового року у сучасному світі.
2. "Той, хто знає, не говорить; той, хто говорить, не знає"(Лао Цзи 111, 9). Доведіть, що цей відомий вислів цілком відповідає реальності статичного культурного контексту.
3. Як Ви розумієте фразу "культура стверджується через творчість як репетиція смерті"?

1.3. Творчість у контексті філософських рефлексій часу епохи Античності

Проблема часу стає предметом аналізу майже разом з виникненням філософії як спеціалізованої сфери людського знання і культури. Антична філософія намагається побудувати розвинуту і деталізовану концепцію часу у рамках всезагальної космології. У класичному філософському дискурсі, канон європейського культурного контексту якого сформований античністю, час певною мірою абстрагується від безпосереднього життя людини, стаючи одним з факторів ментального моделювання Всесвіту. Сама спроба пояснити час є ментальною революцією і, на мою думку, виток історичності як визначальної якості нашої цивілізації. Рефлексія контекстуальності часу фактично формує простір метафізики, у якому існують категорії європейської класичної раціональності. Це відчуження, до речі, є головною передумовою екзистенціальних проблем фаустовської людини.

Першу у європейській історії спробу створити розгорнуту концепцію часу ми зустрічаємо у Платона (427-347 р. до н.е.). Так, у діалозі "Парменід", який є, за свідченням О.Ф.Лосєва, "...одним з найбільш видатних творів не лише античної, а й світової діалектики" [117, 50]. Платон віртуозно досліджує діалектику "єдиного" та "іншого", що є максимальними узагальненнями відповідно "ідеї" та "матерії". Проблема часу пов'язана з буттям "єдиного", бо, як пише Платон: "...якщо єдине причасне буттю, то воно причасне часу"[117, 387]. Тобто час постає тут своєрідним параметром "єдиного", вищого принципу, що визначає трансформацію матерії і її творче перевтілення як набуття буттєвості. Показовою є єдність буття і часу, які, разом походючи з "єдиного", трансформують "інше".

Аналізуючи час як єдність теперішнього, минулого та майбутнього, Платон приходять до висновку, що "єдине" завжди існує у теперішньому, коли б воно не існувало" [117, 388]. Це не дивно, адже втілюючи усю повноту буття, саме "єдине" визначає енергійну актуальність часу, втративши яку, час минає. Відсутність "єдиного" означає небуття, яке, як вже зазначалося, суперечить онтологічному підґрунтю європейського світу. Тож показовими є аналогічні судження Арістотеля, на які вказує А.А.Тахо-Годі: "У Арістотеля у "Фізиці" дві глави присвячені часу та його руху у зв'язку з категорією "тепер". Там висловлюється близька платонівському "Парменіду" точка зору про одночасне знаходження частин часу у минулому та майбутньому... Тому, якщо час існує, то його не можна механічно ділити на частини, але необхідно ввести поняття "тепер", яке завжди інше і інше"[117, 508].

Тобто час і буття як параметри "єдиного" присутні у "теперішності". Ця "теперішність" і робить можливим побудову дискурсивної онтології, метафізичного простору "чистого розуму". А невловимість "теперішності" не могла пройти повз уваги прискіпливого Платона, який при розгляді часу вводить поняття "раптом" - "exaiphnes", яке О.Ф.Лосев назве "діалектичною миттю"[117, 500]. "Раптом", мабуть, означає щось таке, починаючи з чого відбуваються зміни у тій, чи інший бік", - вважає Платон [117, 394]. Саме це "раптом" відкриває динаміку буття "єдиного, що одночасно втілює спокій і рух. Ця суперечлива єдність постає як перманентна трансформація, мобільність якої визначає поняття "раптом". "Раптом" виходить за межі часу як теперішності, втілюючи мінливість буття. "Дійсно, зміна не розпочинається спокоєм, поки це - спокій, ані з руху, поки рух продовжується, але це дивне за своєю природою "раптом" знаходиться між рухом і спокоєм, поза межами часу; але у напрямі до цього і виходячи від нього змінюється те, що знаходиться у спокої, переходячи до руху", - розмірковує Платон[117, 394-395], доповнюючи і виправляючи, таким чином, тотальний онтологізм Парменіда.

Платон вносить у буття діалектичну динаміку, яка, однак, має позачасові параметри. Цікаво, що "раптом", за висловом Платона, "дивне за своєю природою. Воно дійсно виходить за контекстуальні межі вчення Платона, і є, деякою мірою, штучним утворенням, що знаходить виправдання лише у випадку прийняття таємничості буття, яку Платон намагається (і остаточно не може!) обмежити ментальним контекстом.

Подальшу розробку проблеми часу у контексті платонівської космогонії знаходимо у діалозі "Тімей", що належить до пізнього періоду творчості філософа. О.Ф.Лосев так окреслив значення цього діалогу: ""Тімей" уперше діалектично конструює увесь матеріальний космос у його співвідношенні з розумом, тобто з усіма ідеями, які

лежать у глибинах космосу та уперше розглядаються як принципи світобудови у цілому" [117, 647]. Згідно з Платоном, у процесі космогонії деміург намагається створити космос, максимально адекватний праобразу. При цьому виникає необхідність створення відповідника такому параметру праобразу, як вічність. "...тому він замислив створити певну рухливу подобу вічності; створюючи небо, він разом з ним створює для вічності, перебуваючої у єдиному, одвічний образ, що рухається від числа до числа, який ми і назвали часом", - пише Платон [117, 477].

Тобто поява часу, за Платоном, є наслідком творчого акту деміурга. Його ідеальним праобразом є вічність, а серед головних параметрів часу слід викреслити: 1/ рух; 2/зв'язок з небом, що виступає астральним орієнтиром відрахунку часу; 3/ зв'язок з числом як мірою часу. Далі Платон фіксує минуле і майбутнє як різновиди часу, що виник, та висловлюється проти їх застосування щодо вічності, якій "...належить одне лише "є", між тим, як "було" та "буде" є віднесеним лише до виникнення, що постає у часі, бо і те й інше є рухами" [Платон 117, 477]. Виходить, що теперішність, що теж є, виступає найбільш адекватним відповідником вічності. У нашому "є" вона відкривається безпосередньо і, у той же час, неприступно, як дзеркальний коридор, що веде у безмежність. Тому минуле і майбутнє одразу розчиняють цю мить і світ "раптом" залишаючись тим же, стає іншим.

Визначення часу як рухливого образу вічності пов'язане з фундаментальною концепцією Платона - вченням про ідеї. Лише ідеї, на думку Платона, мають справжнє буття, тінню якого є буттєвість оточуючого людину світу. Принципова незмінність ідеального світу є запорукою нескінченного відродження плінного реального світу. Тож не дивно, що Платон розуміє плінність часу як процес циклічний, у якому народження і смерть, створення і руйнація гармонійно поєднані. Тому створений Платоном міф про одвічне повернення можна розглядати як експлікацію характерних для архаїчної міфології уявлень про циклічність.

Вічність є праобразом часу, послідовно явленим людині у останньому. Саме ця послідовність онтологічно рятує людину, дозволяючи розгортати у світі індивідуальну, неповторну екзистенцію. Цей момент дуже добре відчув Х. Л. Борхес : "Якби нам лише одного разу показали усе буття, то ми були б розчавлені, зламані, знищені. Ми б загинули. Час - дар вічності. Вічність дозволяє нам жити у послідовностях. У нас є дні та ночі, часи та хвилини, у нас є пам'ять, є відчуття, і, нарешті, у нас є майбутнє"[21, 430].

Та у контексті платонівської космології вічність є джерелом та кінцевою метою часу, бо саме вона містить у собі його сенс, його ідею. Вічність виправдовує відпущений нам час, адже як генетично, так і

телеологічно присутня у ньому, а отже - у нас. Зовсім як у відомому вірші Р. М. Рільке :

Вдивляюсь я в травневу синю ніч,
в якій світи ведуть свої дороги,
і вірю я, що вічності хоч трохи
несу в собі. Вона зіркам навстріч
летить, і рине, й тріпотить з тривоги...

Це зву душею. [11, 505]

Але вічність, освячуючи наш час, одночасно нівелює наше індивідне буття, неповторну екзистенцію, що розгортається між народженням і смертю. Вічність поглинає нашу особистість, розчиняючи її у ідеальному просторі праобразу людини. Це, звичайно, знижує аксіологічне значення нашого індивідного часу, його творчого імпульсу. У контексті платонівської концепції це є цілком логічним, бо продуктом недосконалого можуть бути речі ще більш недосконалі. Цей важливий принцип космології Платона можна назвати прогресуючою профанацією буття, сенс якої - замикати коло циклічності одвічним поверненням до першоджерел. Тож не дивно, що у системі Платона найдосконаліший результат творчої діяльності людини - мистецтво - займає низький шабель "подоби подоби", поступаючись у своєму значенні навіть утилітарному ремеслу. Завдання людини тут обмежується проживанням відпущеного буття, поринаючи подумки або пригадуючи трансцендентну реальність ідеального. Воно виключає створення нових буттєвих контекстів. Усе це ще раз нагадує про відчутний вплив східних релігійних вчень на філософію Платона.

Платонівська концепція часу справила великий вплив на подальший розвиток філософської думки. Її "популярний" виклад зробив у першій половині 3 ст. н.е. Діоген Лаертський : "Час породжений як образ вічності. Але вічність перебуває вічно, час же є обертанням неба: частками часу є ніч, день, місяць та інші, і тому поза природою світу немає і часу, але разом зі світом існує і час. Для породження часу породжені сонце, місяць та планети" [47, 171]. Зазначимо при цьому, що сам Платон у "Тімеї" стверджує, що сонце, місяць та п'ять планет виникли, щоб "...визначати... число часу"[117, 478]. Присутність міркувань стосовно "числа часу" свідчить про вплив на філософські побудови Платона вчення Піфагора, зокрема його відомої тези про те, що: "усі речі є подібними до числа"(136, 149).

Цікавим для нас є присутнє у цій інтерпретації положення про неможливість існування часу без світу. Це дозволяє говорити про елемент контекстуального підходу, що характерні для платонівської концепції часу. Але цей контекст створений деміургом і його назва світ. Людина неспроможна творити контекстуальний світ, але її унікальне положення у всесвіті, зокрема, спроможність подумки поринати у

ідеальний світ, є запорукою подібної можливості. Тож платонівський постулат про зв'язок часу і світу, так само як і співвідношення часу з буттям і рухом, визначає головні концептуальні схеми розробки даної проблеми.

У подальшому цікаву розробку платонівської концепції часу здійснює Плотін (205-270 р.н.е.). Це питання стає предметом розгляду у сьомому трактаті третьої "Еннеади", що має назву "Про час та вічність". Її характерною рисою є тісний зв'язок, навіть єдність двох проблем, одночасно релігійних та філософських - проблеми душі, її "актуальності", станів та досвіду з одного боку, та проблеми світу, його об'єктів та їх раціонального тлумачення – з іншого. Плотін завжди шукає гармонію і сенс у світі, який заперечує подібні атрибути. Грандіозна космогонія, що розглядає творіння як перманентний процес профанації, надає можливість пояснити, чому оточуючий нас світ є таким поганим, і чому ми достатньо добрі, щоб усвідомити цей жахливий факт.

Єдине, Інтелект та Душа є Трьома трансцендентними джерелами існування. Творіння є одвічним та спонтанним процесом. У творчому процесі абсолютна простота Єдиного трансформується у прогресуючу множину: єдиного у різноманітності форм у Інтелекті, єдиного і різноманітного у Душі, і, нарешті, у різноманітну фрагментарність світу матеріальних тіл. Сутнісний зв'язок єдності та різноманітності на рівні особистості є своєрідним вступом до драми людського буття у світі, котре, у свою чергу, репрезентує універсальну драму творіння. Ми є свідками цієї драми, і ми одночасно прагнемо вирішити та подолати її. Порфірій згадував, що Плотін соромився, що він має тіло. І це цілком закономірно, адже джерелом подібного "сорому" є людська відкритість до найвищої реальності, реальності Єдиного. Екстатичне сприйняття цієї реальності визначає форми мислення Плотіна.

М. Бердяєв називав Плотіна одним з найвизначніших містичних філософів людства. Для Плотіна містика є шляхом подолання онтологічного дуалізму, на який приречена людина у цьому жахливому світі, шляхом, що повертає людину на її справжню Батьківщину. Аналізуючи містичний досвід Плотіна, Р. Сорабхі відзначає 10 характерних рис останнього : “ 1) Відчуття того, що часу немає. 2) Єдність або принаймі контакт з буттям вищого ступеня досконалості – спочатку з Інтелектом, а потім з Єдиним. 3) Поки продовжується цей досвід, фізичний світ залишається далеко позаду тебе. 4) Відбувається тимчасова втрата розуміння себе як окремого буття. 5) У порівнянні з попередніми етапами напружених філософських роздумів, потрібно лише насправді чекати Єдине . 6) Відчуття Єдиного знаходиться за межами людського розуміння. 7) Цей досвід немає нічого спільного з фізичною смертю. 8) Для того, щоб знайти Душу, Інтелект та Єдине у

собі, потрібно бути виключно терплячим, бути зосередженим лише на їхньому поклику та не відволікатися на дрібниці. 9) Процес включає “повернення” до себе. 10) Якщо ти відкрив Єдине, то тебе сповнює нескінчена любов та тривалість” [185, 52].

Так чим є час, подолання якого відкривається для нас у містичному екстазі? Наближення до відповіді на це питання Плотін розпочинає з міркувань стосовно власного філософського підходу. Згідно з А. Смітом, ці міркування можуть бути зведені до наступних 6 пунктів: 1) Зв’язок вічності з незмінним та трансцендентним світом Інтелекту та часу з фізичним світом становлення. 2) Загадковий характер проблеми та пов’язані з цим труднощі. 3-5) Співвідношення з відповідними міркуваннями попередників. 6) Власна концепція, що побудована на підході Платона, і, частково, Аристотеля [докладніше 188, 196-197].

Звичайно, Платон для Плотіна є найбільш авторитетним філософом. Але не слід перебільшувати його вплив, адже головним мотивом, яким керується Плотін при побудові власної філософії є бажання раціонально впорядкувати власний досвід та інтуїції. Плотін є послідовником Платона лише тому, що останнє надає можливості зробити це найкращим чином. Згідно з А. Смітом “...концепція часу Плотіна базується на попередніх рішеннях, і, у той же час, знаходиться у опозиції до них. Адже, згідно з Плотіном, зміст часу пов’язаний як з вічністю, так і з світом Інтелекту” [188, 204].

Найбільш важливою тезою, що Плотін запозичує у Платона, є визначення часу як рухомого образу вічності. Власні міркування Плотіна стосовно вічності мають відверто поетичні риси. Пояснення вічності у Плотіна відповідає загальному методу його міркувань. Це – своєрідне кружляння навколо об’єкта своїх роздумів, розгляд його з різних кутів зору. Намагаючись дати визначення вічності, Плотін приходить до наступної дефініції: “...живе буття існуючого у його повній безперервній та незмінній сукупності, - це і є вічність” [118, 95]. Подібна онтологізація, навіть віталізація вічності, дозволяє говорити про неї як про джерело усіх потенційних буттєвих форм, живих форм існуючого.

Так як і Платон, Плотін заперечує можливості застосування до вічності категорії минулого і майбутнього. Він підкреслює: “Початок, до якого не можуть бути застосовані категорії ані минулого, ані майбутнього, а лише категорія теперішнього, і котрий, таким чином, є буттям у повному спокої, без усіляких переходів у світ майбутнього - таким початком і є вічність” [118, 95]. Всесвіт же так само як складаючі його речі, потребує майбутнього, що є одночасно як свідченням його недосконалості, так і свідченням бажання цю недосконалість виправити, зменшити. Плотін зазначає, що всесвіт: “...отримує власне буття із безперервного творчого процесу, безперервного кругообігу...У цьому

потязі втілене джерело його руху від майбутнього до вічного" [118, 96]. Це положення є дуже важливим для нас, адже творчий процес постає тут вирішальним фактором онтологізації світу. Саме у ньому і через нього здійснюється майбутнє, отримуючи, таким чином, реальне буття. Майбутнє постає носієм потенційної творчої стихії, сенс якої - наближення до вічного. Це нескінченне наближення і визначає реальність нашого буття.

Майбутнє детермінує буття всесвіту, окреслюючи межі реальної недосконалості останнього. Це призводить до перманентного становлення, що визначає сутність буття, а, вірніше, вічну гонитву за цією сутністю. Саме таке опанування часом постає як буття, що стверджується у своїй власній істині. Єдиним рівнем співвідношення у цьому випадку, є простір ідеального, з якого буття одвічно еманує, повертаючись у часі і як час. Творчий процес, таким чином, є механізмом онтологізації буття недосконалого всесвіту. Його телеологічна мета - максимально елімінувати небуття, підвищуючи тим самим реальну буттєвість всесвіту на шляху досягнення ним унікальної досконалості праобразу, адже "...дійсно досконалий всесвіт повинен не лише охоплювати усе буття, а і виключати усяке небуття" [Плотін 118, 96].

Тобто досконалий всесвіт Плотіна дуже нагадує всесвіт Парменіда, у якому існує лише буття, а небуття не існує. Як констатує сам Парменід у праці "Про природу": "...мислити теж, що бути... лише те можна казати та мислити, що є; адже буття є, а ніщо не є"[136, 296]. Ми вже зазначили справедливість цих слів Парменіда стосовно ментального космосу європейської людини, онтологічне підґрунтя якого виключає порожнечу. І дійсно, критично онтологізований всесвіт Парменіда, всесвіт, що виключає становлення і творчість, є гарною відправною (або кінцевою) точкою для різноманітних ментальних конструювань, "ідеальним" прикладом яких є вчення Платона про ідеї. Філософія ж Плотіна цілком розгортається у контексті цього вчення. Тобто традиція відриву буттєвості конкретного людського життя, проти негативних наслідків якої у 20 столітті так гостро виступав М.Гайдеггер, йде у європейській філософії від Парменіда.

До речі, вже учень Парменіда Зенон "сколихнув" європейську думку своїми відомими апоріями, на можливості застосування яких не лише до руху, а й до часу неодноразово вказували дослідники. Зокрема, А.Койре у праці "Нотатки про парадокси Зенона" зазначає: "Мета цього невеликого дослідження - довести, що піднята Зеноном проблема не стосується одного лише руху: вона стосується часу, простору, руху тією мірою, якою включає у себе поняття незкінченності та безперервності" [75, 27].

Втілюючи потенцію творчої трансформації недосконалого буття, майбутнє є його сутнісним компонентом, цільовою причиною, яка є фактором реальної онтологізації екзистенції. Майбутнє детермінує рух буття у напрямку визначальної досконалості Всесвіту. Досконалості, яка цей рух принципово заперечує. "...існуюче у часі, навіть у тому випадку, якщо воно є певною мірою досконалим, потребує усе ж таки майбутнього, і тому є недосконалим по відношенню до часу, якого воно потребує." - розмірковує Плотін [118, 99]. Таким чином, час для Плотіна є найважливішим фактором гармонізації буття, переходу його на нові і нові рівні досконалості аж до самодостатньої досконалості, що перебуває у вічності, а отже - виключає творчий рух, запорукою якого є актуальна онтологічна недосконалість.

Заглиблюючись у аналіз часу, Плотін піддає критиці існуючі на той час філософські концепції, що ототожнюють час і рух. При цьому Плотін зосереджує увагу на трьох основних підходах або поглядах щодо подібного ототожнення: "Перший погляд розуміє під часом те, що має назву рух; другі - те, що знаходиться у русі; треті, нарешті, те, що має певне відношення до руху" [118, 100]. На думку О. Ф. Лосєва, спростування цих положень у Плотіна є "...чудовим по глибині та простоті" [94, 302]. І може бути зведеним до наступних положень: час не є рух, тому що: 1) рух передбачає час, а час не обов'язково потребує руху і може передбачати спокій; 2) рух може мислитися уривчастим, час же немислимий як уривчастий; 3) можливості різної міри руху за один і той же час робить неможливим їх тотожність і таке інше [докладніше: О. Ф. Лосєв 94, 300-303].

Далі Плотін критично аналізує погляди, що розглядають час як міру або число світового руху. Він приходить до висновку, що час "...не є тотожним числу, що вимірює рух" [118, 105]. Підсумовуючи власний розгляд критики Плотіна щодо існуючих на той час концепцій часу, О. Ф. Лосєв зазначає: "Отже, час не є ні рухом, ні мірою руху, ні взагалі будь-якою акциденцією певної невідомої субстанції, але він є дещо, що заслуговує самостійного аналізу" [94, 307]. Тобто Плотін намагається розглядати час у його власній сутності, як самодостатню субстанцію.

Викладу власної концепції часу Плотін присвячує глави 11-13 сьомої книги третьої Еннеади. Погоджуючись з основними положеннями платонівської концепції часу, Плотін зазначає при цьому: "Душа, створюючи цей світ як віддзеркалення світу надчуттєвого..., спочатку сама стала часом, який замінив собою вічність. Потім вона віддала часу у володіння весь створений світ розташувавши його цілком у часі з усіма властивими тому вимірами" [118, 107]. Тож стосовно світу час є субстанція більш досконала, така, що визначає параметри цього світу у процесі космогонії. Профануючи Єдине, час надає матерії, "іншому", можливості бути. Тобто онтологічне виправдання світу постає

у часі і як час. Час є своєрідною мірою досконалого, що присутня у світі як субстанційно, так і функціонально.

Спробуємо тепер визначити місце часу у космогонічній ієрархії Плотіна. Згідно неї, душа, яка, як ми бачили, сенсово співвідноситься Плотіном з часом, є еманациєю ума, або Нуса. Ум же, у свою чергу, є еманациєю Єдиного. Стосовно онтологічного статусу душі, І.В.Бичко зазначає, що вона "... є буттям найменшого ступеня повноти, що виявляється у самочинному її "роздрібненні" на окремі індивідуальні душі, які "охоплюються" небуттям (матерією, "тілом")" [133, 59]. Таким чином, час є онтологічним "кроком навпаки" з точки зору Єдиного, адже визначає його подальшу профанацію на шляху до небуття, матерії, а згідно з Плотіном, матерія є принципово іншим щодо Єдиного. Ось чому стосовно Єдиного А.Н.Чанишев цілком слушно зазначає, що "...це не єдність суперечностей, а єдність без суперечностей" [152, 401]. Але стосовно матерії, що перетворюється на речі, стає світом, час, як вже було сказано, постає як визначальний фактор онтологізації та гармонізації.

Проблема визначення співвідношення душі і часу у контексті філософії Плотіна носить у сучасних дослідників історії філософії дискусійний характер. Так, А.Н.Чанишев вважає, що душа "...перш за все відрізняється від Єдиного і від ума тим, що вона існує у часі" [152, 404]. Але з цим положенням не можна остаточно погодитися, бо воно постулює пріоритетність часу стосовно душі. Це порушує космологічну ієрархію Плотіна, який, як вже було зазначено, вважав, що душа стає часом для власного творіння природи, або світу. А вже останні дійсно існують у часі, отримуючи у ньому і через нього онтологічну орієнтацію. Тому більш виправданою є, на нашу думку, точка зору В.Ф.Асмуса, який вважає душу "...вічним початком, що споглядає найвище" [10, 514]. І дійсно, у співвідношенні з часом, джерелом існування якого постає душа, і, тим більше, з світом, що відданий часом у володіння, душа має більш високий рівень буттєвості, онтологічний статус. Це дозволяє говорити про її адекватність вічності у семантичному просторі наших ментальних конструкцій.

Постаючи як джерело часу, душа визначає і його творчій потенціал, сенс якого - перетворення матерії на світ, надання "іншому" буттєвості. Тож творчість є засобом підвищення буттєвості "іншого", що визначається часом. Цей момент дуже добре сформулював С.Л.Франк у своїй праці "Предмет знання": "Час є живим потоком становлення, творчості, народження нового - пряма протилежність нерухомому, відразу даному...З іншого боку, час не є зміною окремих станів, а неділиме, або безперервне ціле, дещо єдине у самій своїй основі." [94, 354]. Цим коротким викладом концепції Плотіна, що, однак, нагадує

підхід до даної проблеми А.Бергсона, ми можемо підтвердити актуальність філософських медитацій Плотіна у наш час.

Одним з тих філософів, з ким певно полемізує Плотін, є Арістотель. Як вважає І.Рожанський, підхід Арістотеля до проблеми часу є "...глибоким і цікавим; на нашу думку, він не втратив свого значення і зараз" [6, 25]. Концепція часу, запропонована цим найвизначнішим систематиком Стародавнього світу, пов'язує визначення часу з рухом. Тобто вона є класичним прикладом реляційної концепції часу, яка постулює генетичну першість руху тіл. При цьому час є виразом впорядкованості і послідовності змін, що відбуваються.

Нагадаємо, що проблема руху як визначальної якості буття та Всесвіту вже була поставлена у філософії Геракліта, чия швидкоплинна ріка не випадково стала одним з найвідоміших філософських образів, бо її виключна наочність неодмінно викликає рух людської думки. Коментуючи цей образ, аргентинський письменник Х. Л. Борхес зазначає: "Чому ніхто ніколи не зможе двічі увійти у ту ж саму ріку? По-перше, тому, що води ріки плинні. По-друге - і це метафізично торкається нас, пробуджуючи щось на зразок священного жаху - тому, що ми самі подібні до ріки, ми також плинні" [21, 428].

Плинність часу вносить у буття рух, який розгортає буття, створюючи екзистенційну напругу людського життя. " Час є ріка виникаючого і стрімкий потік. Лише з явилось що-небудь, як вже минає, але минає і інше, і знову з являється перше," - писав у 2 ст. н.е. Марк Аврелій [102, 29]. Цей нестримний потік, що єднає людину і Всесвіт, що втілює невблаганну могутність долі, часом дійсно нагадує кругообіг. Та повторення життєвих ситуацій лише підкреслює неповторність життя взагалі, його невблаганний та всеосяжний рух. " О, зупинися мить, така чудова ! " - вигукнув колись Гете, і символічно зупинив "бажання зупинити", створивши привід для чисельних коментарів та суджень. Бо зупинити час можна лише контекстуально, творчо перевтіливши його у символ. Але це буде історичний час, загальний час буттєвості людства, а наш власний індивідний час минає, минає. минає...

Розгляду проблеми часу Арістотель присвячує глави 10-14 четвертої книги "Фізики". Так, у одинадцятій главі Арістотель підкреслює: "...час не є рух, але і не існує без руху - це зрозуміло. Тому, коли ми досліджуємо, що таке час, треба розпочинати саме звідси і з'ясувати, що таке час у зв'язку з рухом"[7, 147-148]. І далі: "... час є не що інше, як число руху по відношенню до попереднього і наступного"[7, 149]. При цьому: "Так як час - міра руху, то він буде і мірою спокою, адже усякий спокій у часі... час є не рух, а число руху, у числі ж руху можливо перебувати і у спокої"[7, 153].

Таким чином, проблема часу у контексті філософії Арістотеля, вирішується суто функціонально. Субстанційність часу, якісними

параметрами якої визначені концептуальні підходи Платона і Плотіна, Арістотелем ігнорується. Однак це не зменшує глибини розробки проблеми. Зокрема, О.Ф.Лосев у праці "Історія античної естетики. Арістотель і пізня класика" робить її предметом розгляду у підрозділі під назвою "Естетика часу у зв'язку з вченням Арістотеля про космос"[91, 282-299]. Відомий російський дослідник приходять до наступних висновків: "Арістотель стверджує як примат часу над рухом, так і примат руху над часом"[91, 288]. "Арістотель розуміє час дуже глибоко - як чисту тривалість"[91, 289]. "Відмінність вчення про час Арістотеля від вчення про час Платона є не дуже великим" [91, 290], нарешті "...він розуміє час як чисту тривалість, здійснену у матерії і космосі"[91, 290].

Наведені висновки О.Ф.Лосєва стали можливими завдяки фактичному зведенню Арістотелем проблеми часу до поняття міри, або числа. А ці поняття є дійсно визначальними як у процесі становлення людської культури, так і у процесі ментального освоєння екзистенційного простору людини і людства, чим, власне. І визначається специфіка предмету філософії. Визначення часу як числа руху обумовлює і наявність того, хто може оперувати цим числом, простіше кажучи - рахувати. Сам Арістотель підкреслює з цього приводу: "Якщо ж нікому іншому не властива здатність рахувати, окрім душі та розуму, то без душі не може існувати час"[7, 157]. О.С.Богомоллов коментує це положення наступним чином: " Час - число руху. Але чи може існувати число у відсутності душі? - питає Стагіріт - Ні, бо немає числа без рахуючого" [20, 213].

Цікаво порівняти наведене положення з думкою Плотіна: "... час знаходить у кожній людській душі, до того ж час з однаковими властивостями."[118, 112]. Але якщо у концепції Плотіна поняття душі є цілком обґрунтованим, структурно важливим, то визначення значення цього поняття у контексті філософії Арістотеля у даному випадку викликає певні проблеми. Зокрема, А.Н.Чанишев пише з цього приводу: "Залишається нез'ясованим, що це за душа. Адже у Арістотеля немає душі космосу, як у Платона"[152, 108]. Але якщо розглядати душу як ентелехію тіла, тобто рушійну причину його існування, сенсово наближену до форми, то час лійсно може бути її функціональним параметром. І те, що констатує Плотін, міг би сказати і Арістотель.

Таким чином, антична філософія не лише поставила проблему часу як предмет прискіпливого дослідження, але і надала кілька концептуальних рішень цієї проблеми. Тут сформовані два основних підходи: а/ субстанційний, що розглядає час як первісну сутність, безпосередньо присутню у бутті і б/ реляційний, що розглядає час як дещо похідне від первісних сутностей, їх функціональний параметр.

Субстанційний підхід до цієї проблеми повертає нас до циклічних концепцій часу, адже субстанція не може зміщуватися і її емпіричне знищення означає нове народження, адже джерело часу - вічність. Реляційний же підхід, визнаючи похідний характер часу, вносить у нього моменти випадковості, унікальності. Таким чином, готується підґрунтя для постановки філософської проблеми історичного часу, лінійна направленість якого виключає повторення. Вічність при такому підході емансіпується від часу у трансцендентні сфери. Тож не випадково, що найбільш розроблена у схоластиці філософська система Фоми Аквінського багато у чому спирається на Арістотеля. Зокрема, Фома Аквінський дає наступне визначення часу і вічності: "...вічність є мірою перебування, а час - мірою руху" [5, 833].

ПИТАННЯ

1. Як пояснює час Платон? Порівняйте концепції часу у діалозі "Парменід" та діалозі "Тимей".
2. Поясніть, чому у філософському вченні Платона мисцтво має низький онтологічний статус і виступає "подобною подобі"? Чи можемо ми співвіднести це з циклічним характером розуміння часу?
3. Сформулюйте головні положення філософського розуміння часу у Плотіна. Визначте його спільні риси та відмінності у порівнянні з теоретичними побудовами Платона.
4. Чим є творчість у часі з точки зору Плотіна?
5. Як Ви розумієте тезу Арістотеля про те, що "час є мірою руху"?

ЗАВДАННЯ НА РОЗВИТОК КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

1. Заперечуючи існування руху, Зенон сформулював чотири апорії (загадки, що викликають здивування). Друга апорія Зенона "Ахілес" проголошує: "Найшвидший бігун ніколи не наздогонить найповільнішого, адже необхідно, щоб наздоганяючий по-перше, досяг тієї точки, з якої стартував перший"(136, 309). Спробуйте спростувати або, навпаки, довести цю тезу Зенона. Чи можна використати апорії для спростування руху часу?
2. Геракліт вважає, що "на входячих в одні й ті ж самі ріки нахлинають одного разу одні, іншого ж разу інші води"(136, 209). Борхес пояснює це тим, що тече не тільки ріка, тече (тобто постійно змінюється) сама людина. Доведіть, що людська творчість теж "тече".

3. "І що зорю? Який засію лан?/ За Чорним Шляхом, за Великим Лугом./Невже і я в тумані - як туман-/і я вже йду за часом, як за плугом?.."(Ліна Костенко, 77,4) Поясніть ці рядки спираючись на відомі Вам античні концепції часу і творчості.

РОЗДІЛ 2 КРЕАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІСТОРИЧНОГО ЧАСУ У ЕПОХИ З ДИНАМІЧНИМ КОНТЕКСТОМ

2.1. Час як фактор створення християнської історії

Tempus est optimus magister vitae
(Час - найкращий вчитель життя)
Латинське прислів'я

Поява історичного часу як певної темпоральної моделі світорозуміння пов'язана з виникненням і ствердженням християнства як основи європейської цивілізації, яка у подальшому отримує назву середньовічної. Вперше на лінійному характері часу, а, отже, на його історичності, як визначальній якості, наголошує Аврелій Августин. Як зазначає І.В.Бичко: "Августин дає принципово нове тлумачення часу на відміну від циклічного його тлумачення, притаманного "речово" орієнтований традиції античності. Наголошуючи на лінійних часових ритмах, Августин підкреслює принципову можливість виникнення нового, ніколи не бувало... Таке розуміння часу означало розуміння його плину як поступу, а значить, історії. Вперше виникав ґрунт для серйозної постановки таких фундаментальних гуманістичних проблем як проблема творчості, свободи і таке інше. Йдеться про нову постановку питання про час як історичний"[133, 69].

Поява історичного часу означала відхід від статичного контексту, який базувався на міфологічних підвалинах античності. На зміну йому приходив динамічний контекст з властивим йому відчуттям

унікальності часу, а отже – намаганням “направити” його у русло спасіння або, пізніше, творчості. Неможливо гаяти час, потрібно направити його на власну духовну трансформацію, і, відповідно, на трансформацію цього недогсконалого світу, у який усеж таки прийшов Спаситель. Характерною рисою цього середньовічного контексту у тому, що він практично у часи зародження був глибоко та всеосяжно осмислений Блаженим Августином.

Виняткове значення постаті Августина в історії філософії обумовлене тим визначальним місцем, яке воно займає на межі двох епох: античності і середньовіччя. Як вважає Є.М.Трубецький: "Августин - одна з найбільш цікавих історичних особистостей, що коли-небудь існували. Він стоїть на межі між давниною і середніми віками. Збираючи уламки стародавньої культури, він, разом з тим, закладає підвалини середньовічного, частково і ж новітнього європейського світосприйняття"[3, 358-359]. У цьому зв'язку показовим є становлення Августина як філософа та особистості. Працею, що привернула увагу Августина до філософії, був "Гортензій" Ціцерона. Це трапилося у дев'ятнадцятирічному віці[Є.Трубецький 3, 367]. Далі Августин зазнає сильного впливу маніхейства, яке філософ сповідував до тридцятидвохрічного віку. Після короткочасного захоплення скептицизмом, Августин поринає у вивчення неоплатонізму, ідейний вплив якого відчувається у його подальшому філософському вченні. Але Августин не приймає у неоплатонізмі "...відсутність людяності у їх уявленні про божество"[Є.Трубецький 3, 376].

Головною подією у своєму житті Августин вважав прийняття християнства. Подібний життєвий шлях був можливий лише у перехідній епоху - епоху відсутності єдиного контексту. І те, що Августин врешті-решт прийшов до християнства, більш того, заклав підвалини філософського обґрунтування останнього, свідчить про його загострене сприйняття часу, найбільш адекватний контекст втілення якого пропонувало християнство. Постать Августина символізує перехід від античності на новий рівень відчуття часу, його нове розуміння і здійснення. При цьому античний філософський контекст конструктивно інтегрується у контекст християнський як своєрідне продовження, що конститує відповідну традицію.

Але ця конструктивність не була остаточною, що призводило час від часу до локальних відроджень суто античного світорозуміння та світовідношення протягом часів середньовіччя. По-перше, слід нагадати традицію народних свят і карнавалів, зв'язок яких з відповідними античними формами неодноразово підкреслює М.Бахтін: "Традиції сатурналій не переривалися і були живі у середньовічному карнавалі, котрий більш повно і чисто, ніж інші середньовічні свята, втілював цю ідею всесвітнього оновлення", - зокрема зазначає він[12, 12]. Тож можна

розглядати карнавальну культуру середньовіччя як відповідну "античну" опозицію існуючому на той час християнському контексту. Отже карнавал та карнавальне свято відіграє роль реінкарнації античної містерії у часі християнського середньовіччя, підвладний певному ритму та циклічності "ковток античного повітря", який був необхідним доповненням до християнського контексту, реабілітацією та відродженням природи, що нагадує універсальні аграрні міфологеми (Осирис та Ізіда, Деметра та Персефона та інші).

Стосовно феномену відродження у історії людської культури вдало висловився Карл Ясперс у своїй праці "Витоки історії та її мета": "У історії періодично з'являються часи, коли минуле слабне і забувається, поглинається небуттям, і часи, коли воно знову пізнається, згадується, оновлюється і повторюється. З цієї пори у історії повсюдно відбувається відродження (епоха Августа, Каролінгське відродження, Оттонівське відродження, відродження у вузькому значенні цього слова, гуманістичний рух у Німеччині 1770-1830-х років, відродження санскриту у 12 столітті, конфуціанство ханської епохи і нове конфуціанство сунської епохи)"[167, 80]. Карл Ясперс пов'язує ці відродження з власною концептуальною знахідкою, осевим часом, виходячи з визначальної реальності якого філософ намагається побудувати схему всесвітньої історії. Суто структурно ця схема нагадує схему Мірче Еліаде, який протиставляє сакральному часу міфу профанний час людської історії, котра або нескінченно повертається до сакральних часів, ритуально повторюючи архетипічні події, або приречена на глобальні конфлікти, що кінець-кінцем призведуть до її загибелі. Для Ясперса події "осевого часу" визначають подальший історичний розвиток. Відмова від них є фактичною "загибеллю" історії, як свідомої трансформації дійсності, органічно властивої європейській ментальності. Карл Ясперс таким чином розрізняє визначальне минуле (осевий час) і минуле підпорядковане. Останнє не відіграє провідної ролі у історичному процесі, а носить вторинний, похідний характер. Подібний "подвійний стандарт" по відношенню до минулого є, на нашу думку, досить проблематичною тезою, адже він нівелює єдність історичного розвитку людства у часі.

Але Карл Ясперс (можливо, підсвідомо), схиляється до дихотомії "міфологічний час - історичний час", виключаючи тим самим всеосяжність часу історичного, його принципову онтологічну виправданість. Вторинність часу, який не є осевим, полишає його справжньої онтологічної виправданості і, тим самим, ідейно суперечить християнському світорозумінню. Яскравим прикладом цього недоліку є емансипованість від періоду осевого часу, хронологічні рамки якого обмежені 800-200 рр. до нашої ери, появи такого визначального духовного і культурного феномену, як християнство та

земне життя Ісуса Христа. Але саме ця подія значною мірою визначала подальший розвиток європейської і світової цивілізації. Сам Ясперс, усвідомлюючи цей недолік, проголошує християнство оссю європейської, а не всесвітньої історії, що з позицій сьогодення не є остаточно переконливим, а, скоріше, "збільшує сутності без потреби".

Проблеми ренесансів до Ренесансу у контексті європейської історії торкається і Е.Пановський у своїй праці "Renaissance and Renescences in Western art" ("Ренесанс і ренесанси у західному мистецтві"). Він виокремлює каролінгський ренесанс - культурний підйом у імперії Карла Великого та у королівстві династії Каролінгів у 8-9 столітті (переважно на терені сучасної Франції та Німеччини); Отонівське відродження, пов'язане з відродженням у 10 столітті німецьким королем Отоном Священної Римської імперії і відповідним інтересом до класичної римської культури; та проторенесанс, або період готики, датований 11-12 століттям. На думку Пановського, відродження античності було характерним як для цих історичних періодів, так і для ренесансу у загальноприйнятому значенні цього слова. Але для перших трьох епох античність була живою епохою, епохою, що була безпечною і небезпечною одночасно. Ренесанс же мав справу з "померлою", безпечною античністю, яка, ідеалізуючись, постачала нові ідеали, нове відчуття природи для нової людини у секуляризованому світі.

Факт існування подібних "ренесансів", повернень до минулого, у динамічному лінійному контексті європейської історії християнської доби ще раз доводить визначальність циклічної часової моделі, її онтологічні та психологічні пріоритети. Регресія у минуле, до життєдайних витоків, є своєрідною відповіддю на навантаження контексту, втечею від свідомого світу у ідеальний простір минулого. Характерна ідеалізація минулого, золотого віку, що втрачений назавжди, присутня у європейській культурній традиції майже з моменту її виникнення. Гесіод, що поруч із Гомером стоїть біля витоків європейської літератури, у своїй поемі "Роботи і дні" визначає сучасність як жорстоке залізне століття і ностальгічно протиставляє йому минуле.

Тож якщо "глобалізувати" сприйняття культурного простору античності і середньовіччя, то відкриється їх глибинна єдність, однорідність. При цьому визначальні пріоритети відверто тяжіють до Афін. Фактично, греки створили не лише свою власну культуру - конкретну, історично неповторну, з власними специфічними характеристиками та локальними обмеженнями; одночасно вони створили парадигму культури взагалі. Парадигма ця, що зреклася грецького "грунту" ще у часи еллінізму, а обов'язково зв'язку з грецькою мовою - у Римі, залишалася вагомою і для середньовіччя і для ренесансу і далі. Але християнський контекст, безперечно, наклав визначальний

відбиток на подальший історико-культурний розвиток європейської цивілізації. Єрусалім (якщо використовувати відому культурологічну дихотомію Шестова) стали другим полюсом духовного, культурного та інтелектуального буття Європи.

Драматизм пошуку трансцендентного між цими двома полюсами, між естетикою Афін та духовністю Єрусалиму втілений у унікальній емоційній та екзистенціальній напрузі "Сповіді" Августина. Тут немов би душа античності, молить про нисходження благодатного спасіння і... чудо відбувається! "Але також і я існую; навіщо прошу я Тебе прийти до мене: мене б не було, якби Ти не був у мені. Я ще не у приісподній, хоча Ти і там... Мене б не було, Боже мій, взагалі мене не було б, якби ти не був у мені, ні, вірніше: мене не було б, якби я не був у Тобі" - ці рядки Августина[2, 8-9] звучать як благання буття у співвідношенні з Абсолютом, що стає людиною, приймає людську сутність. І грецька парадигма асимілює християнський контекст, одночасно асимілюючи себе у ньому. Афіни і Єрусалим стають надалі полюсами європейської думки, субстанційно визначаючи її і створюючи відчуття гомогенної культурної єдності. На останнє звертає увагу Лев Шестов у передмові до своєї праці Афіни та Єрусалим: "Якщо ми бажаємо звернутися до суду історії, то відповідь буде однозначною: історія каже нам, що протягом багатьох століть найкращі представники людського духу гнали від себе усі спроби протиставлення Афін і Єрусалиму та завжди палко підтримували "і" і впевнено гасили "або""[154, 317]. Сам час вимагав подібної єдності, яка начебто була отримана, тим самим провокуючи наступні конфлікти.

Розглядаючи і аналізуючи складові частини цієї єдності Карл Ясперс зазначає: "Пророцька релігія іудеїв була звільненням від магії, речовою трансценденцією, звільненням настільки радикальним, як ніде у світі...Греки створили якість розрізнення, пластичність образів, послідовність у раціональному, на той час ніде у світі не досягнута, християнство здійснило перетворення зовнішньої трансценденції у внутрішні відчуття, те, що було відомо у Індії та Китаї, - з тією різницею, однак, що християнство пов'язало це здійснення з іманентним світом і тим самим створило у своїх послідовників відчуття постійного неспокою, поставив перед ними задачі християнського перевтілення світу"[167, 96]. І Августин, заручник одвічної трансценденції, що постала у часі, створює темпоральний контекст її присутності у бутті.

Тож акцентція на проблемі часу була органічною і необхідною не лише у контексті творчості Августина. Її концептуального вирішення вимагала парадигма європейської культури взагалі. І адекватною відповіддю на цю потребу стала християнська концепція історичного часу, яка відтепер визначає основи європейської цивілізації і сповнює особистість відчуттям унікальної необхідності власної присутності.

Розробці проблеми часу Августин присвячує одинадцяту книгу своєї "Сповіді". У своїй "Історії західної філософії" Бертран Рассел назве цю книгу "...кращим із суто філософських творів Августина"[121, 268]. Йому ж належить і висока оцінка наукового значення запропонованої Августином теорії: "...це, безперечно, дуже талановита теорія, що заслуговує на серйозний розгляд. Я можу висловитися ще сильніше: теорія Августина є значним кроком вперед у порівнянні з усім, що ми знаходимо по цьому питанню у грецькій філософії. Ця теорія містить краще і більш ясне формулювання проблеми, ніж суб'єктивна теорія часу Канта - теорія, що з часів Канта отримала широке визнання серед філософів"[121, 270-271]. Високе значення цієї оцінки лише підкреслює той факт, що вона лунає з вуст відомого логіка, одного з засновників неопозитивізму, який досить критично ставився до християнської релігії. Тож найвища інтелектуальна якість філософської спадщини одного з провідних отців церкви Аврелія Августина зберігає своє велике значення у контексті сучасної наукової парадигми. А один з провідних принципів Августина, "Credo ut intelligam" ("вірю, щоб розуміти"), може бути екзистенційної експлікацією (а не антитезою, як вважає В.Л.Рабінович[120, 220]) відомого положення Тертуліана "Credo quia absurdum est" ("Вірю, тому що абсурдно") і підказує шлях виходу з сучасної кризи гуманітарних наук, шлях потенційного подолання перехідного характеру нашої епохи.

Розглядаючи проблему часу, Августин виходить з основного положення християнського віровчення, згідно з яким буття є результатом божого творіння з нічого, тобто індетермінованого творчого акту трансцендентної сутності. "Все, що є, є лише тому, що ти є. Отже, ти промовив "і з'явилося" і створив ти це словом твоїм", - пише Августин[2, 163]. Подібна екстраполяція буття на трансцендентну сутність є визначальною запорукою відчуття іманентності абсолютного, його присутності у екзистенційній драмі людського життя. Слід зазначити також пріоритет вербальної реальності (слова) як визначального джерела і простору творчої стихії.

Акт створення світу у певній послідовності означає, за Августином, появу часу, що цю послідовність втілює. Отже, немає ніякого сенсу питання про те, що передувало акту творіння. Воно принципово неможливо, адже вносить часові параметри у дочасовий простір, у простір Таїни, що сенсово визначає і одночасно виправдовує людське буття. "Цей самий час створив ти, і не міг минати час, доки ти не створив час. Якщо ж раніше неба і землі зовсім не було часу, навіщо питати, що ти робив тоді. Коли не було часу, не було і "тоді"", - роз'яснює своє бачення проблеми Августин [2, 166]. І далі: "Будь-який час Ти створив, і до будь-якого часу був Ти, і не було часу, коли часу зовсім не було" [2,166].

Тобто часовий параметр земного буття є одним з проявів творчої активності Бога, який є принципово трансцендентним щодо меж темпоральності світу. "Вічність Бога вилучена з відношення часу; у Ньому одразу присутні всі часи. Він не передував своєму власному творінню часу, бо це передбачало б, що він існував у часі, тоді як у дійсності він одвічно перебуває поза потоком часу", - коментує Августина Рассел[121, 269]. Виникає, однак, заперечення з приводу того, що у Бозі одразу присутні всі часи. Для Августина вічність не є джерелом часу, його ідеальним прообразом. Августин протиставляє космогонії Платона концепцію часу як творіння, такого ж унікального, як і всі інші творіння. Вічність, таким чином, постає принципово трансцендентною щодо буття творінням, атрибутивно визначаючи буття Бога. Процес перманентного креаціонізму, що підтримує буття світу, постає як час цього буття. Як пише сам Августин: "Не було часу, коли б Ти не створював що-небудь, адже творець самого часу Ти, немає часу вічного, як Ти, бо Ти перебуваєш завжди. А якщо б час перебував завжди, він не був би часом"[2, 167]. Тобто виникнення часу пов'язано з актом творіння, що відбувається безперервно. Бог же є джерелом, а не змістом творіння (адже останнє веде до пантеїстичної картини світу, не прийнятної для Августина). Отже, усі часи не можуть бути *одночасно* присутніми у ньому.

Розглядаючи час як створення міри для усіх творінь, Августин формально наближується до концептуального вирішення проблеми часу, запропонованого Аристотелем. Час як міра руху і час як міра творіння у Августина певним чином збігаються. Якщо ж пригадати, що джерелом руху у Аристотеля виступає абсолютний "вічний двигун", то це лише підсилює формальне зближення. Та подібний безособовий "вічний двигун" є надто абстрактним у порівнянні з живим Богом, драматичне явлення якого втілює християнський контекст. Стосовно загальної світоглядної різниці цих двох підходів у індивідуальному сприйнятті сучасної людини добре висловився Ясперс: "Той, хто займається філософією, добре знає, що після вивчення греків протягом кількох місяців Августин сприймається як звільнення з з холодної безособової сфери та перехід до проблем совісті, відійти від яких з цього моменту вже неможливо і які є зовсім чужими для греків. Але після тривалих занять Августином знову пробуджується бажання повернутися до греків та змити у сфері їх здорового світовідчуття закаламученість, що з'явилася протягом попередніх занять. На світі ніде немає ні повної істини, ні справжнього спасіння" [167, 50]. Ці коливання між Афінами та Єрусалимом, отже, можуть бути принципом не лише історичного, ай індивідуального становлення.

Ставлячи проблему часу, Августин у повній мірі розуміє її складність та суперечливість. "... якщо б ніщо не минало, не було б

минулого часу; якщо б ніщо не приходило, не було б майбутнього часу; якщо б нічого не було, не було б і теперішнього часу. А як можуть бути ці два часи, минуле і майбутнє, якщо минулого вже немає, а майбутнього ще немає? І якби теперішнє завжди залишалося теперішнім і не відходило у минуле, то вже був би не час, а вічність; теперішнє є часом лише тому, що воно йде у минулу," - розмірковує Августин[2, 167], значною мірою повторюючи постановку проблеми, зроблену ще Аристотелем. Як підкреслював Стагирит у "Фізиці": "Що час або зовсім не існує, або існує як щось неясне, можна передбачити на підставі наступного. Одна його частина була, і вже не існує, друга - у майбутньому і її ще немає; із цих частин складається і незкінченний час, і кожного разу виокремлений проміжок часу. А те, що складається з неіснуючого, не може, здається мені, бути причетним до існування." [7, 76]. А через тисячоліття цю ж саму проблему поставить Шопенгауер: "Велика таїна нашого буття та небуття ... базується на тому, що те ж саме, що об'єктивно складає нескінчений ряд часу, суб'єктивно є крапкою, неділимим одвічним теперішнім: але хто зрозуміє це?" [155, 110] "Існує лише теперішнє, і воно існує постійно, адже являє собою єдину форму дійсного буття. Треба зрозуміти, що минуле не саме по собі відрізняється від теперішнього, а лише у нашому сприйнятті, яке має своєю формою час, - лише тому теперішнє здається іншим по відношенню до минулого" [А. Шопенгауер 155, 100].

Реальність теперішнього як актуально присутнього буття дозволяє Августину звести до нього минуле і майбутнє: "Ні майбутнього, ні минулого немає. І невірно казати про існування трьох часів: минулого, теперішнього та майбутнього. Вірніше було б казати так: є три часи: теперішній минулого, теперішній теперішнього і теперішній майбутнього. Ці три часи існують у нашій душі і ніде у іншому місті я їх не бачу: теперішній минулого це пам'ять, теперішній теперішнього - його безпосереднє споглядання, теперішній майбутнього - його безпосереднє очікування." [2, 170].

Таким чином Августин розглядає людську душу як єдину субстанцію часу, фактично повторюючи і деталізуючи вже наведену нами відповідну думку Плотіна і, певною мірою, Аристотеля. Але ступінь суб'єктивності часу у Августина, його виключна зосередженість у просторі особистості, дозволяє говорити про психологізм августинівської концепції. Цей момент підкреслює і С.С.Аверинцев: "Психологізм Августина простежується у його вченні про час як корелят, пам'ятаючої, споглядаючої та очікуючої души" [132, 8]. На винятковій важливості подібного підходу для становлення і розвитку психологічної науки наголошує В.А.Роменець: "Вимір часу, за Августином, є виміром не самих предметів, які пройшли вже безповоротно, а тих вражень, які вони справили на людей" [124, 362].

Завдяки цьому створюється чіткий логічний осередок структури психічного, який "...вперше в історії психології був покладений на часову основу, став живою канвою психічного, з якою Августин зв'язує найважливіші психічні компоненти, але у деталізовану систему їх не розвиває", - зазначає український дослідник [124, 362]. Тобто Августин, суб'єктивуючи час, пов'язує його з аксіологічно найбільш вагомим компонентом людини - її душею.

Подібна психологізація часу завдяки теорії перманентного креаціонізму дозволяє припускати божу присутність у творінні, присутність, що рятує від неблаганного плину часу, а, отже, - від смерті. Як пише з цього приводу Є.М.Трубецький: "Роздвоєння смерть є загальним законом усієї нашої дійсності, усього, що існує у часі. Головний інтерес філософії Августина рухається навколо цього основного питання: як врятуватися від смерті, як подолати ваду подвійності нашої людської природи. Перед очима Августина постає ідеал цілісної особистості, що перебуває у стані миру та спокою. Отже, головне питання його філософії може бути сформульоване ще й таким чином: як рятується людська особистість. Але зло є загальним і об'єктивним за своєю природою; воно лежить як у основі людського суспільства, так і в організації природного цілого... Звідси постає питання - як рятується людське суспільство, як рятується всесвіт? Ідеальна цілісна особистість існує лише у ідеальному суспільстві, у ідеальному всесвіті, вільному від часу, у якому усе є єдиним і цілісним, усе перебуває у стані внутрішнього миру, спокою та рівноваги"[3, 366]. Тобто спасіння особистості і суспільства, світу органічно пов'язані та є ланками єдиного космологічного процесу, що залежить від трансцендентної Божої волі. Спасіння є подоланням тварності творіння, що втілена у часі, і шлях цього подолання також визначається часом. Тому увага до історії, яка є втіленням у часі простором людської присутності, є органічною і необхідною у філософії Августина.

Отже, у християнському світогляді життя і смерть поєднані глибоко та діалектично, і у цьому поєднанні відкривається Таїна буття. Відкривається у часі, який є "життям до смерті". Цікавий роздум з цього приводу належить П. Флоренському : " Існування у часі у своїй сутності є вмирання - повільне, але невідворотне наближення Смерті...Життя і вмирання - це одне. А Смерть - ніщо інше, як більш напружений, більш ефектний, більш звертаючий на себе увагу Час. Смерть - це миттєвий час, а Час - це тривала смерть"[135, 530]. Фактично, митець постійно "вмирає" у контексті власних творінь, але "вмирає" жертовно, повторюючи жертовну смерть Спасителя. Чому саме смерть є "миттєвим часом"? Смерть підводить онтологічний підсумок нашого перебування. На межі небуття вона прояснює екзистенційну істину нашої присутності. Чому саме час є "тривалою смертю"? Тому, що у часі

відбувається “відчуження” від нас змісту нашого перебування. Час надає кожному унікальну можливість залишитися у контексті власних творінь, “вмерти” у них, щоб потім знов і знов “воскресати” у контексті загальнолюдської культури, яка є, у християнському контексті, шляхом до спасіння.

Творчість, контекстуальне втілення часу, є, з одного боку, втечею від смерті, переходом на новий буттєвий рівень, а з іншого - своєрідним прийняттям смерті достроково, адже контекст, відокремлений від творця, є втратою, абстрагуванням власної екзистенції у сферу загальнолюдського (або колективного). Тож творчість є втечею у загальнолюдське, у історію, яка, у свою чергу, є контекстуальним чинником буття. " Вмираючи" у контексті, митець достроково переживає власну смерть, зупиняє плинний час. Таким чином, це онтологічне співвідношення зі смертю створює людську культуру і провокує дуалізм нашого буття, яке визначають як часові, так і позачасові параметри. "...з моменту смерті усе людське я живе лише у тому, що воно до сих пір вважало не-я, адже різниця між внутрішнім та зовнішнім віднині зникає. І тут ми згадуємо, що найкраща людина – та, що робить мінімальну різницю між собою та іншими, тоді як для поганої людини ця різниця є великою, навіть безмежною." – констатує Шопенгауер[155, 130-131], фактично реабілітуючи митця після зневажливого відношення Платона та повертаючи йому статус “найкращого”.

Факт смерті немов би долає час, долає разом із буттям у цьому світі. Отже втрачає усякий сенс питання, що буде потім, після смерті. Це принципово інший рівень, до якого непридатні наші онтологічні категорії. Це положення афористично сформулював Епікур : "Смерть не має до мене ніякого відношення, адже коли я є , смерті немає, а коли смерть є - немає мене". Артур Шопенгауер прокоментує це положення наступним чином: “ Усяке зло, як і усяке добро, передбачає існування і навіть усвідомлення – а останнє зникає разом із життям... Очевидно, втратити те, відсутність чого неможливо помітити не є злом; отже те, що нас не буде не повинне нас бентежити, як і те, що нас не було. Таким чином, з точки зору пізнання, немає ніяких причин боятися смерті; але саме у пізнавальній діяльності реалізує себе свідомість – отже, для останньої смерть не є злом”[155, 86-87].

Творчість, що символічно зупиняє час, є немов би репетицією смерті, а людська культура, ця "друга природа" є моделлю трансформованого смертю буття - знову ми прийшли до цієї важливої тези. Свідомо і несвідомо наближаючи людське буття до Таїни, культура сповнює сенсом кінцеве людське існування. Відповідні думки стосовно творчості Борхеса проголошує Б. Дубін : “ Література та висловлювання тут – це немов би репетиція власного кінця, миттєве озаріння гаснучої

свідомості: письменник ховає себе у письмі заради того, що залишається за його межами"[24, 18-19]. Невипадковим є те, що феномен смерті займає виключно важливе або, навіть, визначальне місце у більшості з релігійних вчень. Метаморфоза смерті як індивідна трансформація, маніфестує можливість трансформації цього світу, головним атрибутом якої буде припинення часу. Звідси - есхатологічні чекання, що телеологічно детермінують людське буття. Кінець світу є кінцем історії, смертю "моделі смерті", з якої постане нова буттєвість, що буде нагородою і карою одночасно. Це глобальне припинення часу є другим рівнем співвідношення.

Важливе значення есхатології у християнському віровченні активізує буття віруючого, його творчий потенціал. Співвідношення буття не лише з власною смертю, а й із "смертю світу" призводить до активного вторгнення у цей світ, його перебудову у відповідності з духом часу. Тому сучасна технічна цивілізація - значною мірою наслідок християнського світовідчуття і властивого йому лінійно орієнтованого історичного часу. Саме історичний час створює ситуацію адекватності рівнів співвідношення і людського буття, що здійснюється через творчість. Цей момент добре відчув Мірче Еліаде: "З сучасної точки зору людина може бути творцем лише тією мірою, якою вона історична; кажучи по-іншому, для неї заборонена будь-яка творчість, крім тієї, яка бере початок у власній свободі, а отже їй відмовлено в усьому, крім свободи створювати історію, створюючи самого себе"[54, 138-139]. Тобто контекст, історія розчиняє буття людини, роблячи її заручником телеологічних детермінант.

"Важливою рисою мислення Августина була увага до двох проблем, повз які пройшла антична думка: динаміка людської особистості та динаміка загальнолюдської історії," - підкреслює С. С. Аверінцев[132, 8]. Історія у часі для Августина є простором повернення людства до Бога, подоланням граду земного заради граду Божого. Праця Августина "Про град Божий", написана під впливом руйнації "вічного міста" Риму Аларіхом у 410 році, містить християнську концепцію історії. Історія має початок, сенс і кінцеву мету. Історичний час втілює динаміку цього космологічного процесу. Даючи загальну оцінку філософським побудовам Августина, В. Л. Рабінович зазначає: "Концепція світової історії у Августина - оптимістична концепція. Оскільки життя світу (а отже і життя людини) є доцільним, оскільки траєкторія руху оптимістично визначена: від смерті до життя, від злиденного, гріховного буття до буття радісного, блаженого, від зла до блага - від граду земного до граду Божого, небесного ... Звідси - навчання вмінню націлювати суспільну (і особисту те ж) практику людини на висвітлення за допомогою цієї практики Сенсу при незмінній опорі на релігійний авторитет"[120, 210-211].

Як бачимо, поняття Сенсу у В.Л.Рабіновича збігається з тим, що ми вкладаємо у поняття Таїни і що є визначальним фактором присутності абсолютного у нашому бутті. Згідно з Августином у часі як час відбувається вивільнення сакрального змісту людського буття. І ця космологічна диференціація визначає історію. Тому у фіналі історії спасіння і прокляття набувають абсолютних рис, визначених через вічність.

Концепція історичного часу, запропонована Августином, значною мірою визначала специфіку християнського контексту, що формував буття європейської людини протягом більш ніж тисячі років. Тож її аналіз дозволяє виявити як переваги, так і недоліки цього контексту у порівнянні з іншими (античний, новоевропейський). Безперечним досягненням і перевагою християнського контексту було позитивне вирішення проблеми небуття, індивідної смерті, а, отже - сповнення індивідного існування справжнім сенсом, сенсом, що розмикає це існування у безмежність абсолютного. Головним недоліком є відверта негачія щодо земного буття і чуттєвої краси, які протягом історичного шляху до граду Божого підлягають безперервному подоланню аж до остаточного заперечення. Слід відзначити також гармонійну єдність особистісної та загальноісторичної еволюції, людини і всесвіту, яких єднає визначальний порив до досконалого,

Час у Августина є одночасно творінням і мірою творіння. Час конститує історію, її рух, визначаючи необхідність подолання актуальної недосконалості. Людська душа як субстанція часу, як простір його реальної присутності, робить людину визначальним фактором руху історичного буття у напрямі до трансцендентної досконалості. Адекватна людська творчість у часі передбачає поступову, але неухильну елімінацію тварності творіння і ствердження справжнього буття, буття, що виключає небуття. Тотальна теологічна детермінованість такого часу, жорстко визначений напрям "від Бога і до Бога" вимагає фактично подолання надто багатьох визначальних людських якостей, "тіньової" сторони людського несвідомого. Неінтегрованість гріховної людськості у тотально теологізований християнський контекст стало запорукою його руйнації і ствердженням руху до граду земного, який визначає стан сучасної цивілізації.

Радикальне заперечення "гріховної" людськості провокувало надто суворі вимоги догматичного контексту. Поступово контекст починає віддалятися від людського життя, сприйматися як втілення важливого компоненту, але не усієї повноти буття. Альтернативний карнавальний контекст набуває усе більшої ваги і значення, і відбувається ренесанс, і починається ствердження культу людської особистості у її раціоналізованій самодостатності. Настає нова епоха.

Руйнація середньовічного християнського контексту відбувається у епоху Відродження. Сама назва цієї історичної епохи вказує на циклічність, новтorenня, повернення. Європа заново відкриває античність, а філософія переживає ренесанс платонізму та неоплатонізму. Платонівське положення про зв'язок часу і світу з вічністю стає у 15 столітті предметом філософських роздумів Миколи Кребса, більш відомого як Микола Кузанський. У своїй праці "De ludo globi" ("Гра у шар") філософ зазначає: "Ми називаємо час вічним тому, що він тече із вічності; так само і світ вічний, тому що він від вічності, а не від часу. Але для світу це ім'я вічного є більш властивим, ніж для часу, тому що тривалість світу не залежить від часу: з припиненням руху неба, а отже часу, який є мірою руху, ще не припинить власне існування світ, але з повним зникненням світу зникне і час, отже для світу є більш властивим називатися вічним, ніж для часу"[80, 259]. Як бачимо, Микола Кузанський підносить онтологічний статус світу і доводить його більшу адекватність вічності.

Подібний акцент на природньому світі визначає специфіку новоєвропейської цивілізації і означає ревізію середньовічної християнської доктрини. Стосовно останнього положення В.І.Гусєв пише: "Безмежність всесвіту у часі об'єктивно суперечила креаціоністській точці зору на походження світу, так само як і есхатологічним сподіванням. Якщо цей світ безмежний у часі, то втрачає всякий сенс твердження про його початок, або кінець: світ завжди був, є і буде. Отже, свята історія, як вона викладена у Старому та Новому Заповіті не має нічого спільного з реальною історією світу, його безмежним становленням у просторі і часі" [45, 55]. На цей момент звертає увагу і О.Ф.Лосєв у своїй "Естетичі Відродження"[99, 301].

Високий онтологічний статус світу у Миколи Кузанського відповідно підвищує і статус людини, яка є не лише часткою цього світу, а вінцем творіння, образом і подобою Бога. Тому М.Кузанський, за висловом Лосєва, "...долає чисту гносеологію, постулюючи пріоритет творчості і конструювання над пізнанням"[80, 306]. Це виявляється у визнанні пріоритету людської душі над часом. Тому рік, місяць, години є створені людиною прилади вимірювання часу. І час, як міра руху, є теж приладом вимірюючої душі. Тож розумна основа душі не залежить від часу, навпаки, основа вимірювання руху, що має назву час, залежить від розумної душі.

Наведене положення дозволяє говорити про контекстуальний підхід Миколи Кузанського щодо вирішення проблеми часу. Розуміючи час як своєрідну функцію людської душі він низводить ідеальний світ Платона у простір людської особистості, яка стає віртуальним центром буттєвості. У цьому зв'язку можна констатувати вплив відповідних роздумів Аврелія Августина на погляди Миколи Кузанського, однак

комологічні пріоритети останнього відверто тяжіють до людини. Наявність "згорнутої буттєвості" у людській душі дозволяє їй нести цю буттєвість протягом часу власного буття.

Тобто ми маємо перше метафізичне виправдання властивої для фаустовської людини експансії у зовнішній світ, намагання підкорити його своїй владі, оповити власним контекстом. Витоки цього процесу, як бачимо, сягають Платона з його конструювання щодо ідеального світу, досягти якого можна лише у акті ментального споглядання. Негація Платона щодо творчості та мистецтва нагадує провокаційне табування, що неодмінно буде порушене. У цьому випадку ментальний пріоритет стає пріоритетом онтологічним, внаслідок чого постає наш світ з його красотами і вадами.

Саме ренесансне світовідчуття втілює реальність смерті Бога як радикального заперечення трансцендентного: "Бог помер!" – самовпевнено проголосив ренесансний розум. Розпочалася секуляризація культури, яка "розкрепостила" інтелектуальні здібності людини; закрутилися маховіки науково-технічного прогресу, матеріалізму, капіталізму, сцієнтизму, техніцизму, нігілізму etc. І дійсно, епоха Ренесансу стає прологом Нового часу, прологом, що втілює головні інтенції останнього.

ПИТАННЯ

1. Які зміни внесло християнське світорозуміння у античні підходи до розуміння проблеми співвідношення часу і творчості?
2. Як Ви розумієте фразу "Афіни і Ієрусалим стали духовними та культурними полюсами буття європейської цивілізації"?
3. Доведіть або спростуйте тезу про те, що античне розуміння часу продовжує існувати у християнському темпоральному контексті. Знайдіть додатковий матеріал про "ренесанси до ренесансу" у історії середньовічної Європи.
4. Як трактує час та його співвідношення з людською творчістю у своїх працях "Сповідь" та "Про Град Божий" Аврелій Августин?
5. Що змінила у розумінні часу та творчості епоха Відродження? Назвіть основні положення підходу Миколи Кузанського до вирішення цієї проблеми.

ЗАВДАННЯ НА РОЗВИТОК КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

1. У роботі "Порядок космосу та порядок історії" Сергій Аверінцев наводить цікаве спостереження: "Якщо світ грецької філософії та грецької поезії - це "космос", тобто законовідповідна та симетрична просторова структура, то світ Біблії - це "олам", тобто потік часового звершення, що несе у собі всі речі, або світ як історія"(Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы - Москва, 1997 - с.92-93). Доведіть або спростуйте це положення історичними та культурними фактами, а також власними думками.

2. Сергій Кримський вважає, що: "У 5 сторіччі один монах підрахував, що у 10 сторіччі відбудеться Апокаліпсис, Страшний суд над людством. П'ять віків усе вірили, але у 1000 році, коли розпочався соціальний, а потім і науково-технічний прогрес, Апокаліпсис віднесли до більш пізніх часів. У цьому була найбільша ілюзія історії... Страшний суд розпочався у другому тисячолітті та продовжується зараз. Несподівано для нас він відбувається не як певна одночасна подія, а як процес у часі. І цей есхатологічний час ми переживаємо, як його жертви" (Крымский С.Б. Философия как путь человечности и надежды.- Киев, 2000. - с.297). Прокоментуйте цю ідею.
3. У роботі "Естетика Відродження" Олексій Лосєв стверджує: "Индивидуализм, дошедший до озверения в своих оценках всего окружающего, начинает отличаться озверевшей оценкой самого себя, откуда и окончательный, бесповоротный трагизм всего Ренессанса, взятого в целом. С нашей точки зрения, это есть эстетика гибели возрожденческого титанизма, дошедшая до своего логического предела... Вот почему гора трупов, которой кончается каждая трагедия Шекспира, есть ужасающий символ полной безвыходности и гибели титанической эстетики Возрождения" (99,604). Чи можна, на Вашу думку, *відродити* минулу історичну епоху?

2.2. Новий час та проблема творення раціоналізованого динамічного контексту

Радикальна зміна характеру європейської цивілізації, що знайшла своє втілення у Нові часи, наклала безперечний відбиток на філософські уявлення про час. Показовою у цьому зв'язку є концепція часу, запропонована великим фізиком Ісаком Ньютоном, яка є апофеозом механістичного сприйняття дійсності. При цьому слід зазначити, що ігнорування людської культури як визначального фактора буттєвої реальності є дуже небезпечним. Стосовно останнього положення В.І.Гусєв зазначає : “Перетворивши природу на бездуховну та бездіяльну машину, на сукупність матеріалів, придатних лише на те, щоб задовольняти невгамовні людські потреби, розглядаючи її як матеріальну субстанцію , позбавлену у своєму невпинному русі якоїсь внутрішньої мети, людина сама втрачає ґрунт під ногами. Адже збагнути мету і сенс свого власного існування вона може лише розкривши для себе самоцінність і внутрішній сенс буття природи, Всесвіту, часткою і породженням якого вона є... Але для цього треба подолати вузькі рамки сциєнтизму, зберігши, одначе, здатність раціонально осмислювати кардинальні проблеми”[45, 249]. Як доводять дослідники, техногенна цивілізація, яка прийшла на зміну традиційним типам цивілізації починаючи з 16-17 ст., легітимувала у якості головних ціннісних установок орієнтацію на наукове, “раціональне” дослідження світу з метою його перетворення у утилітарно-споживацькому модусі, пізнання законів природи для підкорення її людським бажанням, стимулювала науково-технічну творчу активність особи для керування законами природи, поставила “наукову раціональність” вище за інші форми знання. Відмовившись ще за часів великого Леонардо від

морально-етичних регуляторів, наука, яка відкинула релігію, а з нею, фактично, усю духовну сферу, одразу ж перетворилася на рабу капіталу; була зорієнтована у двох головних напрямках – на мілітаризацію суспільства і виробництво предметів, форм, інститутів спокуси.

У власних космологічних побудовах І. Ньютон постулює існування абсолютного часу і простору, які практично не залежать від факту людської присутності, адже лише вони є істинними, а відносні час і простір втілюють емпіричний рівень їх сприйняття. Подібна емансипація часу і простору від екзистенціальної реальності людини з виключною силою демонструє тенденцію до дегуманізації дійсності, і цілком закономірно викликала і викликає досить різку критику. Знаковим у цьому зв'язку є ставлення А.Ф.Лосева до відповідних космологічних побудов: “Підручники викладають предмет так, що неодмінно приходиш до висновку про нескінчений, однорідний і полишений кривизни простір... При механічному зв'язку небесних тіл ця нескінченність дме якимсь трупом... Це не структура, а якась тюрма, якщо не сказати кладовище. Однак це ніщо інше, як міф, створений Ньютоном у 17 столітті. Та й проіснував він щонайбільше два сторіччя”[96, 24].

Звичайно, запропонований Ньютоном підхід критично нівелює сенс людської присутності у бутті, таємничу визначеність людського призначення. Подібне вирішення проблеми часу фактично “знімає” проблему людської творчості, перетворюючи останню на звичайну ланку у досконалому механізмі Всесвіту, що функціонує за єдиними законами. Здійснивши порівняльний аналіз часу Ньютона із часом художнього твору, можна стверджувати, що час у Ньютона є екстенсивним, лінійним і симетричним. Натомість, час художнього твору є інтенсивним, не лінійним, не симетричним. Оскільки час художнього твору відображає темпоральність людської реальності, екстраполяція на останню подібного співставлення здається мені закономірною і виправданою.

Проблема смерті, яку ми розглядаємо як визначальний фактор детермінації творчого процесу, у контексті концепції часу Ньютона втрачає своє сенсове навантаження. Досконалий механізм Всесвіту виключає індивідуальність та унікальність, тому смерть є логічним, закономірним та виправданим кінцем відпрацьованої деталі. Звичайно, “символічний контекст” подібної “деталі” принципово не є суттєвим, і може легко бути проігнорованим.

Але на початку нашої праці ми постулювали збільшення “навантаження” буття як провідну тенденцію на протязі останнього періоду розвитку нашої цивілізації. Це “навантаження” визначається абсолютним характером феномену смерті. Чи не впадаємо ми у протиріччя, вбачаючи у концепції часу Ньютона фактичне ігнорування

факту людської смертності? Адже постать І.Ньютона є однією з визначальних, “знакових” у становленні сучасної цивілізації.

Поясненням цього може бути той факт, що цей видатний дослідник, котрий проголошував, що він не створює гіпотез, адже гіпотезою є те, що не можна безпосередньо вивести з феномена. Тому гіпотезам, метафізичним чи фізичним, оккультним чи механістичним немає місця у експериментальній філософії, у той же час був глибоко віруючою людиною. Яскравий біографічний факт: стурбований критикою на свою адресу (зокрема з боку Берклі, якій вважав, що поняття абсолютного простору веде до атеїзму), Ньютон додав до другого видання своїх “Принципів...”, що з’явилися через 26 років після першого, відому “General Scholium”. У ній він стверджував власну віру у Бога – вічного, нескінченного, всемогутнього, всевідаючого. Ньютон вважав, що Бог не є вічність або нескінченість, але є вічним та нескінченим. Він є завжди, і завжди у теперішньому часі, і він існує завжди і будь-де, він створює простір. Оскільки кожна частина простору існує завжди і кожний момент тривалості є будь-де, остільки Творець та Господь усіх речей не може бути “ніколи” і “ніде”.

З іншого боку, зниження значення індивідуальної смерті як визначального фактору буття начебто зближує концепцію Ньютона з циклічними концепціями, зокрема буддійською. Адже людина, як онтологічний фактор, підлягає у цій концепції майже повній елімінації.

Та подібна схожість є лише формальною, абстрагованою від реальної людської дійсності та її визначальних інтенцій. Спрага пізнання Всесвіту, його законів, і, відповідно, використання цих знань у повсякденному бутті, що стає підкоренням дійсності, експансією у зовнішній світ – ось що визначає ментальність новоєвропейської людини. Тобто функціонально життя збігається з цим процесом, і так до самої смерті, яка стає крапкою у індивідуальному існуванні, не впливаючи, однак, на буття Всесвіту. Можливо, саме тому тема смерті не осмислюється у контексті подібного підходу, навіть стає табуованою.

У своїх працях Ньютон фактично формує природничу концепцію часу, яка протягом Нового часу буде домінувати у суспільній свідомості. Як пише П.Гайденко: “Природничий спосіб розгляду часу не міг не накласти власний відбиток і на його філософське розуміння. Однак, як цілком слушно зазначав Н.Н.Трубніков, автор одного з найбільш цікавих досліджень часу у вітчизняній літературі, “одне й те ж саме питання: що таке час? – для філософії та природничого знання не є тотожним. Як визначається час? – це питання з точки зору природничого знання та філософії не співпадає. І якщо у першому випадку мова може йти про дані приборів щодо тієї чи іншої часової величини, певного моменту у тій чи іншій системі координат, то у другому випадку мова йде про те,

як визначається реальна послідовність речей та порядок їх буття.” Н.Н.Трубніков наголошує на необхідності відрізнити природниче поняття часу як ідеальної конструкції від реального часу, який неможливо без суттєвих деформацій обмежити цією конструкцією”[35, 77-78].

На відміну від Ньютона Імануїл Кант, автор іншої визначальної концепції часу, був професійним філософом. Концепція часу Канта викладена у його фундаментальній праці “Критика чистого розуму” і подана у контексті гносеологічної проблематики останньої. Розгляду і тлумаченню поняття час присвячена глава друга першої частини цієї праці, що має назву “Трансцендентальна естетика”. Стосовно власного дослідницького методу Кант декларує: “ Я називаю трансцендентальним усяке пізнання, що займається не стільки предметами, скільки видами нашого пізнання предметів, оскільки це пізнання повинне бути можливим а priori”[65, 47].

Таким чином, увага Канта зосереджена на процесі пізнання як такому, який стає визначальним фактором людської дійсності. Трансцендентальна естетика повинна, на думку Канта, виявити апріорні форми пізнання на рівні чуттєвості : “...у трансцендентальній естетиці ми перш за все ізолюємо чуттєвість, відволікаючи при цьому усе, що мислить розсудок через свої поняття, так щоб не залишилося нічого, крім емпіричного споглядання. Потім ми відокремимо ще від цього споглядання усе, що відноситься до відчуття, так щоб залишилося лише чисте споглядання, лише форма явищ, єдине, що може бути даним нам чуттєвістю а priori. При цьому дослідженні з’ясується, що існують дві чисті форми чуттєвого споглядання як принципи апріорного знання, а саме – простір і час”[65, 51-52]. Тобто час є апріорною, чистою формою людського споглядання. Саме час разом із простором дозволяють людині “впорядковувати” оточуючу дійсність, яка стає тим, чим вона дійсно є. Як висловився Шопенгауер : “ Кант своїм суб’єктивним заходом з’ясував ту велику, хоча й негативну істину, що речі у собі не мають часу, адже він закладений апріорною формою у нашому сприйнятті”[155, 104].

У # 4 другої глави “Про час” І.Кант дає метафізичне тлумачення поняття час, яке можна звести до наступних пунктів : “1. Час не є емпіричним поняттям, яке можна вивести із будь-якого досвіду... 2. Час є необхідним уявленням, що лежить у основі усіх споглядань...час даний а priori. Лише у ньому можлива уся дійсність явищ. 3. Час не є дискурсивним або загальним поняттям, а чистою формою чуттєвого споглядання. 4. ...усякий певний обсяг часу є можливим шляхом обмеження єдиного часу, що лежить у його основі”[65, 56-57].

Трансцендентальне тлумачення часу включає у собі положення про єдиний вимір часу і послідовне існування різних часів. Час зведений до

своєрідних правил, згідно яких формується досвід. Уявлення про час роблять можливим існування таких понять як зміна і рух.

Висновки з наведених тлумачень зводяться до того, що час сам по собі не існує, він є "...суб'єктивною умовою, завдяки якій мають місце наші споглядання"[І.Кант 65, 57]. Час є формою внутрішнього почуття, апіорна формальна умова сприйняття всіх явищ взагалі. Сам Кант підсумовує власні міркування наступним чином : " Отже, час є лише суб'єктивною умовою нашого (людського) споглядання (котре завжди має чуттєвий характер), і саме по собі, поза суб'єктом, є ніщо"[65, 58].

Тобто, на противагу І.Ньютону, І.Кант пов'язує час лише із людиною, вірніше із процесом сприйняття людиною дійсності. " Він (час – С.К.) є ні чим іншим, як формою нашого внутрішнього споглядання. Якщо полишити приватну умову нашої чуттєвості, то зникне, також, поняття часу; воно властиве не самим речам, а лише суб'єкту, який їх споглядає." – пише І.Кант [65, 60]. Тому не дивно, що абсолютний час, так саме як і абсолютний простір, Кант вважає нісенітницею (Undinge), котра існує лише для того, щоб охоплювати собою усю дійсність.

Як бачимо, концепція часу Канта є своєрідною антитезою концепції часу Ньютона. Вона є , так би мовити, "гіпергуманізованою", адже розглядає час як апіорну форму чуттєвого споглядання людини. Та, на нашу думку, навіть досконале розкриття місця і ролі часу у процесі пізнання не може остаточно сенс і значення останнього. Таїна часу залишається за межами концепції Канта, так саме, як і таїна людської творчості.

Ми не випадково обрали у якості характерних концепцій Нового часу вирішення даної проблеми Ісаком Ньютоном та Імануїлом Кантом. Великий англійський фізик фактично дає яскравий приклад механістичного тлумачення проблеми у межах відповідного і визначального для цієї епохи наукового контексту. Тож цілком закономірно, що фізика Ньютона була на протязі кількох століть своєрідним еталоном наукового підходу, втілюючи критично дегуманізовані пізнавальні інтенції епохи. Радикально відкидаючи не лише антропоцентризм, а й будь яку антропоморфність всесвіту, Ньютон спробував осмислити космос і час взагалі без людини. І могутній людський інтелект створив відповідну систему. Звичайно, вирішення даної проблеми лише на інтелектуальному рівні не втілювала визначальної цілісності людини, а отже суперечила загальному сенсовому виміру поняття гармонія. У той же час вона повністю відповідала конкретно-історичному виміру цього поняття і, таким чином, закладала фундамент контексту новоевропейського світорозуміння. У концепції Канта гносеологічні інтенції людини піддані досконалій аналітиці. Таким чином, відбувається своєрідне

“інтелектуальне харакірі” новоевропейського контексту, внаслідок якого можна легко відповісти на питання “як?”, але принципово важливі питання “чому?” та “для чого?” залишаються без відповіді. “Переоцінка цінностей” стає неминучою.

Дев’ятнадцяте століття проходить під знаком відповідної переоцінки. Спроба створити панлогічну схему всесвітньої історії у Гегеля, філософію як “позитивну науку” у Конта і Спенсера, економічно детерміновану систему розвитку людства у Маркса та Енгельса – це дійсно величні спроби раціонального, навіть гіперраціонального осмислення буття. Але коло замкнулося, і новоевропейська людина примушена повертатися до самої себе. Шопенгауер та Ніцше закладають основи “філософії життя”. Людина, її погляди, проблеми, фобії, інтенції стають центром філософського дослідження, активно формуючи відповідні напрямки осмислення реальності. Феномен індивіду, центром буття якого є ірраціональний потяг, воля, що втілюється у житті і як життя – це і є той екзистенційний простір, який з часом сформує постмодерністське світобачення. І саме з цієї основи постане філософська позаконтекстуальність 20 сторіччя.

ПИТАННЯ

1. Як новоевропейська цивілізація із властивим їй раціональним відношенням до буття змінила філософські уявлення про час та творчість?
2. Як Ви розумієте концепцію абсолютного часу Ісаака Ньютона? Чому подібну концепцію можна вважати типовою для епохи домінування класичного природознавства?
3. Назвіть основні положення вчення про час Імануїла Канта, викладені ним у книзі "Критика чистого розуму".
4. Чому концепцію Канта на протигагу вченню Ньютона про абсолютний час можна вважати гіпергуманізованою?
5. Чому і концепція Ньютона і концепція Канта може вважатися типовою для новоевропейської цивілізації?

ПИТАННЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

1. Як зазначає Ньютон у своїй праці "Математичні початки натуральної філософії: "Относительное, кажущееся или обыденное время есть или точная или изменчивая, постигаемая чувствами, внешняя, совершаемая при посредстве какого-либо движения мера продолжительности, употребляемая в обыденной жизни вместо истинного математического времени как-то: час, день, месяц, год". Прокоментуйте цей вислів.
2. З точки зору Канта, час "є ні чим іншим, як формою нашого внутрішнього споглядання. Якщо полишити приватну умову нашої чуттєвості, то зникне, також, поняття часу; воно властиве не самим

речам, а лише суб'єкту, який їх споглядає.” Спробуйте проаналізувати цей вислів.

РОЗДІЛ 3 КОРЕЛЯЦІЯ ІСТОРИЧНОГО ЧАСУ І ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ У ПОЗАКОНТЕКСТУАЛЬНІ ЕПОХИ

3.1. Віталістично-психологічна детермінація творчого процесу історичним часом

Temporis filia veritas
(Правда - дочка часу)
Латинське прислів'я

Одним з перших філософів, який відчув втрату гармонії між світом та людиною як контекстуальний розрив, що втілює зміст перехідного часу та відповідну “порожнечу”, яка чекає на власне “заповнення” культурним змістом, був французький філософ Анрі Бергсон (1859-1941). Більш того, ще за життя заслуги Бергсона у різних галузях культури були офіційно визнані, у 1914 році він стає членом Французької академії, а у 1927 році отримує Нобелівську премію з літератури. Це свідчить про адекватність сприйняття суспільною свідомістю відповідних ідей та концепцій та їх узгодженість з духом часу, його інтенціями, надіями, сподіваннями. Підкреслюючи важливість останнього положення, сам Бергсон писав: “Думка, що вносить у світ щось нове, повинна з’явитися на основі вже сформованих ідей, з якими вона зустрічається та які залучає до власного руху, тому і здається, що вона пов’язана з епохою, у яку жив філософ... Але філософ міг з’явитися набагато віків раніше, він мав би справу з іншою філософією та іншою наукою, ставив би інші проблеми, інакше формулював би власні думки. Можливо, не одна з книг, які він написав, не була б такою ж, але все одно він сказав би те ж саме” [цит. по 14, 8-9].

Як бачимо, визначальною реальністю, субстанцією буття та мислення, є, за Бергсоном, конкретна людина. До проблем людини філософська традиція найбільш часто звертається у кризові епохи, на зламі культурних традицій, коли особа залишається один на один з власним часом, безпосередньо поринаючи у його плинність. В такому випадку людина дійсно стоїть обличчям до буття, намагаючися власноруч довести відповідне онтологічне змагання до логічного завершення. Серед ідейних джерел філософії Бергсона – неоплатонізм, романтизм, філософські концепції Паскаля, Руссо та Берклі, французький спиритуалізм. Слід відзначити і сучасний Бергсону

культурний контекст – імпрессионізм та постімпрессионізм у живописі та музиці, символізм у літературі, традиції психологічного роману.

Самобутність творчого підходу Бергсона постає, таким чином, як з сучасного йому стану культури, так і з філософської традиції минулого. Постає, щоб ствердити визначальність людського існування, його реальні пріоритети у бутті універсуму. Саме «життя» стає головною категорією філософської системи Бергсона. «Виступаючи проти механіцизму та догматичного раціоналізму, Бергсон стверджує у якості справжньої реальності життя, яке інтерпретується як певна цілісність, що радикально відрізняється від матерії та від духу, які, самі по собі, є продуктами розпаду процесу життя. Сутність життя може бути досягнута за допомогою інтуїції, яка, як своєрідна симпатія, безпосередньо проникає у предмет та зливається з його індивідуальною природою»- зазначає П.Гайденко[132, 53]. Як бачимо, життя втілює для Бергсона визначальний стан буттєвої цілісності, яка за умов надто раціоналізованої дійсності Нового часу ігнорується, що призводить до важких наслідків та проблем. Інтуїція ж є головним знаряддям повернення втраченої цілісності. Звідси – апологетичне ставлення філософа до неї. Але інтуїція – це лише шлях, що дозволяє за сучасних Бергсону умов знову відкрити незаперечну цінність життя, його могутню енергію. «Життя – це певний метафізично-космічний процес, життєвий порив (*élan vital*), могутній потік творчого формування; ослаблення власної напруги веде до розпаду життя та його перетворення на матерію»- підкреслює П.Гайденко[132, 53]. Тобто, спираючись на інтуїцію, людина прокладає як шлях до життя, так, власне, і шлях самого життя як творчого перетворення дійсності, що заважає її смерті у формі матеріалізації.

“Позитивна метафізика”, яку прагне створити Бергсон, вимагає при досягненні дійсності спиратися виключно на безпосередній досвід, за допомогою якого людина сприймає реальність. І онтологічно, і методологічно ця позитивна метафізика є ідейної альтернативою "позитивній науці" у розумінні Огюста Конта та його чисельних і впливових послідовників. Бергсон прагне повернутися до життя як визначальної та таємничої реальності, і, відповідно, філософські реабілітувати людину як істоту, прилучену до часу. І. Блауберг помічає з цього приводу: “У метафізиці, за Бергсоном, є два центральні моменти: справжній, конкретний час(тривалість) та осягаюча його неінтелектуальна інтуїція як справжній філософський метод... Тривалість, на відміну від абстрактного часу науки, передбачає постійну творчість нових форм, становлення та взаємне проникнення минулого та майбутнього, непередбачуваність майбутніх станів, свободу”[14, 37].

Тобто час, що розуміється як тривалість, реалізується через безперервний творчий процес на протязі усього людського життя. На

думку М. Ярошевського: «У філософії життя найбільш розгорнута концепція творчості запропонована Бергсоном: творчість, як безперервне народження нового, складає сутність життя; вона відбувається об'єктивно на протигагу суб'єктивній діяльності конструювання, що лише комбінує старе»[132, 642-643]. Тож ми з повним правом можемо вести мову про час як віталістичну детермінанту творчого процесу. Творчо осягаючи власний час, людина наближується до сенсу буття, сутнісна невизначеність якого відбивається у подібних креативних спалахах. Творчий процес є самодостатнім, адже лише він втілює справжній час людського життя. Говорячи іншими словами, життя адекватно реалізує власний час у людській творчості.

Інтуїтивне відкриття цілісності, становлення якої визначає сутність людського життя, суперечить інтелектуальним спробам впорядкувати всесвіт, створивши константну всеохоплюючу систему. Виключно інтелектуальна реальність суперечить цілісності життя, деформує його, пропонує замість цілісного світобачення никчемний симулякр (використовуючи популярний термін Бодрійара). Звідси – значення чуттєвого, і, відповідно, естетики у філософії Бергсона. «Суттєву роль у осмисленні Бергсоном суто філософських проблем відіграла естетика, яку французький мислитель вважав найвищою формою пізнання. І це тому, що Бергсон вважав основи буття естетичними за своєю суттю,»- зазначає І.С.Вдовіна[15, 3].

Чуттєве проникнення у світ дозволяє людині творити власну реальність як тривалість творчого перебування, очищує буття від хибних нашарувань минулого. Ці нашарування відчужують людину від справжнього буття заради формалізованого існування у несправжньому світі. З приводу останнього сучасник Бергсона, Р.-М. Рільке писав у першій Дуїнянській елегії:

Навіть тварини, які найспритніші, - ті знають,
Що відчуваєм себе ми не зовсім, як вдома,
В усвідомленім світі, з якого лишилось нам, може
Дерево, бачене нами щодня десь над яром,
Та ще й дороги вчорашні, і пещена нами
Відданість наша отій застарілій звичці,

Що уподобала нас, і лишилася, і не відходить[11, 523].

Справжнє пізнання є творчим перевтіленням тривалості власного часу, який долає формалізовані конструкти минулого, відкриттям чистого життя у його власній суті, а отже воно передбачає естетичну інтуїцію як провідний чинник цього процесу. Як пише Л.Левчук: «Для Бергсона людська здатність до естетичного сприйняття та переживання навколишньої дійсності є тільки наслідок існування та активної дії такої форми пізнання, як інтуїтивна. У процесі пізнання світу, його явищ і

предметів ми бачимо та сприймаємо лише їхні форму, колір, лінії, вважає Бергсон, але ми нездатні схопити життя, яке криється в цих зовнішніх властивостях, схопити те пристрасне, тремтливе, що створює чарівність навколишньої дійсності. І наше пізнання назавжди залишалося б поверховим, якби не “естетична інтуїція”, яка дає людині можливість не лише бачити світ, а й схоплювати “задум життя, єдиний рух, що пробігає по лініях, пов’язуючи їх між собою та надаючи їм сенс” [87, 32].

Інтуїтивне відчуття формалізованого як несправжнього викликає сміх як своєрідну захисну реакцію здорової людини. Саме сміх Бергсон робить предметом розгляду у своїй єдиній суто естетичній роботі. “Сміх є виправленням,”- неодноразово підкреслює філософ у цій праці. Сенс сміху – у бажанні катарсису, очищення буття від формалізованих утворень, які заважають гармонійно реалізовувати реальність власного перебування, безпосередньо сприймати та створювати дійсність. “Процес свідомості, яка розуміється як тривалість, по Бергсону є, по суті, позаінтелектуальним; він може бути схопленим безпосередньо, зусиллям самоспоглядання, але для інтелекту, пристосованого до області абстрактного та вічного, він є недоступним,”- підкреслює І.Блауберг [14, 18]. Тобто свідомий процес пізнання фактично виключає інтелектуальну діяльність, яка формує несправжнє.

Подібне упереджене ставлення Бергсона до інтелекту відбивається і на розумінні часу. Показовим є тут порівняння його поглядів з вже розглянутою нами концепцією часу Канта. І для Канта, і для Бергсона час є реальністю суб’єктивного плану, сутнісно пов’язаною з людиною. Але, як зазначає І.Блауберг: “Якщо для Канта час був апріорною формою внутрішнього споглядання, то у Бергсона це вже сам зміст внутрішнього почуття, споглядання “я”, не апріорна форма, а безпосередній факт свідомості, осягнутий внутрішнім досвідом” [14, 16]. У своєму “пориві” до чистої творчості як тривалості часу людського життя Бергсону не потрібні посередники. І саме цей стан чистої, безпосередньої творчості у часі Бергсон класифікує як такий, що втілює гармонію з буттям. Час реалізується у людському житті як безперервний творчий процес. Власне кажучи, життя розглядається як нескінчена череда неповторних станів, обумовлених відзначеним перманентним креаціонізмом.

Але у сучасному світі відправною точкою подібної творчості повинна бути конкретна реальність раціоналізованої дійсності. Як пише Л.Левчук: “Бергсон бачить у інтуїції безмежний творчий акт, у процесі якого інтуїція може піднятися над інтелектом, подолати його обмеженість, але поштовх до такої активності все ж буде йти від інтелекту” [87, 31]. Долаючи інтелект, творча особа намагається відтворити втрачену гармонію інтелектуальних та інтуїтивних форм

пізнання, відновити сутнісне значення останніх у бутті та світосприйнятті. Звідси визначальна мета творчості – відтворити ціле як втілення гармонійно організованого світу. Творча людина повертає сучасникам багатовимірне сприйняття світу як реальності, що перебуває у постійному становленні і "тікає" від будь-яких спроб свідомого обмеження чи завершення.

У контексті викладеного цілком логічним є високий статус мистецтва у філософії Бергсона, адже саме художня творчість унікально втілює цілісність життя. «Людина – це творча істота, оскільки саме через неї проходить шлях “творчого пориву”. Здатність до творчості за Бергсоном, який наслідує Шопенгауєру, пов’язана з ірраціональною інтуїцією, яка, як священний дар, належить лише обраним,»-зазначає П.Гайденок[132, 53]. Звичайно, ці «обрані», перш за все, митці. Говорячи про бажання Бергсона визнати винятковість митця як людини, яка здійснює творчий процес, Л.Левчук підкреслює: «Митцям властива не лише здатність бачити глибше та ширше за інших, але вони є, згідно з твердженням Бергсона, тією єдиною категорією людей, які проникають у принципи універсальної філософії»[87, 33]. Ми підійшли до принципово важливого положення, яке буде неодноразово повторено у багатьох філософських та естетичних концепціях 20 сторіччя. Мистецтво є втіленням вищої реальності, самодостанім світом, що несе у собі таємничий сенс людського буття.

Трансформуючи тривалість часу життя у мистецький витвір, людина стверджує сутнісну визначальність світу, заново відкриває втрачену гармонію цілого. Час життя спонукає людину творити, але лише обрані здатні створювати витвори мистецтва як втілення інтуїції вітальної цілісності. Історичний час як віталістична детермінанта творчого процесу стверджується у витворі мистецтва як контекст, що зупиняє мить справжнього бачення. Зафіксувати справжність цього бачення означає, за Бергсоном, повернутися до повноти життя та прилучитися до творчої енергії останнього.

Проблема співвідношення часу і творчості у 20 сторіччі стала предметом дослідження у різноманітних психологічних школах, особливо психоаналітичного напрямку. Безперечно, тлумачення проблеми походження людської культури і знаходження відповідних "відбитків" цієї події у психологічній реальності сучасної людини, запропановані Зігмундом Фрейдом, набули характер парадигми світорозуміння сучасної західноєвропейської цивілізації. Однак, серед розроблених у полі психоаналізу концептуальних рішень, найбільш цікавою з точки зору естетики є, на нашу думку, концепція, запропанована швейцарським психологом та культурологом Карлом Густавом Юнгом(1875-1961). В останні роки творчій доробок Юнга інтенсивно перекладається у нашій країні. Це не дивно, адже Юнг зміг

торкнутися найважливіших проблем, що постали перед людиною та людством у наш час.

Створена Юнгом “аналітична психологія” дозволила науково проаналізувати ірраціональні глибини людської психіки. Трактуючи міф як своєрідну пра-форму духовного освоєння світу і втілення первісної (і органічної) цілісності світосприйняття, Юнг дозволяє по-новому поглянути на проблеми і кризи, що постали перед європейською цивілізацією у наш час. Тож не дивно, що у сучасній науковій літературі Юнг досить часто розглядається як епігон міфомислення. Повернення сучасній людині втраченої психічної цілісності є, на думку Юнга, реальним методом подання нагальних проблем, і не лише психологічних, а й онтологічних. Міф, у цьому контексті, виконує відверто терапевтичну функцію, ігнорувати яку не лише безглуздо, а й навіть небезпечно.

Але, не дивлячись на властиву Юнгу недовіру до формальної логіки як найбільш адекватного методу впорядкування знань, він ніколи остаточно не покидав наукове підґрунтя. Звідси – складність підходу Юнга до будь-якої проблеми, і до проблеми художньої творчості зокрема. Це перш за все підхід психолога, але одночасно і підхід митця, філософа, візіонера. І, можливо, саме тому, як зазначає Л.Т. Левчук : “ Художня творчість для Юнга – це таємничий, загадковий процес, усі спроби визначити природу якого приречені на невдачу”[88, 120]. Юнг звертається до проблеми художньої творчості на протязі майже усього життя, і це цілком закономірно, адже саме творчість постає у контексті аналітичної психології одним з найважливіших механізмів буття людини у світі. Саме у творчості і через творчість здійснюється “розширення простору свідомості”, який репрезентує історичний розвиток людства. І, звичайно, цей процес пов’язаний із часом перебування як окремої людини, так і людства у цілому. Час історії, таким чином, визначається перманентним творчим процесом конструювання свідомості. Саме час надає можливість свідомості розширюватися, охоплюючи все нові і нові шари психічного буття людини. Визначальність часового фактору постулюється у “аналітичній психології” у якості одного з найважливіших параметрів процесу розширення свідомості для оптимальної інтеграції у загальнолюдський простір могутніх несвідомих пластів колективної психе.

Як відомо, головне та визначальне поняття аналітичної психології Юнга – це поняття колективного несвідомого, що є базисом або фундаментом як окремої соціальної спільноти (сім’я, рід, нація), так і людства у цілому. Продуктами функціонування колективного несвідомого є специфічні (родові, національні, расові) та загальні (сутнісні) форми буття людини у світі, засоби освоєння оточуючого світу, принципові алгоритми взаємодії між людьми і таке інше.

Коллективне несвідоме немов би “веде” людину по життю, втілюючи власні рушійні сили у конкретну особу у певному соціально-історичному оточенні. Набутий на протязі життя матеріал акумулюється свідомістю та впорядковується згідно з імпульсами колективного несвідомого. І найбільш важливим у цьому зв’язку є формування свідомого колективного контексту, тобто своєрідних стереотипів відчуття, поведінки, діяльності певних соціальних груп. Саме творчість відіграє тут виключно важливу роль, адже митець, за Юнгом, висловлює для сучасників зміст часу, створює контекстуальний каркас психічного буття певної історичної епохи. Митець бачить “суспільні сни”, і відтворює їх виключно важливий зміст. Цей зміст визначений актуальним станом часу у ситуації глобального психічного розвитку, тотальної динаміки психогенезу.

Імпульси колективного несвідомого - за визначенням Юнга архетипи – мають виключно формальний характер, визначаючи “параметри усвідомлення “ дійсності. Іноді архетипи тлумачаться дослідниками Юнга як структурні одиниці колективного несвідомого. Взагалі ж поняття “ архетип “ дуже важко однозначно окреслити. Як зазначає Л.Т. Левчук : “ Слід зазначити, що інтерпретація юнгівських архетипів у літературі є досить неоднозначною. Це пов’язане із складністю відповідної структури... Юнг до останніх праць звертався до поняття архетип, уточнюючи та доповнюючи його”[88, 72]. Російський дослідник В. Лейбін визначає п’ять головних значень цього поняття: 1) архетип як умова інтуїції, що априорно визначає будь-якій досвід; 2) архетип як первісна форма освоєння зовнішнього світу; 3) архетип як внутрішній образ об’єктивного життєвого процесу; 4) архетип як позачасова схема, у відповідності з якою утворюються думки та почуття людства; 5) архетип як колективний шар історичного минулого[127, 28]. При цьому домінування того чи іншого значення залежить від конкретного архетипу, який є предметом розгляду у тій чи іншій праці.

Юнг намагається охарактеризувати головні архетипи. Це, перш за все, Аніма – жіноча проекція у чоловічому несвідомому та Анімус – чоловіча проекція у жіночому несвідомому. Слід відзначити також Персону, що є регулятором проекцій оточення на особистість та визначає формування сукупності ролей, зіграних людиною на протязі життя та Самість, що визначає прагнення до інтегрованості несвідомого та конкретної свідомості.

Архетип формує різноманітні психологічні стани, використовуючи при цьому усвідомлений матеріал конкретної особистості. Виникаючи при цьому конкретні ситуації та непорозуміння ведуть до появи психологічних конфліктів. Завдання психолога у цьому випадку – усвідомити природу та сутність конфліктів, і, таким чином, знайти оптимальні шляхи їх вирішення. Ось як характеризує архетип Аніми сам

Юнг : “ Аніма – це “фактор” у справжньому сенсі цього слова... Вона завжди є а ргіогі настроїв, реакцій, імпульсів, тобто усього того, що є психічно спонтанним. Вона живе із самої себе і робить нас живими... Те, що не належить “Я” (а саме чоловічому “Я”), є, мабуть , жіночим...”[157, 116-117]. І далі : “ Античній людині Аніма з’являлася або як богиня, або як відьма; людина середньовіччя змінила богиню на небесну господиню або церкву. Десимволізований світ протестанта призвів спочатку до нездорової сентиментальності, а потім до загострення моральних конфліктів”[157, 118]. У сучасному світі постійно відбуваються проекції Аніми на протилежну стать, що, на думку Юнга, магічно ускладнює стосунки у сім’ї та веде до критично високого рівня розлучень.

Ми не випадково зупинилися на архетипі Аніми. Як зазначає Юнг : “Психологія творчої особистості – це , власне, жіноча психологія, адже творчість виростає із несвідомої безодні, у справжньому сенсі цього слова із царства Матерів”[125, 118]. Тобто, архетип Аніми має певне (і, мабуть, досить вагоме) значення для формування творчого імпульсу. Діалектичне відкриття власної протилежності відновлює первісну цілісність, котра намагається зафіксувати себе у оточуючому світі. “ Разом з архетипом Аніми ми входимо у царство богів, у ту сферу, яку традиційно залишала за собою метафізика. Усе, що відноситься до Аніми, є нумінозним, тобто незаперечно вагомим, небезпечним, табуйованим, магічним”[157, 117].

Це – первісний та синкретичний стан особи, що зафіксований у кожного на певному рівні психіки. У сучасній літературі ця первісна цілісність інтерпретується як міф. У міфі об’єктивна реальність зазнає певної психологізації. Світ індивідуальної душі заповнюють одвічні архетипи, відкриваючи, тим самим, справжнє буття. “ Момент виникнення міфологічної ситуації завжди характеризується особливою емоційною інтенсивністю... Тож не дивно, що зустрівши відповідну ситуацію, ми раптом відчуваємо виняткове звільнення, відчуваємо себе як на крилах, або начебто нас захоплює нездолана сила. У такі хвилини ми – рід, голос усього людства прокидається у нас,” – пише Юнг[157, 283].

Пафос Юнга є , у даному випадку, цілком виправданим, бо міфологічна ситуація і творчий акт є невід’ємними друг від друга. А саме творчий акт фіксує сутнісні ознаки людства у оточуючому світі. Індивідуальна постать митця дійсно нівелюється на фоні несвідомих глибин людства, але конкретний зміст, “речовина” художнього твору – це, як би там не було, індивідуальний витвір, наслідок акумулювання свідомістю оточуючого світу. Та у контексті аналітичної психології друге положення носить вторинний характер. “ Каузальна обумовленість особистістю має до витвору мистецтва не менше, але і не більше

відношення, ніж підґрунтя до рослини, що росте на ньому. Звичайно, познайомившись з місцем, де росте рослина, ми почнемо розуміти її деякі особливості. Але ніхто не буде стверджувати, що подібним шляхом ми зрозуміємо сутність рослини,” – підкреслює Юнг[157, 273].

Тут не важко відчутти критичні ноти на адресу засновника психоаналізу Зігмунда Фрейда. Теоретичне протистояння цих двох, безперечно, видатних особистостей – цікава тема для спеціального дослідження. Але не слід забувати, що Юнг розпочинав кар’єру як чи не найближчий учень Фрейда, який, потім, піддав погляди вчителя досить суровій критиці. При бажанні, у цьому факті теж можна знайти наслідок дії певного архетипу! Взагалі ж, як свідчить історія, геніям, яким доля подарувала буття в одну і ту ж саму історичну епоху, важко знаходити спільну мову, навіть якщо коло їх захоплень відверто перехрещується - достатньо згадати драматичні стосунки Леонардо да Вінчі та Мікеланджело, або Ньютона та Лейбніца.

Полемізуючи з Фрейдом, Юнг відокремлює митця як особистість від митця як творця. “ Кожна обдарована та творча особистість має подвійну природу та є синтезом парадоксальних якостей. З одного боку вона має характер певної особистості, з іншого боку – це надіндивідний загальнолюдський процес. Як людина, вона може бути здоровою чи хворою... У якості ж митця вона стає зрозумілою лише у контексті творіння, “ – зазначає Юнг[125, 116-117]. Тож для Юнга митець та творчо опанований ним час є, перш за все, наслідком глобального, загальнолюдського процесу, що має дуже незначне відношення до комплексів та травм індивідуальної психіки.

Але Юнг не заперечує остаточно можливості митця свідомо оперувати відповідним матеріалом. У такому випадку мова йде про обробку матеріалу у межах певної норми та стилю для досягнення конкретної мети. Автор та творчий процес стають у такому випадку тотожними, що, звичайно, радикально знижує психологічне значення твору. “ Психологічний тип має за матеріал такі змісти, що знаходяться у орбіті людської свідомості, наприклад : життєвий досвід, певне потрясіння або переживання, людську долю взагалі, як її може зрозуміти та відчутти звичайна свідомість, “ – пише Юнг[125, 106]. Звичайно, для аналітичної психології цей тип творчості надає мінімум необхідного матеріалу. Як підкреслює сам Юнг : “ Я називаю цей рід творчості психологічним, адже він завжди є психологічно зрозумілим”[125, 106]. У своїй праці “ Про відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчості” Юнг у відповідності зі своїм відомим вченням про психологічні типи характеризує подібну творчість як інтровертовану, якій властиве “...ствердження суб’єкта з його усвідомленими намірами та цілями всупереч об’єкту”[157, 275]. Об’єктом, у даному випадку, виступає як оточуючий світ, так і глибинні рівні психіки митця, що

виходять далеко за межі усвідомленого “Я”. Дослідницька увага Фрейда, його терапевтичні стратегії та пояснювальні схеми щодо підсвідомих змістів реальності працюють саме на цьому, відносно поверховому рівні людської психіки.

Та досить часто митцю лише здається, що він повністю контролює творчий процес. На думку Юнга, зовсім не виключено, що навіть той митець, який творить свідомо, вільно розпоряджаючись власними здібностями, і створюючи те, що бажає, є, насправді, настільки захопленим творчим імпульсом, що він навіть не може уявити себе бажаним чогось іншого. Тому впевненість у абсолютній свободі власної творчості є, скоріше за все, лише ілюзією свідомості: людині здається, що вона самостійно пливе, тоді ж як насправді її несе незрима течія. Глибинні рівні психіки, немов коріння, проростають у свідомість, значною мірою формуючи (причому цілком несвідомо!) її конфігурацію.

Творчий процес лише у межах свідомості є неможливим – це лейтмотив концепції Юнга. Свідомо впорядкований матеріал може абсолютно домінувати у художньому творі, але головний поштовх, бажання творити, виходить з надр колективного несвідомого. Хоча у такому випадку простежити цей визначальний механізм творчості дуже складно. Можливо тому Юнг піддає суворій критиці спроби свідомо привнести у мистецтво особисті риси та проблеми. “суто особисте є для мистецтва обмеженням, навіть пороком. “Мистецтво”, яке є у цілому або хоча б переважно особистим, заслуговує на те, щоб його розглядали як невроз,” – підкреслює Юнг[125, 116]. З точки зору Юнга, мистецтво, відірване від власних глибинних коренів, втрачає свою якісну сутність, а отже і усякій сенс.

Не можна шукати витоків мистецтва і у особистому несвідомому, під яким Юнг розуміє сукупність тих психічних процесів та змістів, які самі можуть досягти свідомості, або навіть вже досягли її, але зізнали витіснення, після чого утримуються за межами свідомості. Пов’язувати змісти особистого несвідомого і творчий процес Юнг вважає безглуздою концепцією. Тому він активно критикує Зігмунда Фрейда, котрий зводить людську культуру і творчість до втілення змістів особистого несвідомого, тобто неприйнятних з моральної точки зору імпульсів, витіснених у підсвідомість. Нереалізована енергія останніх і провокує художню творчість. Онтологічне значення витвору мистецтва, у цьому випадку, набуває сумнівних рис, втрачаючи сутнісну реальність загальнолюдського. Якщо Платон зневажав митця за те, що він створює "подобу подобі" ідеальної реальності, то, згідно з Фрейдом, митець створює подобу своїх сублімованих інцестуозних інтенцій, жахів та фобій. Особисто я не можу ані свідомо, ані несвідомо погодитися з цією тезою видатного австрійського психіатра.

Якщо ж повернутися до вчення Юнга, то спадає на думку певна спорідненість змісту особистого несвідомого та такого поняття аналітичної психології, як Тінь. До неї входять взагалі змісти особистого несвідомого, це не архетип у повному розумінні цього слова. Кожний має Тінь, адже кожен має певні витіснені неприйнятні морально або естетично риси. Але, якщо розглядати Тінь як архетип, тобто певний формоутворюючий механізм, то подібна констатація втрачає сенс. Взагалі ж Юнг припускає певний вплив особистого несвідомого на творчий процес та його продукти. Але, як і у випадку з свідомістю, цей вплив – безперечно зі знаком мінус. Ця сфера є також джерелом мистецтва, але джерелом каламутним, котрий у випадку переваги робить твір мистецтва не символічним, а симптоматичним.

Другим типом творчості, навколо якого Юнг власне і розгортає своє дослідження, є візіонерська творчість. Витоки її знаходяться далеко за межами свідомості та особистого несвідомого. Тому матеріалу візіонерської творчості властива таємнича, незрозуміла сутність, що охоплює та паралізує свідомість. “Матеріал або переживання, що піддається художній обробці, не має у собі нічого, що було б звичним; він наділений ворожою сутністю, таємниче походження якої сягає долюдських віків або надлюдських світів, чи то світлих, чи то темних. Деяке визначальне відчуття, перед яким людина абсолютно безпомічна та немічна” [К.Г. Юнг 125, 107]. Тобто свідомо воля митця повністю паралізована, і вже не він, а певний архетип впорядковує матеріал. У цьому полягає таїна натхнення, бо вихід сутнісних сил людства супроводжується великим емоційним піднесенням, котре підіймає митця над повсякденністю та людським життям взагалі. Адже архетипи, на думку Юнга, виникають не на певному етапі еволюції, а одночасно з життям, як своєрідні потенції останнього.

Таким чином, вивільняючи архетип із надр колективного несвідомого, і, тим самим, дешифруючи безодню, іманентно властиву кожному, митець у процесі творчості вносить у психічне буття або новий, або втрачений на протязі історичного шляху (тобто новий для певної епохи) вимір. Цей вимір дозволяє впорядкувати психічне буття соціуму та стримати деструктивні імпульси несвідомого. Саме цей порядок фактично формує історичний час – тобто соціо-культурну тривалість, у якій перебуває людина. Вже у найперших паростках людського суспільства ми знаходимо відбитки душевних зусиль, мета яких – зв’язати або пом’якшити дію могутніх сил.

Парадокс полягає у тому, що у процесі творчості несвідоме немов би намагається стримувати себе. Це здійснюється завляки продукту творчості – певному символу. “...символ – це термін, ім’я чи зображення, що можуть бути відомими у повсякденному житті, але окрім свого звичайного сенсу мають специфічне додаткове значення... Таким чином,

слова чи зображення символічні, якщо вони втілюють дещо більше, ніж їх очевидне та безпосереднє значення”[К.Г. Юнг 157, 25].

Сутність символу полягає у тому, що він фіксує у оточуючому світі, і, певним чином, матеріалізує ті чи інші глибинні психологічні стани. Завдяки символам людина інстинктивно захищає себе від безпосереднього зіткнення із власними хаотичними глибинами. Історично людство вибудовує своєрідну захистну стіну символів, які вводять культурний розвиток у конструктивне русло. Взагалі ж свідомість, на думку Юнга, належить до досить пізніх надбань людства, і тому їй властива певна слабкість, аморфність. Юнг порівнює свідомість із островом у океані колективного несвідомого, шкірою обличчя сучасної людини. Історія цивілізації – це процес кристалізації свідомості, своєрідна експансія останньої у психічний простір індивіда. Первісна людина (а Юнг доводить це на прикладі племен, відсталіх у своєму історичному розвитку) ще усвідомлює свою залежність та підпорядкованість світу несвідомого.

Навпаки, буття сучасної людини є, або, значною мірою, намагається бути свідомим. Як людство прийшло до цього? На думку Юнга, завдяки символічному контексту, і, перш за все, догматичній символіці. Саме ця символіка, що втілювала первісний досвід трансцентентного, спромоглася певним чином вгамувати “демонічні” поштовхи несвідомого, а отже – вторядкувати соціальний простір, втілений у певному історичному часі. Конструктивна функція символічного контексту дозволила будувати реальність як процес, що перебуває у безперервному розвитку, спираючись на певну традицію (чи певні традиції).

Свідоме освоєння і моделювання світу, таким чином, спочатку було освячене теологічною парадигмою. Та й сама ця парадигма адекватно відбивала психічну реальність людини. Як пише Юнг: “ Символи надають пережитому досвіду форму та спосіб входження у світ обмежено-людського розуміння, не змінюючи при цьому його сутності, без збитків для його найвищого значення”[157, 103]. Свідома картина світу і людини у попередні епохи повністю базувалася на догматичній символіці, що формувала буття людини, надаючи останньому сенс. Тим самим, надлюдське виводилося за межі людини, об’єктивуючись у символі. “Колективне несвідоме раніше взагалі ніколи не було психологічним. До християнської церкви існували античні містерії, які, у свою чергу, сходять до сивої давнини неоліту. Людина ніколи не відчувала нестачі у могутніх образах, що були б магичною захисною стіною проти жахливої вітальності, що втілена у глибинах души”[К.Г. Юнг 157, 104].

Релігія, і, зокрема, церква, у історії європейської цивілізації виступала механізмом збереження цих символів та світоглядного

конструювання життя у відповідності з ними. Звідси – тісний зв'язок релігії та мистецтва, що простежується майже до початку Нового часу. Глибинні враження, таким чином, втілювалися (і, певною мірою, впорядковувалися) існуючою символічною системою.

Це зовсім не означає, що духовна історія Європи до останніх часів носила бесконфліктний характер. Періодично протиріччя між пануючою символікою та багатовимірною психічною реальністю соціуму набували характеру гострих конфліктів, що призводили до якісних змін символічного контексту, або психічних революцій. Грандіозна психічна революція у європейській свідомості відбулася під час переходу від античної до християнської системи цінностей. Ця “революція”, на думку Юнга, була викликана активізацією архетипа Самості, котрий вимагав нових форм компенсації, не задовольняючися відносно обмеженим еліністичним культурним контекстом.

Певною мірою, цьому сприяло зіткнення західного і східного контекстів під час експансії Рима на азійський континент. На думку Юнга, у цій суперечці Схід отримав переконливу духовну перемогу, підкоривши свлоєму впливу могутню метрополію. Втіленням архетипу Самості став Ісус Христос. Тож не випадково, що один із розділів праці Юнга “ Спроба психологічного тлумачення догмата про Трійцю” має назву “Христос як архетип”. Юнг вважає, що постать Христа стала символом, сформованим архетипом Самості у процесі колективної творчості. Архетип Самості – центральний у психіці людини, він використовує для власної маніфестації майже усі інші архетипи, що згруповані навколо нього. Звідси – складність цього поняття аналітичної психології, остаточне значення якого майже не піддається вербальній фіксації.

У програмній праці “Відношення між я та несвідомим” Юнг трактує Самість як початок душевного життя людини, і, одночасно, найвищу мету, “бога у нас”, “трансцендентний постулат, котрий хоча і може бути психологічно виправданим, але не може бути науково доведеним”[160, 315]. Інтегруючи свідоме та несвідоме, Самість є одночасно діючою причиною функціонування і кінцевою метою розвитку психіки, “віртуальним центром особистості”(В.Бакусеv[160, 20]). Конкретизацію (а, можливо, найбільш цікавий для нас аспект) поняття Самість ми знаходимо у праці Юнга “ Спроба психологічного тлумачення догмата про Трійцю”. На думку Юнга, психологічно Самість визначається як психічна цілісність людини. Символом Самості може бути усе, що людина вважає більшою цілісністю, аніж вона сама.

Чи не втілює цю цілісність творчий процес, особливо у його чистому, візіонерському типі? Візіонерське “бачення” є наслідком дії Самості, котра прагне впорядкувати свідомий світ, вносячи у нього символічну цілісність. Тож є не випадковим, що Юнг характеризує

натхнення як голос Самості. Звідси – таємнича невизначеність та патетичний стиль, що використані Юнгом при описі цього стану. І звідси ж - той унікальний духовний та емоційний стан, що супроводжує надхнення на рівні індивідуальної свідомості та відчуття (хай і досить нетривале), що завдяки натхненню відкритий вищий сенс та досягнута найвища мета людини:

Буває мить якогось потрясіння:
Побачиш світ, як вперше у житті.
Звичайна хмара, сіра і осіння,
Пропише раптом барви золоті.

Стоїш, як стогін, під склепінням казки.
Душа прозріє всесвітом очей.
Кричить гілля. З облич спадають маски.
Зі всього світить суть усіх речей.

І до віківблагенька приналежність
Перепостає в сяйво голубе.
Прямим проломом пам'яті в безмежність
Уже аж звідти згадуєш себе (Ліна Костенко 77, 90).

Сприятливим моментом для пробудження цього архетипу є зміна світогляду, перехід від однієї історичної епохи до іншої. Саме такий процес переживала Європа під час переходу від Античності до християнського Середньовіччя. Тому сформовані у цей час різноманітні релігійно-філософські течії, котрі здебільшого були продуктами візіонерської творчості засновників, є, на думку Юнга, важливим та цікавим об'єктом для психологічного дослідження, адже вони втілюють максимальну різноманітність, а отже – цілісність психічних маніфестацій людини.

Особливу увагу Юнга привертає гностицизм з його вченням про онтологічну рівновагу, а отже – цілісність добра і зла. Саме такий підхід до етичної проблематики відповідає психічній реальності людини. Християнство ж, абсолютизувавши добро та елімінувавши зло за межі догматичної символіки, було приречене на розколи та кризи, адже не виражало цілісність людини. Таким чином, християнство протистояло могутньому архетипу Самості, котрий на протязі століть підточував його. Тобто з моменту формування догматичної символіки християнства історичний час фактично провокує антихристиянські форми творчості, що знайшли яскраве втілення у мистецтві епохи Відродження. Юнг вважав відмову від гностицизму історичною помилкою Європи, наслідком якої стала глибока криза європейської цивілізації.

Виникнення протестантизму стало своєрідним остаточним вирокom християнству. З його появою розпочинається перехід від релігійного світогляду до світогляду наукового, із властивими останньому гіпертрофованими пізнавальними інтенціями. І не дивно, що першою жертвою цих інтенцій стала догматична символіка. Це призвело до відчуження людини від власної духовної спадщини. Втрата символічної духовної культури має вкрай негативні наслідки для людини, провокуючи зіткнення з власними глибинами, а отже – тяжкі психологічні конфлікти з одного боку, та необмежені можливості для маніпулювання людиною – з іншого. Раціональні формули можуть задовольняти теперішнє та найближче минуле, але не досві людства у цілому. Такий досвід вимагає всеохоплюючого бачення міфу, що виражене у символі. Якщо ж відповідний символ відсутній, то у свідомості не репрезентована цілісність людини.

Відсутність сталої символічної системи у оточуючому світі або ж її тотальна дискредитація веде до неможливості свідомого співвідношення раціоналізованого «Я» та втілюючої прагнення до Самості особистості. Компенсаційна функція символу у такому випадку втрачена, а отже втрачена і цілюща можливість інтеграції з несвідомим. Ті ідеї та формули, що зайняли місце символів, звичайно неспроможні виконувати цю функцію. “ Сучасна людина втратила метафізичну впевненість свого середньовічного Сократа. На її місце вона поставила ідеали добробуту, безпеки, гуманізму. Але щоб зараз зберегти вірність цим ідеалам потрібна ін’єкція значної долі оптимізму”[К.Г. Юнг 157, 211].

Та немає лиха без добра. Відмова від попередньої символічної системи означала підняття могутнього творчого імпульсу. Юнг формулює це у вигляді відповідного психологічного закону: якщо щось важливе знецінюється та зникає у свідомому житті, то з’являється компенсація втраченого у несвідомому. Саме це пояснює, чому майже одночасно з жахами французької революції саме француз Антекіль дю Перрон відкриває для Європи світ Упанішад. І це – лише один із прикладів дії синхронічного принципу, який постулює Юнг. На цьому принципі базується існування окультних феноменів, астрології, спорідненість історичних епох у житті відокремлених одна від одної цивілізацій (Європа-Китай), тощо.

Саме синхронічний принцип повністю ігнорується сучасним науковим світоглядом, котрий повністю базується на принципі каузального. У останньому випадку кожна подія має конкретну причину, тобто об’єктивно детермінована. Синхронічний принцип формується на основі специфічної концепції часу, запропонованої Юнгом. Згідно з нею, час не є абстрактним поняттям, а, скоріше, певною потенцією, що несе у собі визначальні якості та умови. Саме тому

ідентичні явища та стани можуть виникати одночасно та без усякого каузального зв'язку. Час є параметром, що визначає актуальний стан загальнолюдського колективного несвідомого, а отже – усіх інших, більш поверхових шарів людської психіки. У концепції Юнга відбувається своєрідна деперсоналізація часу, адже його субстанцією є колективна, загальнолюдська сфера. Втім, однак, знаряддям часу виступає індивід, обособлена людина, наділена спроможністю творити. Саме у творчості відбувається становлення людської свідомості, яку теж потім можна диференціювати на загальнолюдську, національну, родову, індивідну.

Таким чином, конкретний історичний час та властиві йому форми творчості певним чином ідентифікуються на психологічному рівні. Історичний час збігається з певним психологічним станом, що у творчому акті намагається здобути цілісність. Розвиваючи це положення, можна сказати, що історичний час втілює об'єктивне прагнення суспільної свідомості до Самості. Тож ми можемо вести мову про історичний час як психологічну детермінанту творчого процесу. Саме історичний час обумовлює процес психологічної експансії свідомості, нескінчений процес наближення до сенсу та суті на шляху пошуку органічної інтеграції свідомих та несвідомих компонентів такого унікального космічного феномену як людина. На цьому шляху вітальна та психологічна детермінація творчого процесу історичним часом перехрещуються, та, певною мірою, накладаються одна на одну. Тож ми можемо вести мову про єдину, вітально-психологічну схему детермінації.

ПИТАННЯ

1. Поясніть, чому "життя" є головною філософською категорією Анрі Бергсона? Як "життя" пов'язане з часом?
2. У чому різниця між суб'єктивним розумінням часу у філософських концепціях Канта та Бергсона? Відповідь аргументуйте.
3. Як Ви розумієте тезу про те, що на основі філософського вчення Бергсона можна сформулювати віталістичну систему детермінації творчого процесу історичним часом?
4. Чому, на думку Юнга, художня творчість є одним з найважливіших механізмів буття людини у світі? Як історичний час впливає на творчість?
5. У чому специфіка візіонерського типу творчості?
6. Як Юнг пояснює природу натхнення, яке справжній митець переживає у процесі творчості?
7. Поясніть зміст запропанованого Юнгом синхронічного принципу. Чим він від відрізняється від каузального принципу, на якому ґрунтується наукове знання?

ПИТАННЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

1. У листі до М.І.Павлика Леся Українка зізнається: "Власне, найтрудніше "зважити" не писати віршів, бо то не робота, а так собі хвиливі імпровізації, певна форма нападів божевілля, за які людина здебільшого ручити не може; взагалі ж я вмисне, з виразним заміром, ніколи не віршую, - як не йдуть вірші сами на думку, то я їх ніколи не кличу, хоч би й рік цілий - обійдеться." Витлумачіть цю думку з точки зору концепції часу і творчості, запропанованої Карлом Густавом Юнгом.
2. "Мистецтво віддаляє особу від дійсності, яку ми сприймаємо, тож вона стає загадкою навіть для свого безпосереднього оточення. Якщо це - митець, то його мистецтво проголошує надзвичайні, відірвані від світу речі, які кричать усіма барвами і які є водночас значні й банальні, прекрасні й гротескові, піднесені й дивні," - зазначає К.-Г. Юнг у праці "Психологічні типи". Який "світ" з точки зору аналітичної психології створює мистецтво?

3.2. Час як онтологічна детермінанта творчого процесу

Tempus omnia revelat
(Час усе виявляє)
Латинське прислів'я

Мартін Гайдеггер, безперечно, є однією з найвизначніших постатей на філософському небосхилі 20 сторіччя, а, можливо, і європейської цивілізації взагалі. Суперечливе ставлення до творчості “баварського мага” лише підкреслює унікальний характер цієї неординарної особистості, у творчості якої відбувається своєрідна візуалізація принципово невисловленої загадковості нашого перехідного часу з усіма проблемами та гострими кутами останнього.

Російський філософ В.В.Бібихін у передмові до книги власних перекладів з Гайдеггера так сформулював цю проблему: “Говорячи про Мартіна Гайдеггера опиняєшся у надто поляризованому полі. З одного боку – справжнє поклоніння, бажання завмирати перед кожним словом мудреця. Відвернися від прихильників з їх зарозумілістю – і тебе вітають філософи-професіонали, які, здавалося б, спокійно пройшли повз суперечливого мислителя, але ні: незрозуміла тривога не полишає і їх...”[143, 3]. І це дійсно так. Гайдеггер може викликати поляризовані, суперечливі думки, але не полишає філософа байдужим, пробуджує енергетичну напругу людського розуму, з якої і в якій відбувається становлення філософії. Тому я категорично не погоджуюсь з твердженням Р.А.Гальцевої, що Гайдеггером “...свідомість читача трансформується у стан, близький до загіпнотизованого реципієнту і далекій від діалогічного співробітництва: не дивлячись на численні заклики до читача мислити, філософ розраховує не стільки на відповідне мислення, скільки на харизматичний вплив власного слова і власного духовного виклику”[125, 21]. Подібна “демонізація” постаті Гайдеггера викликає заперечення ще й тому, що у контексті своєї статті Р.А.Гальцева намагається захистити положення класичної раціоналістичної парадигми. Отже, цілком логічною була б спроба раціонального тлумачення “філософської сугестії” на прикладі впливів текстів Гайдеггера, а не безперспективна спроба емансипації останнього від філософської “alma mater”.

Варто згадати, що Гайдеггер увійшов у філософську традицію як визначний представник феноменології, чий талант був адекватно оцінений самим Е.Гуссерлем. Тож подолання Гайдеггером раціоналістичної парадигми базується не на голому запереченні, що демонструє інтелектуальну невпевненість у власних силах, або навіть відверту неміч, а на опануванні цією парадигмою, сходженням до вершин із наступним “поворотом”, що втілюють нові горизонти

людського буття. Саме слово “поворот”(Kehre) є визначальним щодо динаміки біографії Мартіна Гайдеггера, сутність якої я б визначив екстраполяцією назви популярної книги В.Леві “Полювання за думкою”. І ці “повороти” втілюють інтелектуальну драму (а може , навіть, трагедію) нашого 20 сторіччя.

Перший “поворот” у житті М. Гайдеггера відбувається у 1916 році. На думку Н.В. Мотрошилової, він був викликаний відмовою надати йому стипендію для вивчення теології ... у 1911 році. “рана, що була нанесена у 1911 році у 1916 році перетворилася на травму,” – пише Н.В. Мотрошилова[110, 171]. Звичайно, подібні образи впливають на нашу подальшу поведінку, але у випадку М. Гайдеггера, виходячи з контексту його життя і філософії, подібна мотивація виглядає відверто недостатньою. Тому я поділяю трактування повороту, що зроблена Джоном Макаріє у книзі “ Гайдеггер і християнство”, що вийшла у 1994 році. Джон Макаріє відзначає : “ У 1910 році Гайдеггер вступає до університету Фрейбурга. Він займається теологією , але приділяє все більшу увагу філософії. Відкриття праць Едмунда Гуссерля захоплює Гайдеггера, обидві книги “ Логічних досліджень” постійно знаходяться на його письмовому столі. Вплив філософії посилюється, і через 2 роки Гайдеггер полишає власні теологічні дослідження та повністю приділяє себе філософії. У 1916 році Гуссерль особисто стає професором філософії у Фрейбурзі, і Гайдеггер з ентузіазмом приймає феноменологічний підхід до вирішення філософських проблем”[179, 5].

Таким чином, у 1916 році відбувається своєрідна “ініціація” Гайдеггера у доросле життя, позначена радикальною емансипацією від батьківського впливу. Як відомо, батько Мартіна Гайдеггера, Фрідріх був паламарем у католицькій церкві Святого Мартіна у Мескірхі, до обов’язків якого входив нагляд за церковними дзвонами. Через багато років Гайдеггер згадував, що саме спогади про звук цих дзвонів асоціюється у нього з часом і темпоральністю. Тож не дивно, що наприкінці життя Гайдеггер повертається до релігії, якоюсь мірою підтверджуючи тезу Фрідріха Ніцше про “постійне повернення” як визначальну якість справжньої дійсності. Показовим у цьому зв’язку є інтерв’ю журналу “Шпінгел” під назвою “Лише Бог може нас врятувати”, яке Гайдеггер дав у 1966 році при умові, що воно буде надруковане лише після його смерті. Ця назва є парафразою рядків поеми Гельдерліна : “ У часи мого дитинства тільки Бог міг мене врятувати”. Шлях життя Мартіна Гайдеггера завершився 26 травня 1976 року, а 28 травня він був похований біля церкви Святого Мартіна у Мескірхі поруч із могилами своїх батьків. А племінник філософа, католицький священник Генріх Гайдеггер відслужив по ньому месу.

Отже , Гайдеггер звертається до філософії, на певний час пориваючи з батьківською традицією. Цей крок символічно завершується

одруженням з протестанткою Елфрід Петрі у 1917 році. А у 1919 році Мартін Гайдеггер проголошує повний розрив з "систою католицизму", звільняючи тим самим простір для побудови власної філософської системи. У 1927 році у 8 томі "Щорічника філософських та феноменологічних досліджень" Гуссерля, і, одночасно, окремою книгою виходить праця "Буття і час". Прихильники Гайдеггера сперечаються, чи створив він "другу" велику книгу, і, якщо так, то що це за праця. У цьому зв'язку називають лекції про Ніцше, "Вступ до філософії", а також інші книги. Але усі сходяться на тому, що Гайдеггер створив одну велику книгу, і ця книга – "Буття і час".

Цю працю порівнюють з "Феноменологією духу" Гегеля, "Критикою чистого розуму" Канта та "Республікою" Платона. І дійсно, масштаб праці Гайдеггера, глибока та оригінальна розробка справді філософських проблем є вражаючою і унікальною для нашого часу, коли чи то "боги віддалилися" (Гельдерлін), чи то "Бог помер" (Ніцше). Ця книга постала як наслідок читання, розробки лекцій, роздумів протягом попереднього десятиріччя, накреслила шляхи, що ведуть до наступних праць, котрі, навіть якщо відверто відрізняються від "Буття і часу", не можуть бути зрозумілими цілком незалежно від неї. У той же час це – одна з найбільш складних книг, що коли-небудь були написані.

Дослідники відзначають складність тексту Гайдеггера навіть для німецької аудиторії, не говорячи вже про архискладність переведення сенсової і семантичної напруги праці на інші мови. Показовим є те, що навіть англomовний переклад праці з'явився лише у 50-ті роки. (Звичайно, на це вплинули політичні мотиви, пов'язані з певною нацистською ангажованістю Гайдеггера, але вони не були ні єдиними, ні визначальними). Російський перекладач праць Гайдеггера В.В.Бібіхін відверто визнає: "Переклад з Гайдеггера є, власне кажучи, неможливим. Без усяких перебільшень кожне слово, кожна частка своєї рідної мови почуті їм спочатку, при усьому розмаху їх сучасного та історичного звучання. Так саме, як і у поезії, переклад нагадує тут оригінал не більше, ніж зворотна сторона ковдри нагадує лице" [143, 13]. Це не дивно, адже цей текст репрезентує не лише філософа, а мислителя. Важливим є той факт, що констатація неможливості перекладу Гайдеггера повертає нас до традиційної філософської загадки про єдність суперечностей, що мерехтить у філософській традиції від Платона до Канта, і вплив якої на тексти Гайдеггера здається мені безперечним. Ця "coincidentia oppositorum" значною мірою висловлює і творчий метод Гайдеггера.

Декартівське "Cogito ergo sum" у випадку Гайдеггера набуває нових, глибинних рис, відкриває і викриває втрачене на протязі розвитку філософії, науки, цивілізації взагалі. У передмові до Кембриджського введення до філософії Гайдеггера, що вийшла у 1993 році і витримала

вже шість перевидань, Чарльз Гюгنون, один з найбільш відомих сучасних дослідників Гайдеггера у англomовній філософії, зазначає: ““Буття і час”(1927) залишається найбільш відомою і впливовою книгою Гайдеггера. Не дивлячись на важкий стиль, вона стала необхідним "свіжим повітрям" на шляху вирішення традиційних філософських питань”[186, 4]. Претендуючи спочатку на те, щоб стати новим словом у феноменології, книга Гайдеггера справила справжню революцію у філософії взагалі, відкрила новий шлях її подальшого розвитку. Вона справила велике враження на читачів тим, що ознайомила широкий загал з новим духом філософії. Сучасник почув у книзі Гайдеггера справжній протест – відверту критику безтурботного світу культури, критику індустріального суспільства з властивою йому тенденцією до уніфікації, що веде до нівелювання особистості, життєвих форм індивіда, до маніпулювання суспільною думкою при допомозі засобів масової комунікації.

Слово “шлях” несе у контексті життя і філософії Гайдеггера велике сенсове навантаження. Достатньо згадати назву збірки праць “пізнього” Гайдеггера “Holzwege”, назву, що викликала, викликає і буде викликати філософську дискусію. Але справа в тому, що філософія Гайдеггера є своєрідним шляхом, який мислитель прокладає крізь усю філософську традицію – до майбутнього. Німецький дослідник Отто Поггелер назвав свою відому працю “Шлях думки Мартіна Гайдеггера”(“Der Denkweg Martin Heideggers”1963). І важко з ним не погодитися, коли відстоюючи правомірність подібної назви, він пише :”...Гайдеггер завжди розумів власне мислення як подорож по шляху, як буття на шляху”[182, 2]. А шлях принципово не може бути прямим , він постійно повертає, навіть кружляє, намагаючись наблизитися до істини, і знаходячи наближення у віддаленні. “Шлях, яким Гайдеггер намагається подорожувати – це шлях у напрямку до Буття. Категорія Буття визначає класичні форми європейської думки та метафізики. Як шлях у напрямку до Буття Гайдеггер намагається розглядати увесь розвиток європейської думки. Гайдеггер вірить, що на цьому шляху він набуває впевненість, що західна метафізика ніколи повністю не розкрила власне головне питання, питання Буття, а отже ніколи не досягнула власних основ”[О.Поггелер 182, 2-3]. У книзі “Буття і час” Гайдеггер впевнено проголошує постановку цієї проблеми, певною мірою спираючись на феноменологічний інструментарій. Книга присвячена Едмунду Гуссерлю “...з дружнім захопленням.” 8 квітня 1926 року. “ Книгу “Буття і час” я присвятив Гуссерлю тому, що феноменологія подарувала мені можливість знайти шлях,” – скаже Гайдеггер[143, 276] у розмові з японським професором Тозука у 1953 році. На момент закінчення праці Гайдеггер ось-ось досягне критичного для багатьох геніїв віку – 37 років. Виходячи з усього сказаного стає зрозумілим, що коротко

переказати зміст “Буття і часу” неможливо. Численні англомовні коментарі до праці мають обсяг у середньому 300 сторінок кожний. Але, пам’ятаючи про неможливість, спробуємо відкрити у ній можливе.

Головний аргумент праці полягає у тому, що нагальною і важливою для нас є постановка питання:” Що таке Буття?”. Це питання вже колись підіймалося, але було забутим протягом довгого терміну часу. Ставлячи знову це питання, ми повинні йти від певного конкретного буття або сутності, і найбільш правильним буде вибрати у такій якості людське буття або Dasein, адже воно є найбільш близьким до нас шляхом, що веде до відповіді на поставлене запитання.

Отже, перший розділ книги має назву “ Попередній фундаментальний аналіз Da-sein”. Розробляючи це питання, Гайдеггер стверджує, що Dasein по своїй суті перебуває “у світі”, і що його буттям є “турбота”. Другий розділ “ Dasein і темпоральність” розвиває і доповнює перший . Dasein є по суті темпоральним, бо воно постійно співвідноситься з власною смертю, воно осягає власне життя як ціле у свідомій відвертості, воно по суті історично. Час, а точніше, темпоральність, є тим найбільшим “близьким”, що обмежує буття Dasein.

Гайдеггер планував і третій розділ власної книги, що б висвітлював би Буття як таке та його відношення до часу з максимально можливою незалежністю від Dasein, але цей розділ так ніколи і не з’явився. Сам Гайдеггер вважав, що цю “прогалину” можуть заповнити праці “Вступ до метафізики”(1953) та “Фундаментальні проблеми феноменології”(1927,1975). Крім того, передбачалася і друга частина книги, яка б складалася з трьох розділів, присвячених відповідно Канту, Декарту та Аристотелю. Ця частина теж не з’явилася, але її задум був частково реалізованим у подальших працях Гайдеггера.

Таким чином, зроблене формально краще було б назвати “Dasein і темпоральність”, адже саме розгляд цієї проблеми є предметом завершеної частини праці. На розробку проблеми власне “Буття і часу” Гайдеггеру чомусь часу не вистачило. Та незавершеність задуму ні на йоту не зменшує значення створеного. Бо у європейській філософії з’явилася праця, безмежно відкрита для необмежених інтерпретацій. Віртуальний центр, що захоплює людську думку, формуючи мислення. “Інтерпретаційну безмежність” “Буття і часу” авторитетно підтверджує інший “суперечливий філософ” 20 сторіччя, автор відомої стратегії деконструкції Жак Дерріда: “ Для кожного з нас, хто вже розпочав читання “Буття і часу”, хто сприймає цю книгу не ортодоксально, а як відкрити для запитань та критики, стає зрозумілим, що вона ще очікує власного прочитання. І безмежні резерви тексту Гайдеггера все ще чекають подальшої інтерпретації”[180, 146].

А місце книги “Буття і час” у філософській традиції добре окреслив Е.Левінас : “ Я давно відкрив “Буття і час”, книгу, яку тоді читали усі навколо мене. І дуже швидко я був насправді захоплений цією працею. Це – одна з найбільш прекрасних книг у історії філософії. Я кажу це після багаторічних роздумів. Одна з найбільш прекрасних серед чотирьох або п’яти інших”[180, 149]. До речі, серед “інших” Е.Левінас називає “Федр” Платона, “Критику чистого розуму” Канта, “Феноменологію духу” Гегеля, “Час і свободу волі” Бергсона. Майже одночасно з “Буттям і часом” Гайдеггер створює курси “Основні проблеми феноменології”(1927), “Кант і проблема метафізики”(1927), “Основні поняття метафізики”(1929-1930), які, як вже було сказано, знаходяться у орбіті “Буття і часу”, доповнюючи сенс і семантику “головної книги”.

Та на початку 30-х років на шляху мислення Гайдеггера відбувається черговий поворот (*Кehre*), як завжди важливий і вагомий. Як пише В.В.Бібіхін : “ У ці роки Гайдеггер полишає звичні інтелектуальні віхи. Не філософія, не метафізика, не фундаментальна онтологія, навіть не буття (“...я вже з небажанням використовую це слово.”), а “інше мислення” стає його головним предметом і завданням”[,5]. Гайдеггер “повертається” до мови, і саме у ній знаходить адекватний шлях мислення, небезпечний шлях до джерел, що рятують і лікують. Невипадково він так полюбляє цитувати у цей час Гельдерліна: “ Із небезпеки проростає спасіння.” Європейську цивілізацію врятує слово. Слово, яке було “на початку”. Один з найвизначніших теологів нашого сторіччя , Пауль Тілліх висловлює цю думку наступним чином : “Філософія мови і слова у Гайдеггера є одним з найбільш цікавих аспектів його мислення. Він – філософ слова. Для нього, як і для стародавніх греків, Буття і слово, що називає Буття, по суті поєднані. Він завжди відчуває, що таїна Буття і таїна мови є ідентичними, що мова створює реальність тому, що Буття відкривається нам через мову. Тож мова і Буття по суті належать одне одному. У слові містерія Буття, містерія, що є “дещо” всупереч “ніщо”, дивовижно прояснюється, нагадуючи галявину у лісі. Гайдеггер вірить у пошук автентичного слова, адже не кожне слово має подібну владу, і саме справжнє мислення є необхідним для пошуку власних слів”[178, 19-20].

На важливе значення слова і мови у філософії Гайдеггера починаючи з 30-х років звертає увагу і П.П. Гайденко : “ Гайдеггер заперечує суб’єктивно-психологічну трактування мови (як і мистецтва); слово, згідно Гайдеггеру, належить не свідомості, а буттю у тому сенсі, що саме через нього буття “промовляє” до людини; загострюючи цю думку Гайдеггера, можна сказати, що не людина створює слово, а слово створює людину; не людина промовляє слова, а слова “промовляють себе” через людину”[134, 189]. Чудовою літературною ілюстрацією

цього постулату М.Гайдеггера є відоме есе Х.Л.Борхеса “ Дзеркало і маска”. Згідно з ним норвезький король доручає поету Олану створити поему про свою найбільш визначну перемогу, адже “...визначні справи втрачають своє сяйво, якщо не закарбовані у слові”[24, 281]. Після року напруженої праці поет приносить поему, що містить досконалий опис битви. Але королю цього замало, він вимагає подальшого вдосконалення, і після ще одного року праці з’являється поема, що не містить опис, а “є битвою”. Але і ця поема не задовольняє вибагливого монарха. І після чергового року напруженої праці Олан створює поему з одного рядка, яка, за висловом короля, є “...справжнім дивом, адже містить у собі усі інші дива”[24, 284]. Після читання цієї поеми поет вчиняє самогубство, а король стає жебраком на шляхах колишнього власного королівства.

Сенс цього есе у тому, що справжнє слово має величезну владу і силу, незрівнянну ні з чим у своїй таємничій могутності. Саме тому воно може змінювати людську долю. Відповідні мотиви у російській поезії Срібного віку, зокрема у акмеїзмі, блискуче проаналізовані С.С. Аверінцевим на прикладі вірша Осипа Мандельштама “ Образ твой, мучительный и зыбкий...”. Стосовно рядків : “ Божье имя, как большая птица,/ Выпорхнуло из моей груди!” С.С. Аверінцев підкреслює: “ Бездумним, випадковим вимовлянням Ім’я людина спричиняє собі великі збитки: Ім’я вилітає, улітає, досвід його реальності – одночасно досвід безповоротного прощання з ним”[100, 27]. Величезна відповідальність митця є відповіддю на сакральну силу слова. Того самого таємничого слова, що створює буття промовлянням його незбагненого змісту.

Вищенаведене, у разі історичного підходу до нього, нагадує кабалістичні теорії і містику взагалі. Вплив останньої на Гайдеггера є предметом розгляду у численних статтях і книгах. Зокрема, Джон Д. Капуто у книзі “ Містичні елементи у думці М. Гайдеггера”(1978)[171] наголошує на спільних моментах у роздумах М. Гайдеггера та Мейстера Екхарта та Ангелуса Сілезіуса. І дійсно, питання про підставу, з якої постає Буття, про “ніщо”, як втілену у відвертому запереченні відкритість та повноту дійсно об’єднують погляди цих особистостей. Та метою філософської медитації німецьких містиків є таємничий Бог, що дарує силу і повноту, тоді як Гайдеггер завжди шукає Буття, осмислюючи шлях до нього. Тому тема співвідношення Буття у розумінні Гайдеггера та Бога у розумінні німецьких містиків відкриває простір для цікавих та продуктивних міркувань. На цей же момент вказує і Пауль Тілліх : “ Коли ви маєте справу з екзистенціалістами, не чекайте від них оригінальних відповідей. Наприклад, усі відповіді пізнього Гайдеггера породжені не екзистенціалізмом, а середньовічною католицькою містикою, яку він сприйняв ще семінаристом”[178, 27].

Майкл Зіммерман у праці “Затемнення себе. Розвиток концепції автентичності у Мартіна Гайдеггера”(1981)[193] вбачає шлях розвитку думки Гайдеггера у намаганні подолати егоїзм та егоцентризм людини, перехід від розуміння себе як чогось стабільно замкненого до розуміння власної “обмеженої відкритості”. Знайти власну “відкритість”, простір для Буття і існування – одна з головних інтенцій Гайдеггера, що відверто перегукується з драматичними пошуками Мейстера Екхарта. А Джон Маккаріє[179] звертає увагу на спільні положення системи філософії Гайдеггера та містичної філософії Плотіна. Зазначаючи, що вони мають тотожну онтологічну структуру, він підкреслює : “Ця структура дуалістична. З одного боку Буття або Єдине, що не є Буттям; з іншого боку – численні та обмежені “буття”, що створюють світ, серед яких особливе місце посідає людське буття або Dasein. Ця особливість визначається можливістю містичного звернення до джерела – тому Плотін каже, що “Інтелект у нас завжди намагається піднятися до джерела”, а Гайдеггер, перефразовує Парменіда :”мислити й бути – одне й теж.” У випадку Гайдеггера це “мислення”, у своїй медитативній чи споглядальній формі, є ментальною молитвою містика”[179, 118].

Соня Сікка у книзі “Форми трансцендентності. Гайдеггер та середньовічна містична теологія”(1997)[184], окреслюючи власне завдання, зазначає : “ Це дослідження не є вивченням джерел. Хоча я впевнена, що Гайдеггер знаходився під великим впливом середньовічних містичних текстів та середньовічної теології взагалі, це дослідження не має на меті довести факт історичного впливу, його природу та шляхи трансформації. Порівняльний аналіз, здійснений у книзі, має на меті визначити специфіку мислення про Бога у наш час”[184, 1]. Тобто С.Сікка відверто ототожнює мислення про Бога у наш час , і сам процес мислення у філософії Гайдеггера. Це символізує певну тенденції у сучасному розвитку західної філософії.

С.Сікка розгортає власне дослідження навколо фігур Святого Бонавентури, Мейстера Екхарта, Йогана Таулера та Яна ван Руусброка. Аргументуючи необхідність зосередити увагу саме на цих постатях, вона зазначає , що розпочинає книгу аналізом системи поглядів Бонавентури тому, що : “...Бонавентура стоїть у центрі метафізичної традиції, і його твори містять багато елементів, які критикує Гайдеггер, розглядаючи Бога метафізики та метафізику в цілому”[184, 5]. У той же час мислення самого Гайдеггера, на думку авторки, містить метафізичні риси і у цьому збігається з мисленням Бонавентури. Екхарт, Таулер і Руусброк обрані за критеріями, “...аналогічними з критеріями обрання Бонавентури. Твори цих авторів втілюють, у той чи іншій мірі, досвід та інтуїції, що не є цілком “раціональними”, але у той же час, не виключають цілком метафізики. У цих текстах, у більшій мірі ніж у текстах Бонавентури, наголошується на недостатності лише розуму для

досягнення істини; але, оскільки проблема співвідношення природи Бога та людського існування у їхній взаємодії є проблемою метафізики, оскільки це – метафізичні тексти. Аналогічний парадокс знаходимо і у текстах Гайдеггера”[184, 5-6].

Звичайно, спроба розглянути філософію Гайдеггера у “*Iumine Dei*” німецької містики є і цікавою, і продуктивною. Стосовно вже окреленої теми співвідношення Бога і Буття С. Сікка зазначає, що “...теза “Буття є Бог” є досить неоднозначною. Вона може означати : те, що має назву Бог є Буттям, і дозволяє сприймати Бога як щось визначальне. Або: те, що має назву Буття є Богом. У цьому випадку пошук сенсу Буття буде одночасно пошуком сенсу Бога. І цей пошук не розпочинається визначенням сенсу Бога, а буде закінченим, коли буде промовлене:”...і це ми називаємо Богом”[184, 273].

На спільні риси Буття і Гайдеггера і Бога, а точніше божества у Екхарта звертає увагу і П.П. Гайденко у статті “Мистецтво та буття. М. Гайдеггер про сутність художнього витвору”. Зокрема, вона пише : “Як Гайдеггер ототожнює буття та ніщо, тим самим бажаючи радикально відокремити буття від сущого, так і Екхарт, підкреслюючи, що при наближенні до Бога необхідно відректися від усякої речі, усякого сущого, вважає, що найкраще за все буде знайти Бога у “ніщо”. Як Екхарт вбачає єдність бога і людини саме у “ніщо”, що репрезентує сутність і того, і іншого, так і Гайдеггер вбачає у обмеженості людського існування (котре і є буття, направлене до “ніщо”) його онтологічне коріння”[134, 207]. Однак, визначаючи специфіку вирішення проблеми Гайдеггером, П.П. Гайденко наголошує: “ ...Гайдеггер бажає залишитися у межах філософії, а отже зректися усього, що має відношення до віри, - а тому про Бога він намагається не говорити взагалі або говорити скупо та неоднозначно”[134, 209]. (Я, особисто, не можу остаточно погодитися з цією тезою, адже у Гайдеггера є цікаві та глибокі праці, де він розглядає проблему Бога у контексті європейської цивілізації. Зокрема, “ Слова Ніцше “Бог помер””). Таким чином, ми можемо вести мову про сутнісну єдність поняття Бог у німецькій містиці та поняття Буття у філософії Гайдеггера. Підтверджуючи тезу Екклесіаста, що немає нічого нового під сонцем, Гайдеггер у своїх філософських пошуках спирається і приєднується до глибокої і впливової традиції. Адже, як вдало висловився А.Швейцер: “ Усякий глибокий світогляд є містичним – у тому сенсі, що він надає людині відчуття духовного зв’язку з безкінечним”[41, 342]. І дійсно, осягнути Буття у розумінні Гайдеггера можна лише подолавши межі дискурсивного мислення, лише відкривши безмежну велич власного “ніщо”.

Але звідки “приходить”, через що відкривається нам Буття? Як ми вже казали, Гайдеггер починаючи з 30-х років вважає, що у витворі

людського мистецтва, і, особливо, у мові. “ Витвір мистецтва у Гайдеггера подібно до Слова у Екхарта, “відкривається” і “блищить” , наче намагаючись щось відкрити, і відкриває ... замкненість, таїну. І тому Гайдеггер весь час “на шляху” – він весь час шукає Слово, досліджуючи мову, і звертаючись до тих, кому буття відкривало себе у мові – до Гельдерліна, Тракля, Ст. Георге. Мудреців та святих у Гайдеггера замінили поети,” – пише П.П. Гайденко [134, 210]. На відповідні моменти звертає увагу і З.Н. Зайцева у статті з показовою назвою “ Мартін Гайдеггер : мова і час” : “ Мова, за Гайдеггером, - це перш за все засіб існування індивідуальної свідомості... Частка таємничої сутності мови (і буття) закладена у кожному індивіді, однак він не може піднятися до неї, адже вона “ здійснюється” над його розумінням. Мова сутності – це царство мови (і буття)... про людину можна судити: “вона є”, і це тільки тому, що її людська сутність втілена у мові”[142, 172].

Як бачимо, З.Н. Зайцева фактично повністю ототожнює поняття мова і буття у контексті філософії Гайдеггера. Це є не зовсім коректним. Скоріше можна розглядати мову як субстанцію чи “формальну модель” буття. Добрим аргументом на користь цього положення є відомий вислів самого Гайдеггера у “Листі про гуманізм”: “ Мова є будинком буття. У помешканні мови перебуває людина. Мислителі та поети – охоронці цього помешкання”[145, 192].

Увага до мови, її виключно важливе онтологічне значення є характерними для філософії екзистенціалізму. Зокрема французький філософ Моріс Мерло-Понті виділяє “мову промовлену”, яка визначена, обмежена та закріплена сталими формами висловлення та “мову промовляючу”, яка є живою, рухливою, творчою, спроможною успішно подолати дистанцію між тим, що мається на увазі і чекає “висловлення”, і тим, що вже отримало чітке визначення. Як пише А.Густир, Мерло-Понті “...розглядає історію мови як історію завжди незавершеного стрімління до здобуття та розширення сенсу, історію створення та зміни усе нових та нових мовних форм, кожна з яких є одночасно і щабелем і перешкодою на шляху до наступної, яка, у свою чергу, знищує мертві складові попередніх стадій”[105, 5]. Гарною ілюстрацією цього поділу здається мені відомий вірш Ліни Костенко:

Страшні слова, коли вони мовчать,
коли вони зненацька причаїлись,
коли не знаєш, з чого їх почать,
бо всі слова були уже чиїмись.

Хтось ними плакав, мучився, болів,
із них почав і ними ж і завершив.
Людей мільярди, і мільярди слів,

а ти їх маєш вимовити вперше!

Все повторялось: і краса й потворність.

Усе було: асфальти й спориші.

Поезія – це завжди неповторність,
якійсь безсмертний дотик до душі[77, 138].

Поезія завжди є “промовляючою мовою”, що творить та розширює простір культурного сенсу, “називаючи” буття. У подальшому ми детально зупинимось на онтологічному значенні поезії у контексті філософії Гайдеггера.

Початком “повороту” Гайдеггера у 30-ті роки В.В. Бібіхін вважає доповідь “Про сутність істини”[131, 365]. У цій праці Гайдеггер, всупереч традиційному розумінню істини, сутність якого він зводить до формули : *veritas est adaequatio rei et intellectus* (істина є адекватність речі пізаному) розгортає власне розуміння сутності істини як свободи (а ще Христос вчив : “Пізнайте істину, і істина зробить вас вільними”!), що є “...екзистенціальним вивільняючим допущенням буття суцього”[142, 20]. “ Людина володіє свободою не як якістю, а навпаки : свобода, екзистенціальне відкриваюче буття існуючого володіє володіє людиною, і до того ж визначально, так що виключно воно гарантує людству співвідношення з суцим у цілому як таке, співвідношення, яке обґрунтовує і характеризує історію”[М. Гайдеггер 142, 18-19]. Звідси – відоме визначення істини як відкритості, відвертості, яку Гайдеггер називає грецьким словом *a-letheia*.

Саме у цьому слові, на думку Гайдеггера, “...спалахнула сутність істини”[141, 289]. Але ця сутність не була усвідомлена та осмислена навіть у давньогрецькій філософії, не говорячи вже про більш пізні часи. Тож головну інтуїцію Гайдеггера у цьому зв’язку можна сформулювати у формі властивої йому тавтології : істина є відкритість відкритості буття. І саме тавтологія, на мою думку, відкриває те, що істина є одночасно і не істиною, що замикає і усамітнює нас межами часу. “Прихованість суцього у цілому, тобто справжня не істина, є більш давньою, ніж усяке одкровення того чи іншого суцього”[М. Гайдеггер 142, 21]. І у цій “прихованості” виявляється і являє себе таїна людини, таїна її буття і буття взагалі. Таїна, що освячує суперечливу парадоксальність нашого життя. Добра, і навіть поетична ілюстрація цього положення належить Г.-Г.Гадамеру : “ Природі властиво сходити до світла, і ховатися у темряві, квітка відкривається назустріч сонцю, і уходить своїм корінням у глибини землі”[33, 112].

Проблема співвідношення істини і не істини відверто перегукується із “змаганням” світа і землі, навколо якого значною мірою побудована програмна для 30-х років доповідь Гайдеггера “Витоки художнього витвору”(1935). “ Світ не буває предметом – він є та не-предметність,

якій ми підвладні доти, доки кола народження і смерті, благословіння і прокляття поглинають нас у буття,” – пише Гайдеггер [141, 284]. Світ, як істина, розгортає простір свободи нашого власного буття. Він є тим сутнісним “ніщо”, яке подає нам надію. З іншого боку, земля “...є виходом на світ постійно замкненого, і , тим самим, приховуючого себе”[М. Гайдеггер 141, 287]. Земля може бути порівняна з не-істиною, з таїною, що ховає від нас сенс нашої присутності.

Гностичні мотиви філософії Гайдеггера простежуються у тлумаченні цього питання досить відверто, відкриваючи ще один цікавий напрям її дослідження. Книга Роберта Авенса “Новий гнозис. Гайдеггер, Хіллман та ангели” присвячена його розгляду. “Мислення Гайдеггера... є, одночасно, шляхом і візією, шляхом, що сам по собі є баченням... Тому філософію Гайдеггера важко викладати у традиційних фіксованих категоріях. Справжнє або медитативне мислення не веде до логічних висновків. На підставі яких можна збудувати систему думок. Нам пропанується бачити не більше, а краще...- бачити те, що ми вже знаємо і знали завжди, але що було затемненим нашим суб’єктивним відношенням і нестатком уваги. Адже у гнозисі “пізнання є невід’ємним від буття”,” – пише Р.Авенс [169, 7].

Саме єдність пізнання і буття, точніше кажучи, пізнання до буття, визначає філософію Гайдеггера. Пізнання є визначенням меж світу і землі у контексті відкритої істини. Кружлянням навколо таїни, абрис якої втілений у запитанні : “ Чому є дещо, а не ніщо?”. Намаганням прорватися від Dasein до Буття, яке є принципово неможливим, але не є неістинним. Саме ці інтенції людства формує “запитуючий шлях” М. Гайдеггера. Ми згадали слово “межи”. Межи Dasein визначає темпоральність, межі буття – час. “ Він (Гайдеггер – С.К.) вводить час як принцип інтерпретації і характеризує його як горизонт усякого розуміння буття, а , разом з цим, і розуміння людини,” – констатує З.Н. Зайцева[144, 163] .

Значення часу на протязі філософського шляху М. Гайдеггера зростає, і фактичним підтвердженням цього є відома доповідь “Час і буття”, яку філософ виголосив у актовому залі Фрейбурзького університету 31 січня 1962 року. Те, що Гайдеггер поміняв місцями ключові слова назви своєї головної книги “Буття і час” є досить промовистим. Особливо якщо згадати глибоке і важливе розуміння “місця” у філософії Гайдеггера. У другій період творчості Гайдеггера саме час стає “найближчим до початку”, і, певним чином, визначальним по відношенню до буття.

Чому саме час відіграє ключову роль у мисленні Гайдеггера? Чому саме навколо часу постійно кружляє його загадковий і суперечливий шлях? По-перше, це визначене таємничою невизначеністю поняття час, яка

адекватна таємничий невизначеності справжньої філософії, невизначеності, що перебуває у постійній присутності.

Стосовно часу цей аспект блискуче “схоплений” Августином у “Сповіді” : “ Отже, що ж таке час? Коли ніхто не питає мене про це, я знаю, але як тільки йдеться про пояснення, я вже не знаю. Однак я сміливо тверджу, що знаю ось що : якби ніщо не проминало, то не було б минулого часу; якби ніщо не наставало, то не було б майбутнього часу; й якби не було нічого, то взагалі не було б часу теперішнього”[2, 222]. Хіба час не є близьким і недосяжним, відкритим і замкненим? Відкриття часу як буттєвої основи людського існування адекватно втілено у його обмеженій безмежності, унікальній єдності індивідуально-екзистенціальних і глобально-космологічних параметрів. По-друге, час суттєво і визначально пов’язаний з головними пунктами “відкриття” Dasein : народженням і смертю. Поняття “буття-до-смерті” відіграє важливу роль у філософії Гайдеггера. Саме усвідомлення власної смертності робить буття автентичним, відкриває можливість справжнього перебування, роблячи “справжньою” темпоральність часу нашого Dasein.

Шлях Гайдеггера у часі і до часу як об’єкту філософських медитацій можна простежити крізь усе життя філософа. 27 липня 1915 року він виступає з лекцією “Концепція часу у історичній науці”. До речі, епіграфом до лекції молодий Гайдеггер обирає слова Мейстера Екхарта: “Час є тим, що викликає зміну і еволюцію, вічність же завжди незмінна”. Стосовно змісту лекції Фр. Даустур зазначає: “ Ця праця зосереджена на епістемологічному дослідженні, що має на меті визначити специфіку концепції часу у історичній науці на противагу концепції часу у фізичних науках, які Гайдеггер аналізує у першій частині лекції”[172, 1]. Вже у цій лекції можна простежити певну увагу до онтологічної проблематики. Зокрема, це роздуми про те, з чого складається “справжній” час, що не є фізичним. На відміну від об’єктивного вимірювання часу у точних науках, історичний час має якісний характер, він об’єктивний та неповторний, і саме ці його якості формують історію.

Продовженням цих роздумів стала лекція “Концепція часу”, яку Гайдеггер проголошує у липні 1924 року у Марбурзькому теологічному товаристві. У ній він виступає проти пояснення часу як чогось похідного від вічності. Саме це пояснення, починаючи з Платона, справляло значний вплив на європейську філософську традицію, органічно увійшовши до християнського контексту. На противагу освяченому теологією зведенню часу до вічності, Гайдеггер відстоює необхідність суто філософського підходу до проблеми, що полягає у розгляді часу як часу, тобто визначальної сутності, самодостатності якої відкриває простір дослідження. Дослідження, що походить від розуміння часу як

якості, що значною мірою визначає наше існування, екзистенцію. “Не має сенсу шукати походження часу будь-де, а не у нас самих., у темпоральності, якою є усі ми. Тому, наприкінці лекції, Гайдеггер наголошує, що потрібно не шукати відповідь на питання: “Що є час?”, а трансформувати це питання, і запитувати: “Хто є час?”, адже за нашими межами справжнього часу немає,”- пише Фр. Дастур[172, 3]. І продовжує: “Людина не є “у часі” як інші природні об’єкти, але вона є фундаментально темпоральною, вона є часом”[172, 3].

Звичайно, тут відчувається вплив філософії історії В. Дільтея, яка, поряд із феноменологією Е. Гуссерля суттєво впливає на мислення Гайдеггера у цей час. До речі, у квітні 1925 року у Касселі Гайдеггер прочитає цикл із 10 лекцій, присвячених Дільтею. Розуміння життя як герменевтичної структури, яку можна тлумачити, тим самим наближаючись до сенсу – саме цю ідею Дільтея Гайдеггер використовує у своїй подальшій праці. А ототожнення справжнього часу і людського життя, що очікує власного тлумачення – це перспективний крок, що визначає напрям герменевтичних досліджень аж до сьогодні.

Спробою наближення до визначення часу є і головна праця Мартіна Гайдеггера “Буття і час”. Розмірковуючи над цією назвою, можна задавати наступні питання: Чому саме “Буття і час”? Чому не “Буття і простір”? Або істина? Або ніщо? Гайдеггер не дає на ці питання однозначної відповіді, але передбачає безліч відповідей на кожне з них. У чому полягає специфіка часу? Одною з відповідей може бути: у тому, що Dasein проживає власне життя у часі у значно глибшому сенсі, ніж у просторі. Як підтвердження цього постулату, можна навести наступний приклад стосовно того, що дата мого народження визначає моє місце у часі, і, відповідно, усі потенційні шляхи дій, відкриті для мене. Але місце мого народження не обмежує моє просторове перебування.

З часом, а точніше, з темпоральністю, пов’язане головне поняття головної праці М. Гайдеггера – Dasein. Темпоральність як визначальна якість Dasein відрізняється від того, що розуміли під часом визначні представники історико-філософської традиції. Аристотель, Августин, Кант і Гуссерль розглядають як реально існуючий лише теперішній час. На противагу цьому, Гайдеггер стверджує, що Dasein не обмежене власною відкритістю часу теперішньому. Воно спрямовує себе у майбутнє, і сягає корінням у минуле. Саме темпоральність Dasein робить навколишній світ справжнім. З темпоральністю пов’язане і таке визначальне поняття філософії Гайдеггера, як “турбота”. Саме у “турботі” і як “турботу” Dasein відкриває власне покликання та автентичність. Структура “турботи” включає у себе “буття-попередусебе”(майбутнє), “буття-вже-у(світі)”(минуле), “буття-поруч”(теперішнє або створення теперішнього).

Як бачимо, поняття темпоральності у контексті філософії Гайдеггера є складним та неоднозначним. Можна виокремити 4 визначення часу або темпоральності, які присутні у книзі “Буття і час”. По-перше, визначальна або автентична темпоральність, темпоральність рішучого Dasein. По-друге – неавтентична темпоральність, або темпоральність повсякденного Dasein. По-третє – світовий час, час, у якому ми відкриваємо інші “буття” у світі. І, нарешті, вульгарний або повсякденний час, час, що був об’єктом для міркувань філософів від Аристотеля до Бергсона, час як однорідна і нескінчена послідовність “тепер”. Кожне з цих визначень часу (крім першого) походить, на думку Гайдеггера, від попереднього.

У чому полягає “справжність” людської темпоральності? Звичайно, у самоподоланні і виході на рівень часу, у “прориві” від Dasein до Буття. І саме цей сакраментальний шлях відкривається у мові, “будинку Буття”, що є субстанцією онтологічної присутності людини. “Згідно з загальними уявленнями, мова —це один із засобів комунікації. Вона використовується для того, щоб розмовляти і домовлятися, взагалі для взаєморозуміння. Однак мова є не стільки, і не в першу чергу висловленням у звуках та на письмі того, що необхідно повідомити. Мова не лише передає у словах і реченнях усе очевидне і усе сховане, але вперше розмикає суще як певне суще. Там, де немає мови – у бутті камня, рослини, тварини – немає і відкритості сущого, а отже немає і відкритості несущого, порожнечі. Мова вперше надає ім’я сущому, і завдяки цьому суще отримує слово і явище,” – пише М. Гайдеггер у праці “Виток художнього витвору”[141, 306].

Через більше ніж 20 років, у 1957 році Гайдеггер зробить предметом своєї доповіді вірш Стефана Георге “Слово”, і наступним чином прокоментує останні рядки поета : “Нема речей там, де немає слова” – “Де не вистачає слова, там немає і речі. Лише “надане у розпорядження” слово надає речі буття”[145, 303]. На думку приходить євангельське: “Спочатку було Слово...” Підхід Гайдеггера підносить слово до ролі субстанції, що у процесі “називання” відкриває і надає речам буття. Звичайно, мова стає одним із сутнісних понять філософії Гайдеггера. Дж. Маккаріє констатує: “Найбільш повним дослідженням Гайдеггера з проблеми мови є книга „*Unterwegs zur Sprache*“(„На шляху до мови“). Її німецьке видання з’явилося у 1959 році та включало у себе шість есе, написаних між 1950 та 1958 роками. У цій книзі мова, а також мислення, розглядаються як фактори сутнісного зв’язку між Dasein і Буттям”[179, 86].

Тож не випадково, що третій том найбільш повного, чотиритомного видання, присвяченого філософії, що вийшло у 1992 році під редакцією Кристофера Макана, повністю зосереджений на проблемі мови (причому як мови Гайдеггера, так і мови у розумінні Гайдеггера)

До речі, епіграфом до вступу до цього тому К. Макан обрав вже процитований нами вірш Ст. Георге :

So lernt ich traurig den Verzicht.
Kein Ding sei wo das Wort gebricht.

Це є констатацією того незаперечного факту, що найбільш важливою зміною предмету філософії у нашому сторіччі було переміщення уваги від реальності до мови, від речей до слів, від суб'єкт – об'єктних стосунків – до пошуку медіуму, крізь якого ці стосунки здійснюються. Звичайно, життя і праця Гайдеггера є найкращою ілюстрацією подібного повороту.

Специфічним є відношення Гайдеггера до мови. Цікаво, що ні звичайна мова, ні лінгвістичні студії особливо не турбували Гайдеггера – що зовсім не означає, що Гайдеггер не знав про функціонування мови у дискурсі або про досягнення наукової лінгвістики. Його “захоплення” мовою має іншу природу. Підсумовуючи, можна виокремити три основні напрямки цього “захоплення” логічний (у специфічному розумінні логіки Гайдеггером), етимологічний та поетичний. Не можу особливо заперечувати, але мені здається, що і логічний, і етимологічний і інші чисельні напрями наближення до мови підпорядковані поетичному, є його часткою, насправді відкриваються у поетичному прозорінні. Як пише Гайдеггер: “Мова, по суті, є поезія. Оскільки ж мова є звершенням, у якому вперше для людини відкриває та розмикає для себе суще як суще, остільки поезія, у вузькому сенсі слова, є найбільш визначальною поезією у сутнісному сенсі слова. Мова не тому – поезія, що у ній – пра –поезія, але поезія перебуває у мові тому, що мова зберігає визначальну сутність поезії”[141, 306]. Поезія у розумінні Гайдеггера виходить за межі мови, перетворюючись на визначальний принцип Буття. “Істина, перебуваючи просвітленням та затворенням сущого, відбувається... поетично. Усе мистецтво, що дає перебувати істині сущого як такій, є поезією,” – підкреслює Гайдеггер[141, 305].

Чи не суперечимо ми самим собі, “підіймаючи” поезію над мовою. Адже вище ми підкреслювали найвищий онтологічний статус мови у контексті філософії Гайдеггера. До речі, дослідники Гайдеггера часто намагаються « повернути» поезію у контекст мови. Яскравим прикладом подібних інтенцій є останні рядки праці учня Гайдеггера, визначного філософа сучасності Г.-Г. Гадамера “Вступ до праці М. Гайдеггера «Виток художнього витвору»”: “Мова випереджає поетичну творчість, і цим, здається, визначений не лише будь-якій поетичний витвір, а й будь-якій витвір, а будь-якій витвір взагалі, і більш того – буття будь-якої речі як речі. Створення мови – це визначальне поетичне створення буття. Мислення, що здатне мислити усе мистецтво як поезію, відкриваючи мовне буття усякого художнього створіння, саме

ще знаходиться на шляху до мови”[33, 115]. Г.-Г. Гадамер, звичайно, обґрунтовує герменевтичний підхід до реальності, визначним представником якого він є. Поезія начебто і присутня у цьому “герменевтичному колі”, і, у той же час, “тікає” із мови у власну визначальність.

Будучи субстанцією, землею, мова найбільш адекватно втілює поезію, створюючи символічний контекст її часової присутності. Поезія як визначальна буттєва якість, яка, власне, це буття і створює, є таємничим сенсом і покликанням людини. Вона втілює надію на подолання смерті. У ній мерехтить містичний вогник спасіння. Втілюючись у мові, створюючи і формуючи мову, поезія “розмикає” зречену обмеженість нашого Dasein, вносячи у останнє присмак справжнього Буття.

На відміну від поезії, сутність якої втілена у одвічній таїні Буття, мова історична. Контекст мови формує шлях народу у історії. Як підкреслює сам Гайдеггер у праці “Шлях до мови”: “Усяка мова є історичною, навіть там, де людина не відкрила історіографію у новоєвропейському сенсі. Мова як інформація теж не мова у собі, вона історична у відповідності з сенсом та обмеженістю нашої епохи, котра не розпочинає нічого нового, але лише завершує, доводячи до останньої межі, старий, вже визначений зміст Нового часу”[145, 271]. Саме крізь мову можна визначити шлях народу, його справжню історію. Мова “кружляє” навколо Буття, охоплюючи останнє у поезії і як поезію.

Шлях мови у часі визначає історичне перебування. Час фіксує шлях, контекст, що не згасає завдяки таїні поезії. Час визначає кут наближення до таїни, міру поетичного на певному етапі шляху. І ця міра відкритості визначає, у свою чергу, міру відкритості справжнього Буття у Dasein, міру подолання смерті і небуття. Саме ця «міра» і є мірою нашої автентичності, поетичної відкритості крізь смерть до Буття. Осмислити смерть як шлях її власного подолання – ось “нерв” філософії Гайдеггера. На важливість і вагомість подібного підходу звертає увагу Г.-Г. Гадамер: “Екзистенціальна серйозність, з якою найдавніша загадка смерті була поставлена у центр філософських роздумів, могутність заклику до «вибору» кожним свого справжнього самобутнього існування – усе це на очах руйнувало надумані світи «культури» та «виховання»”[33, 102].

Саме тема смерті сближує філософські підходи Гайдеггера і Дільтея. Привертаючи увагу до смерті, Дільтей і Гайдеггер не лише наголошують на простому факті, що усі ми смертні, а відкривають значення смерті для нашого життя. Для індивідуального життя смерть є виключним та невідворотнім підсумком. Як каже Гайдеггер, погранична можливість мого буття визначається небуттям. Це – підсумок усіх моїх починань. Тема смерті є однією з центральних тем головної книги Гайдеггера «Буття і час». Визначаючи сутнісні підстави для подібного

концептуального рішення, Гайдеггер по-перше, акцентує увагу на впевненості Dasein у власній смерті, його співвідношенні або “буттям-до” власної смерті, яке визначально обмежує усе життя. Життя, що не знає про перспективу смерті, буде несправжнім. По-друге, саме смерть виключно чітко відокремлює автентичне від неавтентичного. І, нарешті, по-третє, Dasein спрямоване до власної смерті, а не за її межі. Саме смерть покладе край усім потенційним можливостям. Це означає, що “насправді” час є обмеженим, і закінчується разом із моєю смертю.

На відміну від попередньої раціоналістичної традиції, Гайдеггер прокладає новий (не зовсім вдале слово, адже ще Екклесіаст вчив: “Немає нічого нового під Сонцем”, і Гайдеггер, на мою думку, це чудово розумів) шлях, шлях до мови, і далі, крізь мову, до поезії. Одночасно, він відкриває втрачені шляхи, забуті шляхи «початку», що були реальною альтернативою історії розвитку нашої цивілізації. Тому, перекладаючи і витлумачуючи відомий вислів Анаксимандра у праці "Вислів Анаксимандра" («Der Spruch des Anaximander» 1957), Гайдеггер зазначає: “Завдання полягає у тому, щоб перш за все розкрити, про що промовляє цей вислів. Лише тоді ми зможемо у повній мірі осягнути, що саме воно говорить про те, що говорить”[142, 35]. А значення адекватного перекладу, перекладу не мови, а думки, сенсу, поезії сприймається Гайдеггером як визначення долі цивілізації: “Ми можемо з перебільшенням, але у тій же мірі (і з таким же успіхом) воістину, стверджувати Доля європейського Заходу залежить від перекладу слова «сущє», при тій умові, що переклад перебуває у пере-кладі до істини того, що надійшло до мови у цьому слові «сущє»”[142, 46].

Це , дійсно, глибока інтуїція. Те, що Гайдеггер повертає нас до мови та в мову, відкриває простір для людського мислення, простір, у якому відкриває і замикає себе наша свобода бути. “Ми існуємо, перш за все, у мові і при мові. Шлях до неї, таким чином, непотрібний. До того ж шлях до неї є неможливим, якщо ми вже там, куди він повинен вести... однак, чи дійсно ми там? Чи дійсно ми у мові настільки, що можемо торкнутися її сутності, розуміємо її як мову і , вчуваючись власне до неї, сприймаємо її ? Чи є ми, без усяких зусиль, близькими до мови? Чи шлях до мови як мови – найдовший з усіх, які тільки можна помислити? Не лише найдовший, а й обнесений препонами, що йдуть від самої мови? Чи шлях до мови як мови найдовший з усіх, які тільки можна помислити. Не лише найдовший, а й обнесений препонами, що йдуть від самої мови, як тільки ми намагаємося осмислити власне її ,”- розмірковує Гайдеггер[145, 259] у праці «Шлях до мови»(1959). Свою мету він окреслює у фразі про необхідність “...надати слово мові як мові”[145, 259]. Із подібного «промовляння» постає справжнє Буття, поетична стихія якого захоплює Dasein , руйнує його межі, відкриваючи свободу і приховуючи смерть.

М. Гайдеггер не претендує на роль першовідкривача філософського методу “прислухання до мови” . Він з вдячністю, навіть з пієтетом згадує власних попередників, зокрема Вільгельма фон Гумбольта та його працю “Про різницю у побудові людських мов і її впливи на духовний розвиток людського роду”(1836), що є вступом до книги про мову каві на острові Ява. “Розпочавшись у грецькій античності і розійшовшись по різних шляхам, роздуми про мову досягають, однак, своєї вершини у думці Вільгельма Гумбольта..., у великому вступі до праці про мову каві... З тих часів цей трактат, засуджують його чи підтримують, згадують, чи замовчують, визначає розвиток усієї подальшої лінгвістики та філософії мови аж до сьогодення,” – пише Гайдеггер[145, 262]. Ось як передає зміст цього трактату О.В. Михайлов : “У трактаті «Про різницю у побудові людських мов та її впливи на духовний розвиток людства»(надрукована як вступ до праці «Про мову каві на острові Ява», том 1-3,1836-1839; російський переклад трактату – 1984) підкреслюється творча природа мови: мова - не стільки продукт діяльності, дещо створене (*ergon*), скільки сама діяльність (*energeia*) духа, тобто безперервне здійснення процесу породження сенсу, “орган , що формує думку”, продукт «мовної свідомості нації». У самій структурі мови (її «внутрішній формі») втілений певний погляд на світ («світобачення») того чи іншого народу”[132, 140]. Звичайно, подібні думки є дуже близькими до філософських роздумів Гайдеггера. Отже, немає нічого нового під сонцем?

Таким чином, Гайдеггера можна розглядати як нащадка певної традиції, нащадка, що продовжує шлях до витоків як шлях до мови, а шлях до мови як шлях до поезії. Причому поезії справжньої, доленосної, у якій відкривається мова, породжуючи Буття. Серед таких поетів особливе місце, на думку Гайдеггера, займає Гельдерлін. Як зазначає Веронік Фоті у вступі до своєї праці «Гайдеггер та поети.»(1992): “Для того, щоб осмислити традицію по-іншому, ніж вона себе репрезентує..., Гайдеггер вважає, що мислення повинне спиратися на «вибухові вислови» доленосних поетів. Поет, чие «сущє несказанє» чекає, перш за все, на тлумачення мислителя на користь майбутнього Германії та заходу взагалі, є, у його розумінні, Гельдерлін”[174, 18]. І дійсно , Гайдеггер «другого періоду» , починаючи з 1934-35 років, коли ним був прочитаний перший курс лекцій, присвячених Гельдерліну, постійно звертається до творчості цього поета. На питання, чому саме Гельдерлін викликав таке справжнє захоплення , спробував відповісти Джон Маккаріє[179, 89-90]. На його думку, це викликане по-перше, аналогічним розумінням ролі поета. До того ж Гельдерлін намагався осмислити власну долю як поета. Що не могло не імпонувати Гайдеггеру. По-друге, обидва розглядали поета як посередника між богами і людьми. По-третє, тлумачення Гельдерліном історії Заходу є

близьким до відповідних роздумів Гайдеггера. Обидва поділяють думку про «відсутність богів у сучасності», не поділяючи при цьому радикалізм Ніцше з його словами «Бог помер». І, нарешті, по-четверте, спільне захоплення стародавньою Грецією, яка ще «зберігала» справжні джерела західної цивілізації. Якщо проаналізувати, то Гайдеггера захоплювало у мові Гельдерліна: а) пробудження глибинного погляду на світ, б) як повернення до суцього джерела слова, в) як сприйняття слова у визначальності його походження і г) як здатність прислухатися до глибинного джерела і суті мови.

У «Листі про гуманізм» Гайдеггер назве Гельдерліна "...слухаючим долю світу"[145, 206]. Слухаючим! Тобто сприймаючим у себе і екстраполюючим на мову відчуття присутності долі. Цікаве спостереження з цього приводу належить П.П. Гайдено: "Слух —це і є споглядання у тьмі; слух – нічний зір. Якщо Платон замінив спогляданням філософа слух поета, то Гайдеггер намагається зробити навпаки"[134, 211]. Те, що намагається почути у поезії Гельдерліна Гайдеггер є, по суті, неказаним, темним, автохтонним: землею або таїною, яка присутня у бутті і як буття. Ми знову повертаємося до сакраментального питання : « Чому є дещо, а не ніщо?» Це «є» обумовлене часом, що надає будь-якій речі присутність. І час присутності відкриває та прояснює наше існування.

Вже було сказано про мову як субстанцію існування. Обумовлена часом історичність мови відкриває людині простір її власної присутності. І сутність цієї присутності найбільш адекватно втілена у поезії. Говорячи про поезію, дозволю собі використати дещо поетичну метафору: поезія – це варіація вічності на тему певного часу. Таїна поезії втілює «спалахи надії» на подолання смерті.

«Темне коріння» поезії є її благословінням і прокляттям, і подібна амбівалентність є тотожною амбівалентності людської долі. Особливо гостро ця амбівалентність простежується у долі творчої людини, що власним життям "з'єднує" світ і землю, дух і матерію – ці одвічні полюси людського існування. Максимальне наближення до цієї єдності відкривається людині у поезії. Як підкреслює В. Фоті, для Гайдеггера: "...поезія сама по собі повинна бути «тим, що є першим і теперишнім»"[174, 45]. Першим – тобто визначальним, тим, з чого походить, і до чого повертається наше перебування у світі. Теперишнім – тобто невловимим і таємничим моментом, що це перебування втілює. Моментом, якого начебто і немає (згадаємо поняття «раптом» у Платона!), і якій, у той же час, крізь неможливість створює наше «є». Створює – тобто у творчості і крізь творчість формує контекст нашої присутності. Контекст, що є поетичною відповіддю на таїну буття, на текст, у якому «Спочатку було Слово...».

Як ми вже казали, простір поетичного не обмежений кордонами мови у лінгвістичному сенсі. Поетичним може бути і давньогрецький храм, і картина Ван Гога. Мистецтво взагалі, і поетична мова зокрема, є засобом комунікації людини з буттям, комунікації, у якій останнє відкриває людині її долю. “Мистецтво не створює «світ», воно лише відкриває його. Але, відкриваючи, воно вперше робить його зримим, а крізь нього робить зримим усе суще. Таким чином, мистецтво «здійснює» істину буття. Митець та поет «пасуть» буття,”- пише з цього приводу П.П. Гайденко[134, 200]. Що означає «пасти буття»? Визначати межі його присутності? Вводити присутність, як буття, у часовий контекст? «Пасти», на мою думку, означає намагання створювати контекстуальні межі власного життя, що визначені часом, у якому життя минає. Одночасно, створений контекст формує глобальний контекст історичної епохи. Епохи, що втілює певний тип буття, певний тип наближення до таїни.

Але чи не є створення подібного контексту відчуженням від буття, рафінованою формою існування на ненависному для Гайдеггера рівні *das Man*? На відповідні думки мене наштовхнуло есе Борхеса “Борхес і я”, у якому аргентинський письменник співставляє “себе” і “себе як письменника”: “Події – це справа Борхеса. Я йду по Буенос-Айресу і майже автоматично зупиняюся, щоб оглянути арку підїзду або грати воріт; про Борхеса я дізнаюся з пошти і бачу його прізвище у переліку викладачів або у біографічному словнику. Я люблю пісочні годинники, географічні карти, видання 18 сторіччя, етимологічні дослідження, смак кофе та прозу Стівенсона; він поділяє мої пристрасті, але з таким самозадоволенням, що це нагадує певну роль. Не слід, звичайно, згущувати фарби: ми не вороги – я живу і залишаюся у живих для того, щоб Борхес міг створювати свою літературу і нею доводити моє існування”[23, 233]. І далі: “Я приречений залишатися Борхесом, а не мною (якщо я взагалі є), але я все більш рідко пізнаю себе у його книгах, навпаки відкриваючи себе у книгах інших або магічних акордах гітари... І тому моє життя – втеча, і усе для мене – втрата, і усе залишається забуттю або йому, іншому. Я не знаю, хто з нас двох пише цю сторінку”[23, 234].

Подібне відчуження людини від власного тексту є досить цікавим феноменом. Ми вже зазначали, що творчість нагадує “вмирання у контексті”, і художній витвір, залишаючись моїм у найглибшому сенсі цього слова, вже, однак, не є мною. Згідно Борхесу творчість – це постійна “втеча” від своїх творінь, від “слова промовленого”. Втеча, що є постійним поверненням до себе, своєї автентичності. Остання ж розгортається іноді у простому сприйнятті світу, відкритості назустріч іншим. Лише подібне прояснення дозволяє знову і знову створювати

власний текст, доводячи тим самим факт власного існування. Текст, що дозволить іншим прислухатися до буття.

Зробимо деякі висновки. Наше буття визначене часом нашого перебування (використовуючи термінологію Гайдеггера, Dasein визначене темпоральністю нашої присутності). Усвідомлення смерті як фіналу, кінця нашого існування надає можливість справді бути, можливість прорватися від Dasein до Буття. І ця можливість надана лише людині, надана як свобода вибору (У трохи іншому сенсі, ніж «Бути чи не бути?» Гамлета. У Гайдеггера мова йде про вибір між автентичним, справжнім буттям, і своєрідною мімікрією під буття, das Man, що зводить людину до сукупності соціальних ролей, «стираючи» індивідуальність). Вибираючи автентичне буття, людина відчуває «турботу» про свідомо обраний шлях до смерті. «Турбота» про власний свободний вибір і є творчістю, створенням контексту, у якому буття перебуває. Оскільки ж мірою перебування є час нашої присутності, оскільки контекст символічно втілює цей час.

Інтерес до проблеми часу, творчості, визнання виключної ролі справжнього мистецтва(у тому числі і поетичного) у бутті та для буття споріднює творчість Гайдеггера з філософськими поглядами італійського філософа Ніколо Аббаньяно. Тотожними є погляди обох мислителів на смерть як визначальний чинник буттєвої ситуації сучасної людини, яка лише з усвідомленням смерті розпочинає адекватно переживати відпущений час. Постать Ніколо Аббаньяно(1901-1990) посідає особливе місце у філософській традиції екзистенціалізму. Чого варта лише назва його вчення – “позитивний екзистенціалізм”, що відверто перегукується з “позитивною наукою”, яку намагалися створити у 19 сторіччі Конт і Спенсер, а у сторіччі 20 їх численні наступники.

Вчення Ніколо Аббаньяно сформульоване у книгах “Структура екзистенції”(1939), “Вступ до екзистенціалізму”(1942) і “Позитивний екзистенціалізм”(1948), а також у чисельних працях 40-50-х років. “Позитивним” для Аббаньяно є практичне спрямування філософії, її зосередження на проблемах і протиріччях, які вирішує конкретна смертна людина. А ці проблеми по суті носять екзистенціальний характер.

Аббаньяно пропонує “позитивну програму” відкриття глибини людського буття через переведення останнього у аксіологічну площину. Вагомість і сенс зосереджені у моєму перебуванні у бутті, і саме цим перебуванням я долаю фактичність моєї присутності. Як пише О.Л. Зорін : “ Власне людина – це і є та “істота, яка шукає буття”. На відміну від речей, які завжди рівні самі собі, людина екзистує, тобто має

можливості виходити за свої первісні межі. Людина як екзистенція націлена на трансцендентність або буття”[1, 8].

Виходом за межі людина стверджується у власній людяності та повертається до справжньої природності. Важливість межі як кордону фактичного існування людини повертає Аббаньяно до традиційної у екзистенціальній філософії проблеми смерті. Він відверто відрізняє “смерть” від “кончини”. Якщо кончина є припиненням існування тіла, то смерть – це значно ширше поняття, що включає у себе кончину, а також те, що після кончини залишається, ту людську таємницю, що освячує існування сенсом трансцендентного.

Гарною ілюстрацією цієї класифікації є цікавий твір Х.Л. Борхеса “Таємне диво”, яке російський дослідник Борхеса І.М. Петровський назве “однією з самих відомих новел” цього автора [22, 13]. Трагічні обставини біографії Яромира Хладіка у художній формі дозволяють диференціювати “смерть” та “кончину”. У захопленій фашистами Празі Хладіку виносять смертний вирок. “Звинувачення гестапо були незаперечними: дівоче прізвище матері – Ярославські, тобто у жилах тече єврейська кров, дослідження творчості Бьоме також є про-єврейськими, та ще й на останньому протесті проти Аншлюсу присутній його підпис”[170, 122]

Подібні “звинувачення” дійсно лише підкреслюють фактичність та “несправжність” людського існування у сучасному світі, адже несуттєві, вторинні моменти можуть бути підставою до смертного вироку. Абстрактність подібного звинувачення висвічує патологічні риси сучасної цивілізації, що знайшли “чисте” втілення у фашистському режимі. Показовою є і перша реакція Хладіка на вирок: відвертий жах. Усі помисли людини у цій ситуації направлені на обставини кончини, на її неминучу присутність. “Він нескінченно простежував свій шлях від ранкового безсоння до містичного залпу. І ще до часу, призначеного Юліусом Роте, вмирав сотнями смертей... Кожне видіння продовжувалося кілька секунд, коло замикалося, і Яромир з жахом повертався до передчуття власної загибелі”[170, 123-124].

Скінчення існування як проблема, що гостро стоїть перед сучасною людиною, описана Борхесом досить яскраво. Яромир Хладік – це людина у критичній ситуації, людина, яка знає: вранці 29 березня 1939 року вона перестане існувати. Визначеність часу і обставин страти і фіксованість часу життя підкреслюють драматизм і напругу цієї ситуації, її тотальну сконцентрованість навколо окресленої проблеми. Але на протязі життя, здається мені, кожен з нас подумки проходив “шлях до власної кончини” і відганяв ці суперечливі думки ілюзією щодо нескінченності часу нашого існування. Тому синдром Хладіка перед розстрілом певною мірою визначає стан онтологічної ситуації сучасної людини. Зосередженість на думках про власну кончину – тяжкий та

виснажливий стан. “Часом він з нетерпінням чекав розстрілу , адже лише тоді, добре це чи погано , припиниться його спроможність марити”[170, 124-125].

Та ось настає момент, коли, говорячи у термінах філософії екзистенціалізму, екзистенція Хладіка виходить за власні межі, долає себе. І Хладік починає шукати, що на протязі його життя було насправді реальним і цінним. Напередодні страти, 28 березня 1939 року він відчуває, що його єдиним справжнім діянням була п'єса “Вороги”, п'єса, яку Хладік не встиг завершити. Смерть відкриває Хладіку необхідність зосередитися на дійсно важливих моментах свого життя. Саме тут відбувається подолання фактичності і вихід на новий онтологічний рівень існування. Говорячи мовою Гайдеггера, буття Хладіка стає автентичним. Тому він звертається до Бога з відповідним проханням, фактично єдиним можливим проханням, з яким людина насправді може звертатися до Всевишнього: “Він промовляв до Бога у темряві: “ Якщо я існую не як твоя помилка або повторення, я існую як автор “Ворогів”. Та для закінчення драми, яка буде виправданням і мені і Тобі, необхідний ще один рік. Подаруй мені цей рік, Ти, що володієш часом і вічністю”[170, 128-129].

Саме усвідомлення смерті відкриває Хладіку дійсне вагоме у житті, смерть допомагає йому піднятися над фактичністю кончини та відкрити дійсне буття. І цілком логічним є те, що Бог дарує йому цей рік. Відбувається таємне диво – за мить перед розстрілом Хладік проживає у свідомості цілий рік і закінчує досконалий твір. “ Він працював не для нащадків, навіть не для Бога, чиї літературні смаки були йому невідомі. Прискіпливий, нерухомий і таємничий, він будував у відпущеному часі незримий лабіринт” [170, 132].

Досягнення досконалості творіння означає смерть, і, таким чином, смерть є таємничим бажанням кожного творця, що власним витвором долає фактичність світу. Цікавою ілюстрацією цього положення є відомий твір японського письменника Юкіо Місіми “Золотий храм”. Справжня краса і досконалість не може існувати у цьому світі, а якщо вона випадково існує, то підлягає знищенню. Золотий храм надто красивий для цієї реальності, і його потрібно зруйнувати, щоб не профанувати справжню красу – ось лейтмотив цього твору. Досягши досконалості у своєму найкращому тексті, Хладік приречений на загибель. Це – парадокс буття, що подоланням фактичності стверджує власну протилежність, небуття. І з цього подолання постає історичність як фундаментальна якість сучасної буттєвої ситуації, яка , одночасно, є кошмаром, від якого хочеться прокинутися. Присутність смерті формує історичність людського перебування. Саме невизначеність смерті, що розгортається у часі і як час, стає простором для вільного людського вчинку. Саме можливість

смерті постійно примушує людську екзистенцію долати межі фактичності. Смерть подає людському існуванню імпульс творити, створюючи історію.

Зв'язок смерті та історичності у концепції Аббаньяно здається мені добрим аргументом на користь її “позитивності”. Якщо порівнювати його підхід з підходом Гайдеггера, який надає смерті місце визначального чинника здобуття справжньої автентичності, то відкривається справжня “прірва” між “порожнім телеологізмом смерті” у Гайдеггера та “контекстуальним сповненням “ смерті у Аббаньяно. Звичайно, таємнича невизначеність часом надає концепції глибину, але вдала визначеність стверджує глибину не меншою мірою.

Історичність стає продуктом подолання екзистенцією власного часу. Але саме час задає міру історичного. Як коментує К.М. Долгов : “ Аббаньяно вважає, що найбільш суттєвою характеристикою природи та конституції людини є час, оскільки він відкриває перед нею нескінчену низку можливостей. Взаємний перехід минулого і майбутнього створює історичність людського буття, що реалізує одночасно людське Я і субстанцію екзистенції. Історичність народжується із напруги між часом і вічністю. Проблеми історії – це не проблеми історичної реальності або історичного судження, а проблеми існування суцього або людини. Завдяки історії людина народжується та формується як справжня особистість”[127, 5].

Проблеми дослідження історії розглядаються Аббаньяно як принципово онтологічні . “ Історичне дослідження включає у себе визначення майбутнього як істини минулого.” - вважає філософ [1, 213]. І далі : “ Історичне дослідження – це пошук, який людина здійснює відносно свого справжнього способу існування”[1, 223]. Знайти у минулому справжню дійсність, і, повертаючись до неї, отримати реальне майбутнє – ось мета цього дослідження. Дослідження, яке , як у випадку з Хладіком, людина розпочинає перед обличчям смерті. Те, що подібна реальність постає у сфері художньої творчості і мистецтва є цілком закономірним і характерним для філософії екзистенціалізму.

Саме мистецтво є тією сферою, у якій екзистенція виходить за власні межі, створюючи субстанцію більш довговічну, ніж тіло. Аббаньяно трактує мистецтво як повернення до природи. “ Під поверненням до природи я розумію сутнісний рух, що конститує мистецтво, рух, який можна вважати необхідно пов'язаним з сутністю мистецтва”[1, 251]. Повернення людськості у природу, і тим самим, піднесення природи на новий рівень існування – ось, за Аббаньяно, головний сенс мистецтва.” Суб'єкт повертається до природи тому, що визначально він – природа. Через повернення до природи він дійсно повертається до свого власного початку, яким є природа” [1, 254].

Слід підкреслити, що на відміну від античної теорії мімесісу, яка вносить достовірність наслідування природі як критерій якості мистецтва, “повернення” у цьому випадку є вольовим актом фаустівською людини, до того ж з відвертою ремінісценцією теми “одвічного повернення” Фрідріха Ніцше. Аббаньяно особливо підкреслює, що він веде мову саме про повернення до природи, а не про “наслідування природі”. У випадку “наслідування природі” людська зацікавленість спрямована лише на світ речей, на їхню інструментальну корисність. Коли ж мова йде про повернення до природи, зацікавленість людини спрямована на чуттєвість як основу реальності існування речей. Людина, таким чином, повертається до власних витоків, відкриваючи, тим самим своє справжнє призначення. У цьому випадку, як пише Аббаньяно: “ Її чуттєвість збирається та поглиблюється, тому що, замість того, щоб розсіюватися у гонитві за зовнішніми для себе цілями, вона націлюється на себе, і здійснюється у відношенні з самою собою. Тоді людина стверджує власну свободу по відношенню до світу”[1, 263].

Повертаючись, я повертаю природі себе, відкриваючи, тим самим “чисту чуттєвість”. “ Повернення до природи як виявлення та реалізація визначальної природності і “чистої чуттєвості” складає сутність мистецтва.” – вважає Аббаньяно[1, 258]. І далі: “ Чиста чуттєвість – це визначення життєво важливого інтересу людини по відношенню до природи і одночасне наближення природи до людини, дійсна участь природи у власне людському існуванні”[1, 260].

У сфері “чистої чуттєвості”, що репрезентована мистецтвом, людина і природа відкриваються одне одному, стверджуючи реальну дійсність. “ Як мистецтво, природа входить у життєве коло людського існування і поєднує власну долю з долею людини.” – підкреслює Аббаньяно [1, 262]. Введення такого поняття, як “чиста чуттєвість” нагадує нам естетичну теорію Канта. Однак у концепції Аббаньяно “чиста чуттєвість” екстраполюється на природу як властивість та закономірна якість останньої, тоді як у Канта “чиста чуттєвість” обмежена гносеологічними інтенціями людини. У Аббаньяно саме природа є тією визначальною субстанцією, що допомагає людині відкрити власне буття, але і людина, митець відкриває природі “чисту чуттєвість”. Як пише К.М. Долгов : “ Мистецтво є не лише поверненням до природи, а по суті є порятунком природи від розпаду, зняттям з неї часового характеру. У цьому сенсі йому властива історичність, яка збирає та зберігає у минулому найбільш цінні та позитивні моменти. Мистецтво є історією у тому сенсі, що воно поєднує у собі минуле та майбутнє, при цьому не лише поєднує, а відтворює минуле як майбутнє”[48, 294].

Звичайно, об’єкт мистецтва, що репрезентує історію, не може бути річчю. Адже саме у ньому відбувається подолання речовинності світу,

яка репрезентована елементарною чуттєвістю. На відміну від Гайдеггера, який у праці “Виток художнього витвору” розгортає складну феноменологію речовинності речі мистецького витвору, Аббаньяно взагалі заперечує речовинність як сутнісну ознаку. “Об’єкт мистецтва не є річчю; він знову стає річчю лише у тому випадку, коли у ньому не виявляється і не здійснюється чиста чуттєвість як така”[1, 261]. А оскільки, як ми вже казали, “чиста чуттєвість” є сутнісною ознакою мистецтва, то її втрата означає втрату мистецтвом свого онтологічного статусу. Тобто перетворюючись на річ, витвір мистецтва перестає бути собою, втрачає історичність у її глибинному сенсі.

Навпаки, зворотній процес перетворення речі на витвір мистецтва є для Аббаньяно принципово важливим, адже : “Мистецтво – це завжди виробництво, труд, техніка. Техніка – це момент реалізації витвору мистецтва, тобто момент, коли, реалізуючи себе у формі чистої чуттєвості, людина реалізує у тому ж самому акті об’єкт, що є умовою цієї форми”[1, 266]. Саме тому: “ Мистецьке розуміння – це інтерпретація техніки митця; і ясно, що техніка – це одночасно основа єдності об’єкта та індивідуальності митця”[1, 268].

Подібний акцент на діяльності митця як важливій якості витвору мистецтва, якості, що має принципове значення дозволяє констатувати певні марксистські впливи на концепцію Аббаньяно. Тим більше, що, як пише Аббаньяно : “...той, хто розуміє мистецтво – не завжди потенційний або невдалий митець, а людина, яка відчуває себе солідарною з іншими людьми у загальному зусиллі до звільнення і спокути, повному небезпеки та зачарування”[1, 268]. Діяльність митця як фактор, що інтегрує людський соціум, і, завдяки цій інтеграції формує певне світовідчуття з відповідною системою цінностей – це цікавий і вагомий момент справді продуманої естетичної теорії, якій ні у якому разі не може бути проігнорованим.

Проблема розуміння, і пов’язана з нею проблема консолідації людей навколо витвору мистецтва – шлях до визначення сутнісних параметрів останнього. “ Повертаючись до природи, людина рятує природу від часу і розташовує її у історії.” – вважає Аббаньяно[1, 269]. Так само і той, хто сприймає витвір мистецтва повертається до природи, тим самим прилучаючись до історії.

Час сприйняття витвору мистецтва є часом, що визначає індивідуальну причетність до історії. У цій таємничій площині загальнолюдського таємничо мерехтить сенс нашого буття і нашого призначення. Мистецтво “рятує” нас від елементарної природності, окреслюючи шлях до природності визначальної. А визначальна природність, у свою чергу, відкриває справжню “людськість” нашого призначення. Саме тому, як пише Аббаньяно : “Мистецтво як повернення до природи не знаходиться у історії, воно само є історією. Воно історія завдяки внутрішньо

властивому йому руху, який його формує”[1, 269]. Тобто “захопленість” мистецтвом можна розглядати як “захопленість” історією. Мистецтво – це шлях у історію, шлях до відкриття насправді людського у нашому бутті. “ Є митцем або розуміє мистецтво лише людина, яка не залишає не почутим заклик своєї людської природи.” – ця теза Аббаньяно[1, 270-271] яскраво стверджує онтологічний статус мистецтва як повернення до сутності людського призначення.

Отже, ми можемо вести мову про історичний час як онтологічну детермінанту творчого процесу. Адже наслідком такого процесу є витвір мистецтва у широкому розумінні цього слова. Витвір, що відкриває шлях до Буття і є «мірою одвічного» на певному історичному етапі. “Одвічне” не є тотожним вічності у платонівському розумінні цього слова. Завдання Гайдеггера якраз і полягає у намаганні подолати властивий європейській метафізиці дуалізм Аббаньяно продовжує цей підхід. На “грунті” буття, у часі філософи намагаються знайти порятунок. Порятунок, що є шляхом подолання проблем сучасної цивілізації, шляхом до надії. І людина, що стала на цей шлях, дає адекватну відповідь власному існуванню, власній присутності у часі і як час. Час, власне, і відкриває людині буття, і найбільш яскраво подібне “відкриття” відбувається у справжньому витворі мистецтва чи поетичного слова, у екстатичній захоленості творчою стихією.

ПИТАННЯ

1. Чому, на Вашу думку, філософське вчення Мартіна Гайдеггера викликало і викликає суперечливу оцінку дослідників? Чи можна вважати подібну амбівалентність оцінок свідченням актуальності поставлених мислителем проблем?
2. Яке тлумачення часу пропонує Гайдеггер у своїй головній книзі "Буття і час"(1927)?
3. Як Ви розумієте тезу Гайдеггера про істину як відкритість(a-letheia)? Чи може час "прояснити" буття у художньому витворі?
4. Доведіть, що у своїй творчості Гайдеггер зазнав значного впливу містичної філософії, зокрема Мейстера Екхарта та Ангелуса Сілезіуса.
5. У чому сутність "повороту" у філософському вченні Гайдеггера, який стався у 30-ті роки 20 століття? Чому "мова" і "поезія" стають головними предметами його філософських медитацій?
6. Сформулюйте головні тези "позитивного екзистенціалізму" Ніколо Аббаньяно стосовно часу, мистецтва, творчості?
7. Знайдіть спільні риси і відмінності у тлумаченні зв'язку часу і творчості у вченні Мартіна Гайдеггера та Ніколо Аббаньяно.
8. Доведіть, що Ніколо Аббаньяно відстоює високу онтологічну місію мистецтва.

ПИТАННЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

1. Як Ви розумієте тезу Мартіна Гайдеггера про те, що "мова є будинком Буття"? Яка роль "часу" у побудові цього "будинку"?
 2. "Істина, перебуваючи просвітленням та затворенням суцього, відбувається... поетично. Усе мистецтво, що дає перебувати істині суцього як такій, є поезією,"- вважає Гайдеггер. Чи може мистецтво, на Вашу думку, бути *принципово непоетичним*?
 3. Прокоментуйте тезу Ніколо Аббаньяно про те, що: "Повертаючись до природи, людина рятує природу від часу і розташовує її у історії."
 4. О, не дури себе ти, молодая ліро!
Коли в душі пісень тісниться рій,
Служи богині непохитно, щиро,
Та панувать над нею і не мрій.
Хай спів твій буде запахуще миро
В пиру життя, та сам ти скромно стій
І знай одно - роета semper tiro.
- Проаналізуйте ці рядки Івана Франка з вірша "Semper tiro"("Завжди учень"), виходячи з тези Гайдеггера про те, що поет є "пастухом Буття".

3.3. Культура постмодерну та проблема естетичної детермінації творчого процесу історичним часом

Творчий процес фактично “конструює” реальне історичне буття людини у певному часі, адже визначає специфічні часові форми взаємодії свідомих та несвідомих компонентів. Саме тому у сучасній цивілізації постать митця грає виключно важливу, навіть унікальну роль. За умов кризи раціональності саме інтуїтивне прозріння, бачення, відчуття починають відігравати провідну роль у формуванні контексту майбутнього. На думку російського філософа В.Бичкова, вся друга половина 20 сторіччя (ЗМІ, TV, www, система навчання та виховання людини, найновіші види арт-діяльності, дизайн, масова культура) активно перебудовувала (і цей процес зараз прискорюється) психофізіологічну систему людини у напрямі отримання інформації у невербалізованому, недискурсивному вигляді. Зокрема, цей процес можна розглядати і як глобальну та сутнісну естетизацію свідомості, якби самі поняття естетики та естетичного не зазнали у часи посткультури суттєвої ревізії. Та як би там не було, на сьогоднішній день стає зрозумілим, що пануюче у європейській культурі (особливо у Нові часи, хоча процес розпочався ще з Аристотеля) формально-логічне мислення втрачає власну панкратію, поступаючись місцем іншим формам свідомості, багато з яких традиційно розвивалися всередині релігійно-духовних практик та художньої культури.

Цей процес ускладнюється суперечливим ставленням як до конкретних фактів минулого, так і до таких фундаментальних цивілізаційних конструктів як історія та культура взагалі. Ситуація теперішнього часу жахає своєю невизначеністю та непередбачуваністю наслідків. На це звертає увагу С.Кримський: “Розвітвлення історичних процесів та їх зростаюче прискорення веде до культурного розриву між сучасним та майбутнім. Не говорячи вже про те, що ці часові відрізки репрезентовані зараз поколіннями, дезінтегрованими контрастними субкультурами. Майбутнє настає надто швидко. Люди не встигають пристосуватися до динаміки змін, що викликає, за висловом А.Тоффлера, специфічний футурошок”[78, 32].

У подібній гонитві за буттям вражаючим є відчуття незаповненості власного часу, його порожнечі. Як пише Ліна Костенко: “Минає день, минає день, минає день... А де мій Сад Божественних Пісень?”. Звідси – бажання з’ясувати, що таке час, подолати його у творчому процесі, зрозуміти таємні механізми останнього. Тож для літератури 20 сторіччя інтерес до проблеми часу є характерним і цілком виправданим. Знов, як у часи Сенеки, митці усвідомили що час - це їхня єдина власність. Тому ця проблема привертала увагу Джеймса Джойса і Вірджинії Вулф, Томаса Стернза Еліота і Веліміра Хлебнікова, Германа Гессе і Марселя

Пруста. Але відомий аргентинський письменник, Хорхе Луїс Борхес, на нашу думку, найбільш чисто втілив у своїх творах сучасне або, якщо завгодно, "постмодерністське" сприйняття часу, парадоксальну специфіку його реалізації саме у нашу перехідну історичну епоху.

Постать Борхеса у світовій літературі, здається мені, певною мірою символізує стан сучасної цивілізації. Трансформація культури, що визначає наш час, постмодерністський та перехідний час, де у назві багатьох феноменів приставка "пост" означає принципову невизначеність, з унікальною гостротою ставить питання про цінності та технології взаємодії з ними. І саме Борхес пропонує подібну технологію, технологію, що іноді виходить за межі культури і може визначати буття людини у неklasичному світі. Пропонує органічно і просто, без особливих вербальних візерунків та ментальних лабіринтів. Можна сказати, що Борхес відкриває нам шлях, свій власний шлях, що стає своєрідною ниттю Аріадни, ведучою до культури .

У світі Борхеса ця нить рятує Мінотавра від тягара буття, і саме Тесеї є тим, хто звільнює сина цариці, звільнює від життя. "...коли-небудь прийде цей визволитель. Я знаю, що мій визволитель існує і кінець кінцем він ступить на пильну підлогу. Якби мого слуху досягли усі звуки на світі, я б все одно відчув його кроки. Було б дуже добре, аби він відвів мене куди-небудь, де менше дверей та галерей," – мріє борхесівський Мінотавр[23, 150]. І Борхес, людина культури, ототожнює себе з Мінотавром, аристократичним господарем лабіринту, що сподівається на звільнення від нього. У цьому лабіринті поєднані усі часи, об'єктивовані у людській культурі, на нескінченні блукання по яким приречена сучасна людина.

Отже, лабіринт стає для Борхеса не лише просторовим, а й часовим символом. Вірніше, символом одночасності буття справжніх культурних феноменів. Відповідне культурологічне сприйняття історичного часу визначає творчість Борхеса. Насправді цінні культурні феномени існують тут і зараз, і є матеріалом для творчої реалізації сучасності. Завдання Борхеса і полягає у відборі з історичного контексту актуально важливого і цінного матеріалу. Як пише з цього приводу І.М. Петровський: " Він прагматик у побутовому і філософському сенсі слова: у логіці, історії релігії, східній та західній містиці, фізиці 20 століття, історії літератури, навіть у політиці Борхес відбирає лише те, що має, за його словами, "естетичну цінність"[22, 16-17]. Тобто естетична цінність стає головним критерієм відбору культурних феноменів. І символічно присутній у цих феноменах історичний час "оживає" у лабіринті Борхеса, оживає, щоб розширити контекст буття, згрупований навколо таїни, втіленої у образі міфічного чудовиська. " Ти не повіриш мені, Аріадна, - сказав Тесеї. – Мінотавр майже не чинив мені опору." – ця фраза є останньою у есе Борхеса "Будинок

Астерія”[23, 150]. Мінотавр прийняв смерть від свого визволителя. Герой знищив нудьгуючого охоронця культури. І лабіринт перестав існувати, адже втратив свою жахливу, містичну, нереальну загадку – Мінотавра.

Парадокс сучасної цивілізації полягає у тому, що тенденція до десакралізації культури призводить до того, що місце Мінотавра займає звичайна людина. Таким чином, втрачається аристократизм і таїна, а їх місце займає звичайна людяність та гуманізм. Ось чому людиноподібний Мінотавр чекає на власну загибель. Для нього надто обтяжливо бути звичайною людиною. Такий Мінотавр подібний до секуляризованої людини, що приречена творити “ні для чого”, помножуючи сутності без потреби. Парадокс полягає у тому, що гуманізація Мінотавра означає жахливу дегуманізацію буття сучасної людини, якій принципово потрібна таїна. Тому гуманізований Мінотавр є онтологічний збоченець, загибель якого є не лише виправданою, а бажаною та необхідною.

Головна ідея Борхеса – ілюзорність, випадковість та абсурдність нашого перебування у світі, а отже - нашого часу. Характерний факт із біографії Борхеса приводить колумбійський публіцист Еліхіу Гарсія Маркес. Під час відвідання Парижу французький студент, випадково зустрівши Борхеса, емоційно вигукує : “ Борхес, ви не існуєте.”, на що той спокійно відповідає : “Так, це правда”[21, 463]. “Супутниця, яка тримала його під руку, з подивом запитала, що сказав студент, і Борхес відповів, прислухаючись до плескоту Сени під ногами і посміхаючись задоволено : “ Те ж саме, що я постійно повторюю сам: я не існую, я – ніхто”[21, 463].

Важливим є те, відповідна теза не подається фатально, з якимсь пафосом чи то некрофілії чи то нарцисизму як у Ніцше або Камю. Навпаки, Борхес сприймає відповідне положення з мудрістю і вдячністю, сприймає як відповідь і поділяє її з читачами. Зіграти себе на помосту людської культури, стати дзеркалом, що відбиває одвічні архетипи – ось сенс буття творчої людини, людини, що пізнала трагічну мудрість абсурду. Така людина приречена на нескінченні блукання по лабіринтам світової культури, відчуваючи себе Мінотавром, якого бажать вбити чисельні новітні “герої”. І вихід з цієї парадоксальної ситуації – бути усіма, щоб залишитися ніким.

Гра з культурою – ось чим займається Борхес у своїх творах. Саме тому у них, як помітила І. Тертерян: “Метафорами стають не образи і не рядки, а твори у цілому – метафорами складними, багатозначними, метафорами-символами”[23, 7]. А сам Борхес у есе “Сфера Паскаля” виголосить : “ Можливо, уся всесвітня історія - це історія різноманітних інтонацій при промовлянні кількох метафор”[23, 202]. Звичайно, ці інтонації найкраще “схоплені” у людській культурі, зокрема у

літературі. Саме тому Борхес у багатьох своїх есе повторює думку Карлейля про те, що "...всесвітня історія – це Священне Писання, яке ми розшифруємо та пишемо помацки і в якому також пишуть нас"[23, 222]. Говорячи про улюблені метафори Борхеса, І.М. Петровський зазначає : " Головними метафорами, з якими звичайно пов'язують його своєрідність, відносяться до мислення, пам'яті, культури (книга, лабіринт, дзеркало)"[22, 17]. Цікаво, що усі ці метафори так чи інакше пов'язані з часом. Борхес грає з часом, намагаючись "зіграти сучасність" людської культури.

Естетична сутність гри осмислена Г.-Г. Гадамером у праці "Істина та метод". Мистецтво, на думку Гадамера, потенційно закладене у грі, є його сутнісним ядром, і при "перетворенні на структуру" являє себе у чистому вигляді. Мистецтво має глибинний онтологічний статус. Явище витвору мистецтва, "перетворення на структуру" – це зняття повсякденної "неперетвореної дійсності" у її істині, "перетворення на істинне", "звільнення, повернення до істинного буття". Усі основні феномени естетичного: мімесіс, катарсіс, трагічне, красу, - Гадамер усвідомлює у контексті теорії гри і визначає в цілому "буття естетичного як гру та виставу".

Отже, Борхес грає з часом, а час, у свою чергу, грає з Борхесом. Парадоксальність культурологічних інтерпретацій аргентинського письменника втілює специфіку перехідної історичної епохи сьогодення, епохи принципово позаконтекстуальної. Естетична гра сприймається лише у власному "мікроконтексті", вона є своєрідною "грою у собі" або "грою для себе" (згадаємо класичну інтенцію декадансу "мистецтво для мистецтва"!). Подібні "мікроконтексти" складають "мультиверсум" сучасності. Не важко перелічити улюблені твори Борхеса. Це, перш за все, "Тисяча і одна ніч", про яку він афористично і парадоксально висловився: "Сказати "Тисяча і одна ніч" означає додати до безкінечності одиницю... Ідея безкінечності і книга "Тисяча і одна ніч" – це одне і те ж саме"[22, 7]. Тобто дана книга постає як своєрідний лабіринт, незкінченність якого втілює незкінченність людської культури, а отже – людської історії і часу.

У вірші "Метафори "Тисячі і однієї ночі" Борхес говорить про три головні метафори цієї книги: 1) потік; 2) візерунок; 3) сон. І над усіма цими метафорами здійснюється час:

Завершення ж усіх метафор – карта
Тих дивних сфер, що мають назву "Час",
Бо він вимірює потік тіней,
Занепад мармурових скорбних пліт,
Та зміну поколінь й родів –
Усе...[22, 308].

Нескінченість часу втілюється або віддзеркалюється у нескінченому лабіринті книги. Або навіть більше: час віддзеркалює книгу, у якій написано абсолютно все. Ідея подібної книги сходить до онтологічного статусу Корана, який є атрибутом Бога, тобто трансцендентним та визначальним по відношенню до світу і людей. Звичайно, думка про книгу, що дарує час, а отже – долю кожній людині не могла не сподобатися Боргесу.

Араби вчать, що ні один не в змозі
Скінчити Книгу Тисячі Ночей.
Усі ті ночі - нескінчений час.

Читай їх, поки день ще не помер –
Тобі життя відкриє Шахразада[22, 308].

З європейської літератури аргентинський письменник особливо виділяє “Божественну комедію” Данте та “Дон Кіхота” Сервантеса. До цього списку можна додати ще британську енциклопедію, яка згідно з зізнанням самого Борхеса стала для нього справжньою скарбницею сюжетів та ідей. Зокрема, “Дон Кіхот” метафорично присутній у есе “П’єр Менар, автор “Дон Кіхота””, “Прихована магія у “Дон Кіхоті””, “Притча про Сервантеса та Дон Кіхота” та інших. “...література розпочинається з міфу та міфом закінчується,” – проголосить Борхес[23, 231] наприкінці есе “Притча про Сервантеса та Дон Кіхота”. І Борхес розіграє цей міф у грі і як гру.

З іншого боку, метафорами стають автори, письменники, колеги Борхеса по “літературі”. Найяскравіша постать тут – Вільям Шекспір. Чудове есе про нього “Everything and Nothing” втілює світовідчуття Борхеса. Це – своєрідна онтологічна біографія Шекспіра, що одночасно є біографією Борхеса і кожного письменника. Есе розпочинається словами: “Сам по собі він був ніхто; за обличчям (не схожим з іншими навіть на поганих портретах епохи) і нескінченими, примарними, нескладними словами ховався лише холод, сон, який сниться нікому”[23, 231]. Тобто відчуття небуття, порожнечі є визначальним імпульсом для пробудження творчої стихії. І у творчості людина намагається подолати це небуття, заповнити жахливу порожнечу власного “я”. “...він наловчився уявляти із себе когось, щоб не видати, що він – ніхто,” – пише Борхес[23, 231]. Саме в уяві, її нескінченій грі Шекспір відкриває власне покликання, що стає шляхом до втілення багатогранного Всесвіту. “Ніхто на світі не був стількома людьми, як ця людина, що зуміла, подібно до єгипетського Протея, вичерпати усі образи реальності...Глибинна тотожність життя, сну та уявлень надихнула його на тиради, що у подальшому стали відомими”[23, 231].

Таким чином, час життя стає простором гри уяви, простором, що формує історію культури. Бути іншим – це парадоксальне кредо кожного митця. Мандельштам помітив колись: “Сила культури – у

нерозумінні смерті”[22, 21]. У “бутті іншим” подібне “нерозуміння” втілюється у найбільш чистому вигляді. І Борхес, і Шекспір Борхеса, і, здається мені, сам Шекспір, захоплені цим “нерозумінням” тотальної гри культури. У цій грі стираються хронологічні дистанції, і як у дзеркалі, відбивається таємнича сутність людського призначення.

Ліхтенберг порівняв колись книгу з дзеркалом, іронічно додавши при цьому, що якщо у подібне дзеркало дивиться мавпа, то звідти не може виглянути лик апостола. Борхес прискіпливо вдивляється у дзеркала світової культури, і вони, у свою чергу, віддзеркалюють світ цього оригінального і живого погляду. У свою чергу, практично кожний твір Борхеса є подібним дзеркалом, що нагадує про безмежний простір культурного буття. У есе Борхеса “Дзеркало і маска” за створення досконалої поеми король дарує поету срібне дзеркало, і це дзеркало втілює сутнісні риси творчого процесу та його головних задач, що включають віддзеркалення світу та “буття іншим”.

У власній творчості Шекспір створює символічний контекст свого індивідуального часу, реалізуючи при цьому власну особистість. Маски різних героїв, що надіває на себе письменник під час творчого процесу – це втілення специфічно людських рис у оточуючому світі, об’єктивація суто людської реальності, навіть коли її визначальна риса – “ніщо”. Адже саме з цього “ніщо” постає культура, культура, що долає час. У культурі людина намагається подолати тотальність “ніщо”, яке оточує її буття.

Та повернемося до борхесівського Шекспіра. Одного ранку він відчуває “...огиду і жах бути усіма цими королями, що гинуть від мечів та нещасними коханцями, які зустрічаються, розлучаються та вмирають з благозвучними репліками. У той же день він продав театр, а через тиждень був у рідному місті... Але і тут потрібно було бути ким-небудь, і він став підприємцем, що має скромну власність і займається лише позиками, позовами та невеликими відсотками з обігу”[23, 232]. Із світу “чистої уяви” Шекспір повертається у світ соціальний, який, однак, є не менш уявним. Цей крок, здається мені, символічно втілює культурні тенденції сучасної цивілізації, цивілізації грошей. Навіть Шекспір не зміг уникнути їх таємничої магії!

Таким чином, життя Шекспіра, згідно Борхесу, можна поділити на три етапи: 1) усвідомлення власного “ніщо” і пошук шляхів порятунку; 2) відкриття ігрової стихії та творча самореалізація як актора та письменника; 3) повернення додому та заняття бізнесом. Відповідно, ми маємо три етапи індивідуального часу. Який з цих етапів є найбільш важливим для людської історії та культури, створюючи Шекспіра, відомого практично кожній культурній людині? Звичайно, другій. Першій та третій етап є цікавим лише для дослідників, які вивчають біографію письменника. Саме на другому етапі свого життя Шекспір

адекватно реалізує історичний час, втілюючи його у культурний контекст. І цей контекст доходить до нас як Шекспір, формуючи його присутність у нашому часі як впливової культурної сили, що визначає творчі інтенції інших митців, зокрема Хорхе Луїса Борхеса. Цей час, фактично, і виступає естетичною детермінантою творчого процесу. Але у деонтологізованому посткультурному світі Борхеса творча реальність культури постає як ефемерна оболонка, що вкриває тотальну порожнечу, як втеча від цієї порожнечі хоча б на хвилини творчого самозабуття.

У дзеркальному лабіринті культури стверджується історичність часу людського перебування, жахлива історичність, що ототожнюється з Мінотавром, “іншим”, який чекає власної загибелі. І чи є герой, якого не важко сприймати як ніцшеанську надлюдину, справжнім визволителем чи, скоріше, він – втілення інтенції до самогубства агонізуючої культури?

Питання це втілює перехідний характер нашого часу. Перед нами - відкритий шлях, що може обернутися поверненням та нескінченими блуканнями по лабіринту, загибеллю культури або ж чудом. Згадаємо відомий вислів Вейдле по сучасний стан культури: “Мистецтво – це не хворий, який потребує лікування, а мертвий, який чекає на воскресіння”[125, 165]. Чи припускає подібне воскресіння Борхес, Борхес, який бажає “померти увесь”? У есе “Роза і Парацельс” подібне чудо відбувається, але відбувається інтимно, таємно від очей сторонніх і навіть єдиного можливого і бажаного учня. Можливо, старий Борхес (а це есе увійшло до збірника “Двадцять п’яте серпня 1983 року”, що був опублікований у році 1984) висловив тут своє таємниче бажання, бажання, приховане від сторонніх очей, сакральне бажання, яке можна або відчутти, або сприйняти на віру – воскресити культуру.

Символічно, що Парацельс у Борхеса воскрешає саме розу – мабуть, найулюбленішу квітку у містичній традиції, так поетично оспівану Ангелусом Сілезіусом (“ Не має роза ця “Чому?”, вона лише цвіте...””. Додам до цього, зробленого мною, перекладу англійський варіант: “ The rose is without why; it blooms because it blooms”[171, 61]. Або “ Та роза, що побачив я смертними очима, розквітла в Господі крізь цілу вічність” (“The rose that with mortal eye I see, flower in God through all eternity.”)[171, 139]).

У творчості Борхеса роза часто виступає символом одкровення видатним митцям напередодні їхньої смерті. Так у есе “Золота роза” подібне трапляється з відомим італійським поетом Джамбатісто Маріно. Як пише Борхес: “ Потім відбулося одкровення. Маріно побачив розу, як Адам бачив її у раю, і він зрозумів, що вона знаходиться у власній вічності, а не у його словах, і що ми можемо розповідати про розу, звертатися до неї, але ніколи насправді не зможемо висловити її, і що

високі томи, що створили золотий сутінок у кутку його кімнати є не (як він помилково вважав) дзеркалом світу, а лише ще однією річчю, доданою до світового контексту. Маріно досяг прозріння напередодні своєї смерті, і Гомер, і Данте, можливо, досягли його у ту мить”[170, 310]. А у вірші “Роза і Мільтон” Борхес звертається до рози, адже:

Із поколінь тих роз, яких наш час
Не врятував від знищення, одна,
Напевно, завжди забуття не варта...[25, 597].

Це роза, яку тримав у руці сліпий Мільтон напередодні смерті (нагадаю, що сам Борхес у 1938 році втратив зір!). Ця роза втілювала для нього трансцендентний сенс буття. І, крізь спільну сліпоту, Борхес відчуває цей сенс, Борхес отримує розу:

Чи мармурова? Золота? Кривава?
Не важно це. Якою б не була ти.
Залиш свій сад, безпам’ятством розп’ятій,
І у рядках цих розгорнись, осяйна
Багатоцвіттям? Мороком кінця?
Як та, незрима, у руці сліпця[25, 597].

Митці уходять, але щось важливе і вагоме залишається по смерті, знов і знов воскресаючи у культурі. І кожний раз відбувається диво, що відмінняє час і єднає усіх, хто відкрив відповідне відчуття. У цьому – магічна і містична таїна поезії і справжнього мистецтва взагалі. Мить зупиняється, надаючи нам можливості її схопити, відтворити, трансформувати у текст. І дійсно, будь-яка система культури постає для нас у вигляді певної цілісної сенсової єдності. Можна з певною долею припущення сказати, що будь-яка культура є ні що інше, як текст, у той час як фрагменти культури є ні що інше, як цитати з цього тексту. Тобто, можна сказати, що у процесі культуротворчості ми трансформуємо свій індивідний час у “текст для інших”. Говорячи у термінах філософії М.Бубера, відбувається прорив від “Я” до “Ти”.

Творче “буття іншим” є найбільш вагомим і цінним для культури. Але і воно остаточно не вирішує екзистенціальних проблем людини. В усякому разі, Борхес з висоти 20 сторіччя вважає саме так. Адже його Шекспір напередодні або після власної смерті звертається до Господа зі словами: “ Я, що був стількома людьми, хочу бути лише собою.” Далі цитую Борхеса: “ І глас творця відповів йому із бурі: - Я теж не я; я уявив цей світ, як ти свої твори, Шекспір мій, і одна з примар мого сну – ти, подібний до мене, який по суті усі і ніхто”[23, 232]. Борхес з винятковою гостротою відчуває цю дилему, і знов і знов віддзеркалює у своїй творчості світову культуру, залишаючи на ній власний ефемерний силует.

Гостро відчуваючи порожнечу новітньої культури і екстраполуючи її на видатних письменників минулого, Борхес у чистому вигляді втілює

постмодерністське світовідчуття, яке є, за визначенням російського філософа В.В. Бичкова: "...своєрідною культурно-пост-культурною ностальгічно-іронічною реакцією на культуру". Протиставлення культури та пост-культури – дослідницька знахідка В.В.Бичкова, яка здається нам цікавою і перспективною. На відміну від культури, що націлена на задоволення виключно духовних потреб людини, пост-культура не лише свідомо відмовляється від духовного центру культури, а реально втрачає цей центр. І людині у ситуації пост-культури залишається лише свідомо грати, як це віртуозно робить Борхес, грати, щоб бути усіма, забуваючи тим самим про власне "ніщо".

Але "культурний" компонент неодмінно присутній у творах Борхеса як елемент ностальгії за втраченим. Тому звернення письменника до дійсно видатних, "знакових" фігур світової культури минулого є цілком виправданим. Новаліс визначав ностальгію як бажання бути дома будь-де. І Борхес дійсно вдома у світовій культурі, як постмодерністський Одисей повертаючись по ній до власного "ніщо" і сподіваючись на припинення подібного повернення. У одному з інтерв'ю 1983 року на питання, чи існує інше, потойбічне життя, Борхес відповідає: " Ні, я впевнений, що ніякого іншого життя не існує, мене б дійсно засмутив факт його існування. Я хочу померти увесь. Навіть думка про те, що після смерті мене будуть пам'ятати, мені не подобається. Я чекаю на смерть та забуття"[22, 434].

Якщо згадати відоме есе Борхеса "Борхес і я", зміст якого вже приводився нами у якості ілюстрації постулату Гайдеггера про *Das Man*, як формалізований рівень існування, що домінує у наш час, то було б цікавим поміркувати над питанням, який з Борхесів проголосив ці фрази! Адже у цьому есе фактично відбувається протиставлення людини і "людини як творця". Десубстанціалізація останнього і визначає постмодерністський вимір сучасної культури. Віддзеркалюючи минуле, митець стає відповідним дзеркалом для наступних поколінь у нескінченій грі або танці. Згадаємо Ніцше, який казав, що визнає лише божество, яке вміє танцювати. Можливо, культурні феномени і є подібним божеством для митців нашої перехідної епохи і їх "уламки" віддзеркалюють наш порожній, перехідний час?

Песимістичні мотиви переносяться Борхесом і на людську історію взагалі. Особливо відверто ця думка проводиться у есе "Біатанатос". Із факту, що життя і смерть Христа є для кожного християнина центральною подією історії, Борхес, спираючись на висловлені раніше думки Джона Донна, робить наступний висновок: "Ще з земного праху не був створений Адам, ще твердь не відділила води від вод, а Отець вже знав, що Син помре на хресті. Ось він і створив землю і небо як декорацію для майбутньої загибелі"[22, 107]. Всесвіт порівнюється тут з ешафотом, що зводиться Богом для власного Сина. Теза про творчість як

“репетицію смерті” у цьому контексті отримує нові сенсові виміри, адже Борхес знаходить у світі, який ще тільки кілька століть тому вважали “найкращим із світів”, лише контекст, декорацію для загибелі Бога. І час, у якому ми живемо, стан сучасної цивілізації іноді здається мені рефлексією цього сумного факту. Тому міркування Борхеса: “...я уявив, що ми – частки якогось Бога, що знищив себе на початку часів, бо жадав здобути небуття. Всесвітня історія – це понура агонія цих часток”[22, 107] певною мірою втілюють світовідчуття сучасності.

Відповідні думки я знайшов у есе - “роздумі” “Дзеркало” російського філософа Андрія Павленко, віртуальним центром якого є відома картина Ян Ван Ейка “ Портрет подружжя Арнольфіні”(1434). “Відповідні” у плані відповіді, яку я з задоволенням переадресовую від Павленка до Борхеса. Як пише Павленко: “ Можливо, Ван Ейк так до кінця і не усвідомив, що він художньо висловив проблему, що турбувала європейську думку від Ансельма до Канта: як Він є, або, як Він може бути, якщо Його тут просторово немає? Творець створив світ без своєї явної присутності. Творець зумів “повісити дзеркало на стіну!”. Він, тим самим, не залишив нам ніяких підстав для ствердження нашої впевненості у Його бутті”[115, 64]. Це – цілком “борхесівська” констатація. А ось – запропонований вихід з неї: “ Наша душа віддзеркалює духовну еманацию Творця-художника, а не інших людей у картині-світі. І ми тепер напевно знаємо – Творець є! І Він віддзеркалюється у створеному Ним дзеркалі. Душа віддзеркалює Творця так само, як дзеркало повинне віддзеркалювати художника, який лукаво намалював у ньому не себе, а інших, щоб збентежити недосвідченого і довірливого глядача”[115, 65-66]. Як бачимо, відповідь подається у відповідності з філософією Августина. Питання, яке виникає особисто у мене: “ Чи часто Творець зазирає у душу сучасних майстрів, якщо бездуховність розглядається як якісний критерій сучасного світу та його культури?” На це питання можна отримати безліч суперечливих відповідей, які поглинають наставлені друг на друга дзеркала постмодернізму.

“Людський розум настільки бідний, що примушений відкривати, втрачати і відкривати заново одні й ті ж речі,” – цю сентенцію Борхес вкладає у уста свого вчителя, Маседоніо Фернандеса[22, 66]. Думка про те, що всесвітня історія – це нескінчена кількість варіацій на обмежену кількість сюжетів дуже близька Борхесу. У есе “Чотири цикли” він виділяє чотири подібних сюжети, проголошуючи: “ Історій всього чотири”[23, 280]. Перша з них розповідає про укріплене місто, яке штурмують герої. Друга, пов’язана з першою – про повернення. Третя – про пошук, і, нарешті, четверта – про самогубство Бога, експлікацію якої ми вже розглядали на прикладі есе “Біатанатос”. “Історій всього чотири. І скільки б часу нам не залишилося, ми будемо переповідати їх у тому

чи іншому вигляді.” – це історіософське кредо Борхеса[23, 281] втілює сум і стомленість митця у сучасну історичну епоху. Творчість аргентинського письменника стає трагічним камертоном нашого часу, часу, Мінотавр якого ще чекає на свого визволителя. І, якщо останній не буде вбивцею, відбудеться чудо. Таємне, а, можливо, навіть явне.

Отже, на прикладі творчості Борхеса ми можемо вести мову про історичний час як естетичну детермінанту творчого процесу. Час у аргентинського письменника постає як можливість вибору адекватних культурних феноменів, що мають естетичну цінність та інтерпретації їх у відповідності з вимогами сучасності. Специфіка історичного часу сьогодення полягає у можливості митця камуфлювати власне “ніщо” історико-культурним контекстом минулого, грати з культурою та у культуру. На великому значенні минулого у сучасному історичному процесі акцентує увагу С.Кримський: “Сучасна історія стає все більш об’ємною. Вона все тісніше пов’язує рух вперед з перетворенням сучасного під кутом зору невикористаних можливостей майбутнього. Використане практикою минуле набуває ознак “одвічного теперішнього часу” і не відокремлюється відчуваємым інтервалом від сьогодення. Це дозволяє розглядати історію під сінатурою метаісторії”[78, 41]. Чи не є творчий доробок Борхеса подібним метаісторичним компендіумом?

Для перехідної постмодерністської епохи акцент саме на естетичній детермінації часом творчого процесу є, безперечно, домінуючим. Якщо порівняти відношення до часу Борхеса з відповідними відношеннями Гайдеггера і Юнга (онтологічна та психологічна детермінанта творчого процесу), то впадає у очі адекватність світосприйняття аргентинського письменника культурній ситуації сьогодення. Борхес не закликає повернутися до досократиків і не складає реєстр “смертних гріхів” Парменіда перед європейською культурною традицією як Гайдеггер. Не жалкує він і з приводу драматизму втрати таємничих знань гностиків та алхіміків як Юнг (хоча досить часто використовує відповідний матеріал у своїй творчості). Борхес сінхронічно присутній у всій світовій культурі, а культура, у свою чергу, створює Борхеса, заповнюючи онтологічну порожнечу світосприйняття сучасної епохи. Борхес добре відчуває себе у сучасності, адже його сучасність розімкнена у безмежність історії та культури. Сучасність стає одночасністю із усім, що є насправді естетично цінним та вагомим.

ПИТАННЯ

1. Охарактеризуйте сучасну епоху та характерне їй сприйняття історичного часу.
2. Як ви розумієте термін "посткультура"? У чому різниця між "культурним" та "посткультурним" сприйняттям та розумінням реальності?
3. Доведіть, що гра (у тому числі гра з історичним часом) є одним з ключових принципів поетики Хорхе-Луїса Борхеса.
4. Дайте власне тлумачення тези Мандельштама про те, що "сила культури - у нерозумінні смерті". Доведіть цю тезу прикладами з творів Борхеса.
5. Як Ви розумієте термін "перехідний час"? Знайдіть у текстах Борхеса ознаки цієї перехідності.
6. Підтвердіть або спростуйте тезу про адекватність світогляду Борхеса та його поетики сучасній культурній реальності.
7. Чи погоджуєтесь Ви з твердженням Борхеса про те, що "історій всього чотири"? Якщо так, то спробуйте класифікувати відомі Вам історичні події та літературні сюжети у відповідності з цією схемою.
8. Спробуйте знайти спільні та відмінні риси у розумінні буття Гайдеггером та Борхесом.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

1. В роботі "Міф про Сізіфа" Альбер Камю зазначає: "Є одна лише дійсно серйозна філософська проблема - проблема самогубства. Вирішити, варте чи не варте життя того, щоб його прожити, - означає відповісти на фундаментальне питання філософії. Решта - чи має світ три виміри, чи керується розум дев'ятьма або дванадцятьма категоріями - є другорядними. Такими є умови гри: в першу чергу треба дати відповідь." Доведіть, що подібне світосприйняття є характерним для епохи з перехідним часом, яскравим прикладом якої є епоха постмодерну.
2. "Наш світ ясний, у нас немає долі./Є лиш ума забави чарівні./Але як страшно тужить в глибині/ Кривава праніч варварства й сваволі!" Чи можна взяти ці рядки Германа Гессе з роману "Гра в бісер" епіграфом до сучасної епохи та визначення специфіки творчої самореалізації сучасного митця? Відповідь аргументуйте.

ЗАКЛЮЧЕННЯ

На основі історичного аналізу розвитку філософських та естетичних концепцій часу у їх співвідношенні з творчим процесом, нами розроблена та обґрунтована відповідна система детермінації. Доводиться, що проблема часу у співвідношенні з творчим процесом була предметом осмислення на протязі усього процесу розвитку людської культури, і її тлумачення мають, крім суто філософських та естетичних, міфологічні та літературно-мистецьки виміри, причому значення останніх зростає у позаконтекстуальні епохи з так званим перехідним часом. Усвідомлюючи час як визначальний фактор плинності, минучості нашого життя, людина намагається створити його “контекстуальний відбиток”, “зупинити час” та подолати смерть, створюючи відносно стабільну реальність культурного буття. Фактор потенційного небуття сприймається як протиріччя з гармонійними принципами світобудови, а отже підлягає подоланню.

Відповідні положення підкріплені прикладами з “Епосу про Гільгамеша”, однієї з найдавніших літературних пам’яток людства, у якій з унікальною гостротою поставлені проблеми минучості часу, смерті, безсмертя, творчості. Нам здається, що цей твір можна розглядати як джерело “екзистенціального світовідчуття”, характерного для ряду течій європейської філософії 20 сторіччя. Ідея культури як шляху до безсмерття була відрефлексована вже у стародавньому світі, складаючи окреслені нами шлях Гільгамеша, шлях Геракла та шлях Орфея, які можна розглядати як певні парадигми творчого буття.

Встановлено, що цивілізації стародавнього світу мають статичний символічний контекст часу, який органічно пов’язаний з циклічним характером останнього. Тобто культура має форму сакральної парадигми, звернення або повернення до якої очищує профанний час повсякденного буття. Отже, у міфічному дійстві, ритуалі, “вмирає” повсякденність, і людина повертається до витоків власного культурного буття, які втілюють визначальні принципи гармонії та досконалості. Творчий потенціал у подібні епохи є обмеженим відповідним консервативним світосприйняттям. Усе новостворене розглядається як відхід від визначальної гармонійної парадигми. Саме цим пояснюється низький онтологічний статус мистецтва у філософії Платона та інших античних авторів.

Доведено, що у античній філософії здійснена детальна розробка проблеми часу та закладені основні концептуальні підходи до вирішення проблеми часу, які структуровані у вигляді субстанційної та реляційної концепції часу. Відзначено, що естетичні аспекти часу та його сутнісний зв’язок з людською творчістю були спеціальним предметом роздумів

Платона та Плотіна. Підкреслено, що зведення часу до руху (Аристотель) закладає основи новоєвропейського розуміння відповідної проблематики.

Встановлено, що співвідношення “творчість-смерть” не лише зберігається, а й посилюється у епохи з динамічним контекстом, яким властиві телеолого-есхатологічні інтенції, тобто співвідношення не лише з власною смертю, а й загибеллю усього світу, яка є обов’язковою умовою створення нового, гармонійного буття. Доводиться, що у подібні епохи творчий імпульс значно зростає, адже побудова нового контексту стає визначальним фактором буттєвої ситуації людини. Своєю творчістю людина “поліпшує”, рятує оточуючий світ, тим самим адекватно реалізуючи час. Її завдання – гармонізувати дійсність у контексті власного життя і часу. Саме тому час стає історичним, тобто створений у процесі творчості контекст має унікальний характер та значну онтологічну вагу.

У європейській традиції визначальну роль у створенні динамічного контексту і рефлексії часу як “історичного” відіграло християнство. Християнське вчення про гріхопадіння та початок історії як повернення до втраченої гармонії і досконалості буття фактично долає властивий Стародавньому світу циклічний підхід до усвідомлення часу. Кожна подія у часі набуває виключного значення, вимагаючи у людини творчого перевтілення життя заради спіритуального спасіння.

Християнське усвідомлення історичного часу було детально розглянуте у філософській системі Августина, який вперше говорить про час як “історичний”. У контексті середньовічної цивілізації історичний час розглядається як повернення людини та світу до благодатного спіритуального існування, до Бога. Розглядаючи час як властивість людської душі, створену разом зі світом, Августин обґрунтовує християнське креаціоністське вчення та християнську есхатологію, націлену на подолання часу як атрибуту тварної природи.

Деструкція християнської цивілізації відбувається у епоху Відродження і простежується у намаганні повернутися до античного світорозуміння. Як класичний приклад властивого цій епосі тлумачення проблеми історичного часу проаналізоване вчення Миколи Кузанського. У контексті філософії Відродження людина розглядається як творець часу, що формує буттєвість світу у відповідності зі своєю подобою. Подібна абсолютизація людських інтенцій, перенесення на людину трансцендентних атрибутів може бути розглянута як передумова переходу до новоєвропейського світорозуміння.

Аргументовано, що Новий час можна теж класифікувати як епоху з динамічним контекстом, адже, не дивлячись на відсутність християнської есхатологічної детермінації, тут залишається свідоме співвідношення кожної людини з майбутнім, яке спонукає людину

активно творити, але, на відміну від епохи Відродження, переважно у галузі природничих наук. Співвідношення з майбутнім існує у двох вимірах. По-перше, як і у Середньовіччі зберігається співвідношення з власною, індивідуальною смертю. Але життя у цьому випадку розглядається не як шанс для духовного спасіння, а як можливість реалізувати себе, залишивши свій неповторний відбиток у людській культурі. Відбувається протиставлення людини та природи. Остання стає об'єктом підкорення для самовпевненої людської думки. По-друге, існує співвідношення з прекрасним майбутнім, яке, фактично, втілює рай на землі. Образ цього майбутнього, що є втіленням розумного (у вченнях представників філософії Просвітництва), справедливого (у вченнях адептів соціал-демократичної та марксистської доктрини), технократичного (у різноманітних авторів популярних у той час утопій) устрою суспільства спонукає людину до певної діяльності у відповідності з поставленою метою. Домінуючою тенденцією на протязі цього історичного періоду є намагання критично “раціоналізувати” дійсність, підвести під все наукове підґрунтя, дати остаточні відповіді на всі можливі питання. Підтримується ілюзія, що “зрозумівши” природу, її закони та принципи, людина зможе створити для себе штучне середовище, у якому стане можливою щаслива реалізація буття. Людина прагне підкорити природу, “поліпшити” її у відповідності з власними потребами. Звичайно, подібний підхід суперечить принципам гармонії і цілком закономірно є джерелом глибокої кризи сучасності як на світоглядному, так і на відверто емпіричному екологічному рівні.

Підкреслюється, що у позаконтекстуальні епохи або епохи з перехідним часом значно ускладнюється характер детермінації творчого процесу історичним часом. Стверджується, що дискредитація динамічного контексту Нового часу відбулася внаслідок абсолютизації гносеологічних інтенцій та критичної раціоналізації людського буття, що суперечило визначальним принципам гармонії. Заклик до “переоцінки цінностей”(Ніцше) означав початок загибелі цієї епохи. На прикладі сучасної епохи, що визначається як епоха постмодерну або “посткультури”(В.Бичков), ведеться мова про віталістично-психологічну, онтологічну та естетичну підсистему детермінації творчого процесу історичним часом.

Віталістично-психологічна підсистема детермінації визначається на підставі філософсько-естетичних концепцій вирішення відповідного питання французьким філософом Анрі Бергсоном та швейцарським психологом та культурологом Карлом Густавом Юнгом. Людина у даних концепціях стає реальним сенсовим центром філософського дослідження, і виходячи з цього положення, час тлумачиться як визначальний параметр індивідуального існування. Так Бергсон розглядав час як безперервний процес творчого становлення, “duree vital”, у якому

людина отримує можливість реально бути. Саме мистецька, художня творчість є справжньою реалізацією часу, осягненням сенсу та суті світу. І час життя, інтуїтивно трансформуючись у мистецький витвір, відкриває людині простір справжнього існування. Подібне відкриття передбачає здобуття реальної гармонії зі світом та надає відчуття досконалого як сенсу безперервного процесу змін та становлення.

На думку Юнга, час є своєрідним параметром найглибшого шару людської психіки – колективного несвідомого. Саме час викликає активізацію особливих структурних одиниць колективного несвідомого – архетипів, що надає змогу підтримувати баланс та гармонію свідомих та несвідомих компонентів на протязі складного та суперечливого розвитку людської культури, який, фактично, є процесом експансії людської свідомості. Тому справжня творчість – це цілком несвідомий процес, метою якого є увідомлення глибинних змістів психіки, а митець є медіумом, крізь якого говорить та творить “дух часу”. Таємнича реальність “психічних глибин” робить твори геніальних митців загадовими, ірраціональними, іноді, навіть, сумбурними та незрозумілими для сучасників, але, разом з цим, саме вона втілює найвищу гармонію як сенс людського буття у світі.

Онтологічна підсистема детермінації творчого процесу історичним часом проаналізована на основі розгляду естетичних аспектів історичного часу у філософії екзистенціалізму, і, перш за все, у працях М. Гайдеггера. Проблема часу – одна з головних філософських проблем у творчості німецького філософа. Особливе значення саме естетичних аспектів часу простежується після так званого “повороту” Гайдеггера у 30-ті роки 20 сторіччя, коли він досить радикально пориває з феноменологічною школою. Саме час є, на думку Гайдеггера, “горизонтом інтерпретації” буттєвої ситуації людини. Буття постає перед людиною як час відкритості життя до істини. Справжнє мистецтво та поезія втілюють цю відкритість, тому митець та поет “пасуть буття”, надаючи можливості кожному усвідомити власну автентичність та прорватися від Dasein до буття. Визначальною віхою на цьому шляху є відкриття мови як “будинку буття”, справжньої скарбниці онтологічних сенсів та змістів.

Доведено, що Гайдеггер дуже мало говорить про творчість як процес, зосереджуючи дослідницьку увагу на мистецькому витворі та його онтологічному статусі. Але унікальне значення останнього дозволяє вбачати у творчості справжній процес відкриття буття для себе, який, з часом, стає “шляхом до буття” для інших. У витворі мистецтва ми можемо осягнути сутність власного призначення, виправляючи помилки, зроблені на протязі історичного шляху нашої цивілізації. Нами аргументовано, що крізь витвір мистецтва і поезії буття відкриває людині власну істину, яка є проясненням, просвітленням сутності

одвічних питань і дозволяє подолати жахливі наслідки формалізованого існування на рівні *Das Man*, які культивуються сучасною цивілізацією і камуфлюють справжній сенс людського призначення.

Естетична підсистема детермінації творчого процесу історичним часом базується на розгляді художніх інтерпретацій проблеми часу у літературних творах другої половини 20 сторіччя. Головна увага зосереджена на творчості аргентинського письменника Х.-Л.Борхеса, адже, на нашу думку, саме йому вдалося відтворити постмоденістське сприйняття світу та культури як гри декількох сюжетів, які нескінчено повторюються у людській історії. Доводиться, що у контексті подібного світосприйняття час – це жахлива необхідність повторювати те, що вже було, будувати повітряні замки, додавати власну ефемерність до ефемерності оточуючого світу. І чи не єдиним шляхом подолання цього жаху є гра, гра з простором і часом, у тотальній причетності якій Борхес неодноразово зізнавався. Саме такої гри очікую від митця сучасна “порожня” та перехідна епоха.

Ігрове сприйняття та реалізація часу у процесі культуротворчості осмислене також Г.Гессе у романі “Гра в бісер”. Встановлено, що Гессе фактично створює тут парадигму майбутньої культури, яка, власне, не є культурою у традиційному значенні цього слова, адже творчість тут постає як елітарна гра зради гри у просторі інтелектуально рафінованої та далекої від реального життя Касталії.

Приєднуючись до визначення сучасної епохи як критично деонтологізованої і “порожньої”, автор погоджується з правомірністю використання терміну “посткультура”(В.Бичков) для сутнісної характеристики її стану і доводить пріоритет естетичних компонентів реальності як визначальних факторів побудови майбутнього контексту. Дійсно, в умовах втрати культурою духовного центру та духовного вектору буття, ми дезорієнтовані, збентежені і засмучені, ми не можемо бути впевненими у майбутньому. “Чи врятує краса цей світ?”- це питання хочеться залишити відкритим наприкінці цієї книги. Залишити, як шлях до подальших роздумів, пошуків та знахідок.

Ми чуєм звуки музики нетлінні
Світів людських і далей незбагнених
На свято чисте ми скликаєм тіні
Святих часів, часів благословених.

І таємниця формул тих магічних
Чарує душі, мерехтить у слові
І вічний світ у втіленнях невічних
Перекладає в символи чудові.

Вони бринять так ніжно і мінливо,
Звертають нас до істини обличчям.
І з цього кола випасти можливо
Лише у центр найглибших втаємничень.
(Герман Гессе Гра в бісер)

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббаньяно Н. Введение в экзистенциализм: Пер. с итал.- Санкт-Петербург: Алетея , 1998.- 506 с.
2. Августин Аврелий. Исповедь: Пер. с латин. - М.: Республика, 1992. – 335 с.
3. Августин. Энхиридион или о вере, надежде и любви. – К.: Уцимм-пресс-ИСА, 1996. – 413 с.
4. Адо П. Плотин или Простота взгляда: Пер. с франц. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1991. – 142 с.
5. Антология мировой философии. В 4-х томах. Т.1, Ч.1 и 2. – М.:Мысль, 1969. – 936 с.
6. Аристотель. Сочинения в четырёх томах. Т.1: Пер. с древнегреч. – М.:Мысль, 1976. – 550 с.
7. Аристотель. Сочинения в четырёх томах. Т.3: Пер с древнегреч. – М.: Мысль, 1981. – 613 с.
8. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти: Пер. с франц. – М.: Прогресс, 1992. – 528 с.
9. Асмус В.Ф. Иммануил Кант. – М.: Наука, 1973. – 536 с.
10. Асмус В.Ф. Античная философия.- М.: Высшая школа, 1976. – 543 с.
11. Бажан М. Твори в чотирьох томах. – К.: Дніпро, 1985. – т.1. – 637 с. Т.2. – 582 с.
12. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
13. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
14. Бергсон А. Собрание сочинений в четырёх томах: Том 1: Пер. с франц. – М.: Московский клуб, 1992. – 336 с.
15. Бергсон А. Смех: Пер. с франц. – М.: Искусство, 1992. – 127 с.
16. Бердяев Н.А. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – 176 с.
17. Библер В.С. Мышление как творчество. – М.: Политиздат, 1975. – 399 с.
18. Библер В.С. Итоги и замыслы (конспект философской логики культуры)// Вопросы философии – 1991 - №3 – С.75-93.
19. Бойчук Б. Третя осінь: Поезії. – К.: Дніпро, 1991. – 286 с.
20. Богомолов А.С. Античная философия. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – 368 с.
21. Борхес Х.-Л. Время// Латинская Америка: Литературная панорама: Вып. 7. – М.: Художественная литература, 1990. – с.427-436.
22. Борхес Х.- Л. Письмена Бога. - М.: Республика, 1992.- 512 стр.
23. Борхес Х.-Л. Проза разных лет: Сборник. – М.: Радуга, 1989. – 320 с.

24. Борхес Х.-Л. История ночи: Произведения 1970-1979 годов: Пер с исп. – СПб.: Амфора, 2001. – 655 с.
25. Борхес Х.-Л. Новые расследования: Произведения 1942-1969 годов: Пер. с исп. – СПб.: Амфора, 2000. – 846 с.
26. Бохеньский Ю. Духовная ситуация времени// Вопросы философии – 1993 - №5 – С.94-98.
27. Буддизм: Словарь. – М.: Республика, 1992. – 287 с.
28. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 415 с.
29. Бубер М. Два образа веры: Пер. с нем. – М.: Республика, 1995. – 464 с.
30. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. – К.: путь к истине, 1991. – 407 с.
31. Валери П. Рождение Венеры: Пер. с франц. – СПб.: Азбука, 2000. – 368 с.
32. Васильев Л.С. История религий Востока. – М.: Высшая школа, 1983. – 368 с.
33. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991.- 367 с.
34. Гайденко П.П. Время и вечность: парадоксы континуума// Вопросы философии – 2000 - №6 – С.110-127.
35. Гайденко П.П. От онтологизма к психологизму: понятие времени и длительности в 17-18 вв// Вопросы философии – 2001 - №7 – С.77-99.
36. Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания: очерки по истории образа. – М.: Искусство, 1972. – 200 с.
37. Генон Р. Язык птиц. О смысле «карнавальных» праздников. Тайны буквы «нун». Традиция и бессознательное. Влияние исламской цивилизации на Европу: Пер. с франц.// Вопросы философии – 1991 - №4 – С.43-57.
38. Гессе Г. Гра в бісер: Пер. з нім. – К.: Вища школа, 1983. – 350 с.
39. Гессе Г. Письма по кругу: Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1987. – 400 с.
40. Гессе Г. Паломничество в Страну Востока: Повесть, рассказы: Пер. с нем. – СПб.: Амфора, 1999. – 397 с.
41. Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности: Пер с англ. и франц. – М.: Прогресс, 1990. – 495 с.
42. Голоси Стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури: Пер. з санскриту. – К.: Дніпро, 1982. – 351 с.
43. Гулыга А.В. Кант. – М.: Молодая гвардия, 1981. – 303 с.
44. Гуревич П.С. Культурология: Элементарный курс. – М.: Гардарики, 2001. – 336 с.
45. Гусев В.І. Історія західноєвропейської філософії 15-17 ст.: Курс лекцій. – К.: Либідь, 1994. – 256 с.

46. Дилигенский Г.Г. «Конец истории» или смена цивилизаций?// Вопросы философии – 1991 - №3- С.29-42.
47. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М.: Мысль, 1979. – 620 с.
48. Долгов К.М. От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура. – М.: Искусство, 1991. – 399 с.
49. Жоль К.К. Под знаком вечности. – К.: Молодь, 1991. – 320 с.
50. Зеленский Ф.Ф. Древнегреческая религия.- К.: Синто, 1993. – 128 с.
51. Экхарт М. Духовные проповеди и рассуждения: Пер. с лат. – М.: Политиздат, 1991. – 192 с.
52. Еліот Т.С. Вибране: 3 англ. – К.: Дніпро, 1990. – 200 с.
53. Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы. – М.: Радуга, 2000. – 400 с.
54. Элиаде М. Аспекты мифа: Пер. с франц. — М.: “Инвест–ППП”, СТ “ППП”, 1996. — 240 с.
55. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии: Пер. с англ. — М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1996. — 288 с.
56. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское: Пер. с франц.- М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
57. Эстетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997. – 399 с.
58. Эстетика: Словарь. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
59. Из книг мудрецов: Пер. с кит. – М.: Художественная литература, 1987. – 351 с.
60. История философии в кратком изложении: Пер. с чеш. – М.: мысль, 1991. – 590 с.
61. Історія світової культури: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.
62. Історія світової культури: Культурні регіони: навчальний посібник. – К.: Либідь, 1997. – 448 с.
63. Каган М.С. Начала эстетики. – М.: Искусство, 1964. – 218 с.
64. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
65. Кант И. Критика чистого разума: Пер с нем. – Симферополь: Реноме, 1998. – 528 с.
66. Калина Н.Ф. Тимошук Н.Г. Основы юнгианского анализа сновидений. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1997. – 304 с.
67. Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения. – М.: Ренессанс, 1992. – 325 с.
68. Кассирер Э. Техника современных политических мифов: Пер. с англ. // Вестник Московского ун-та. — Сер. 7, Философия. — М., 1990. — №2. — С. 59–69.

- 69.Кассирер Э. Понятийная форма в мифическом мышлении. Исследования библиотеки Варбурга: Пер. с нем. //Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. — М.: Гардарика,1998. — С. 183–251.
- 70.Кассирер Э. Опыт о человеке: Пер. с англ. //Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. — М.: Гардарика, 1998. — С. 440–722.
- 71.Кэмпбелл Дж. Жизнеописание Карла Густава Юнга: Пер. с англ. // Юнг К. Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика. — К.: СИНТО, 1995. — С. 193–221.
- 72.Кереньи К. Прологомены: Пер. с англ. // Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. — К.: Гос. библиотека Укр. для юношества, 1996. — С. 11–37.
- 73.Кертман Л.Е. История культуры стран Европы и Америки 1870-1917. — М.: Высшая школа, 1987. — 304 с.
- 74.Кнабе Г.С. Понятие энтелехии и история культуры// Вопросы философии – 1990 - №3 – С.64-74.
- 75.Койре А. Очерки по истории философской мысли: Пер. с франц. — М.: Прогресс, 1985. — 288 с.
- 76.Косарев А. Философия мифа: Мифология и её эвристическая значимость. — М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. — 304 с.
- 77.Костенко Л. В. Вибране. — К.: Дніпро, 1989. - 559 с.
78. Кримський С. Б. Метаисторические ракурсы философии истории// Вопросы философии – 2001 - №6 – С.32-41.
- 79.Кузанский Н. Сочинения в двух томах: Т.1: Пер. с лат. - М.: Мысль, 1979. — 488 с.
- 80.Кузанский Н. Сочинения в двух томах: Т.2: Пер. с лат. — М.: Мысль, 1980. — 471 с.
- 81.Кузнецов Б.Г. Ньютон. — М.: Мысль,1982. — 175 с.
- 82.Кузнецов В.Н. Немецкая классическая философия второй половины 18 – начала 19 века: Учебное пособие для университетов. — М.: Высшая школа, 1989. — 352 с.
- 83.Куликов С. Нить времен: Малая энциклопедия календаря. — М.: Наука. 1991. — 288 с.
- 84.Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима: Пер. с польск. — М.: Высшая школа, 1990. — 352 с.
- 85.Леви-Брюль Л. Первобытное мышление: Пер. с франц. — М.: Атеист, 1930. — 340 с.
- 86.Леві-Строс К. Структурна антропологія: Пер. з франц. — К.: Основи, 1997. — 387 с.
- 87.Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика 20 століття: Навчальний посібник. — К.: Либідь, 1997. — 224 с.
- 88.Левчук Л.Т. Психоанализ: от бессознательного к «усталости от сознания». — К.: Изд-во при КГУ, 1989. — 184 с.

89. Литература древнего Востока: Иран, Индия, Китай (тексты). – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 352 с.
90. Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). — М.: Искусство, 1963. — 584 с.
91. Лосев А. Ф. Мифология // Философская энциклопедия. — М., 1964. — Т. 3.
92. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. — М.: Искусство, 1969. — 716 с.
93. Лосев А. Ф. Дерзание духа. – М.: Политиздат, 1988. – 336 с.
94. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — С. 391–599.
95. Лосев А. Ф. Жизненный и творческий путь Платона // Платон. Собрание сочинений в четырёх томах: Т. 1 – М.: Мысль, 1990. – с.3-63.
96. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. – М.: Советский писатель, 1990. – 320 с.
97. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.
98. Лосев А. Ф. Теория мифического мышления у Э. Кассирера // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. — М.: Гардарика, 1998. — С. 730–760.
99. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
100. Малахов В. А. Этика: Курс лекций. – К.: Либідь, 1996. – 304 с.
101. Мандельштам О. Э. Сочинения: Т.1. М.: Художественная литература, 1990. – 638 с.
102. Марк Аврелий Наедине с собой: Размышления: Пер. с древнегреч. – Киев-Черкасы: Реал, 1993. – 148 с.
103. Маркес Э. Г. Они такие... // Латинская Америка: Литературная панорама: Выпуск 7. – М.: Художественная литература, 1990. – с.455-495.
104. Мень А. В. История религии в семи томах: Т.1: Истоки религии. – М.: СП «Слово», 1991. – 287 с.
105. Мерло-Понти М. Око и дух: пер. с франц. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
106. Михайлов А. В. Века больших перемен: О культуре эпохи Возрождения // Книга песен: Из европейской лирики 13-16 веков. – М.: Московский рабочий, 1986. – с. 3-10.
107. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Сов. Энциклопедия, 1991–1992. — Т. 1. — 671 с. ; Т. 2. — 719 с.
108. Мозговий І. П. Неоплатонізм і християнство. – Суми: Козацький вал, 1997. – 216 с.

- 109.Моисеев Н.Н. Универсальный эволюционизм (Позиция и следствия)// Вопросы философии – 1991 - №3 – С.3-29.
- 110.Мотрошилова Н.В. Драма жизни, идей и грехопадений Мартина Хайдеггера// Квинтэссенция: Философский альманах, 1991. – М.: Политиздат, 1992. – с. 158-236.
- 111.Мудрецы Поднебесной: Сборник: Пер. с кит. – Симферополь: Реноме, 1998. – 384 с.
- 112.На ріках Вавілонських: 3 найдавнішої літ. Шумеру, Вавілону, Палестини. – К.: Дніпро, 1991. – 398 с.
- 113.Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы: Сборник: Пер. с исп. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.
- 114.Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры: Пер. с исп. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
- 115.Павленко А.Н. Зеркало// журнал «Человек» 1993 №1. – с. 55-66.
- 116.Павленко А.Н. Бытие у своего порога (посильные размышления). – М.: ИФРАН, 1997. – 211с.
- 117.Платон Сочинения в трёх томах. Т.3: Пер. с древнегреч.- М.: Мысль, 1972 -676 с.
- 118.Плотин Эннеады. – К.: Уциим-пресс, 1995. – 394 с.
- 119.Пронников В.А. Ладанов И.Д. Японцы: Этнопсихологические очерки. – М.: Наука, 1985. – 349 с.
- 120.Рабинович В.Л. Исповедь книгочея, который учил букве, а укреплял дух. – М.: Книга, 1991. – 496 с.
- 121.Рильке Р.М. Лирика: Пер. с нем. – М.-Л.: Художественная литература, 1965. – 256 с.
- 122.Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1994. – 368 с.
- 123.Розин В.М. Введение в культурологию. – М.: Интра-М Форум, 2000. – 222 с.
- 124.Роменец В.А. Історія психології стародавнього світу і середніх віків. – К.: Вища школа, 1983. – 416 с.
- 125.Самосознание европейской культуры 20 века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.
- 126.Сенека Луций Анней Нравственные письма к Луцилию// Если хочешь быть свободным/ Сенека, Честерфилд, Моруа. М.: Политиздат, 1992. – с.15-117.
- 127.Современная западная философия: Словарь. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.
- 128.Соколов В.В. Средневековая философия. – М.: Высшая школа, 1979. – 448 с.
- 129.Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество: Пер с англ. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.

130. Свасьян К. А. Философия символических форм Э. Кассирера: Критический анализ. — Ереван, 1989. — 238 с.
131. Современная западная философия. Словарь. — М.: Политиздат, 1991. — 414 стр.
132. Философский энциклопедический словарь. — М.: Сов. Энциклопедия, 1989. — 814 с.
133. Філософія: Курс лекцій. — К.: Либідь, 1993. — 576 с.
134. Философия. Религия. Культура: Критический анализ современной буржуазной философии. — М.: Наука, 1982. — 398 с.
135. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. — М.: Правда, 1990. — 840 с.
136. Фрагменты ранних греческих философов: Пер. с древнегреч. — М.: Наука, 1989. — Ч. 1: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. — 576 с.
137. Франк С.Л. Сочинения. — М.: Правда, 1990. — 608 с.
138. Фрейд З. Психология бессознательного: Сборник произведений: Пер. с нем. — М.: Просвещение, 1990. — 448 с.
139. Фрейд З. Толкование сновидений: Пер. с нем. — К.: Здоровья, 1991. — 384 с.
140. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М.: Наука, 1978. — 606 с.
141. Хайдеггер М. Исток и смысл художественного творения// Зарубежная эстетика и теория литературы 19-20 в. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — с.264-312.
142. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Сборник: Пер. с нем. — М.: Высшая школа, 1991. — 192 с.
143. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. — М.: Республика, 1993. — 447 с.
144. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет: Пер. с нем. — М.: Гнозис, 1993. — 464 с.
145. Хайдеггер М. Бытие и время: Пер. с нем. — М.: Ad Marginem, 1997. — 452 с.
146. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерл. — М.: Прогресс, 1992. — 464 с.
147. Хейзинга Й. Осень Средневековья: Пер. с нидерл. — М.: Наука, 1989. — 763 с.
148. Чанышев А.Н. Курс лекций по древней философии. — М.: Высшая школа, 1981. — 374 с.
149. Чанышев А.Н. Аристотель. — М.: Мысль, 1987. — 221 с.
150. Чанышев А.Н. Человек и мир в философии Артура Шопенгауэра. — М.: Знание, 1990. — 64 с.
151. Чанышев А.Н. Трактат о небытии// Вопросы философии — 1990 - №10 — С.158-165.

152. Чанышев А.Н. Курс лекций по древней и средневековой философии. – М.: Высшая школа, 1991. – 512 с.
153. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. – 216 с.
154. Шестов Л. Сочинения в двух томах: Т. 1. – М.: наука, 1993. – 668 с.
155. Шопенгауэр А. Избранные произведения: Пер. с нем. – М.: Просвещение, 1992. – 479 с.
156. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность: Пер. с нем. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.
157. Юнг К. Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с.
158. Юнг К. Г. Психология и религия: Пер. с англ. // Юнг К. Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — С. 129–202.
159. Юнг К. Г. Собрание сочинений: Конфликты детской души: Пер. с нем. – М.: Канон, 1994. – 336 с.
160. Юнг К. Г. Собрание сочинений: Психология бессознательного: пер. с нем. – М.: Канон, 1994. – 320 с.
161. Юнг К. Г. Война с тенью: Пер. с англ. // Вестник Московского университета. — Сер. 7, Философия. — М., 1995. — №6. — С. 82–87.
162. Юнг К. Г. Психологические типы: Пер. с нем. – СПб.: Ювента, М.: Прогресс, 1995. – 717 с.
163. Юнг К. Г. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее: Пер. с нем. — М.: Мартис, 1995. — 309 с.
164. Юнг К. Г. Психологические аспекты архетипа матери: Пер. с англ. // Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов. — К.: Гос. библ-ка Укр. для юношества, 1996. — С. 211–249.
165. Юнг К. Г. Собрание сочинений: Дух Меркурия: Пер. с нем. – М.: Канон, 1996. – 384 с.
166. Юнг К. Г. Психология и алхимия: Пер с англ., лат. – М.: Рефлбук, К.: Ваклер, 1997. – 592 с.
167. Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.
168. Ясперс К. Ницше и христианство: Пер. с нем. – М.: Медиум, 1994. – 115 с.
169. Avens Robert. The New Gnosis: Heidegger, Hillman, and Angels. – Dallas, Texas: Spring Publications, Inc., , 1984. – 156 p.
170. Borges Jorge Luis La Muerte y La Brujula. – Emece, 1996 – 162 p.
171. Caputo John D. The Mystical Element in Heidegger's Thought. – Villanova University Press, 1978. – 292 p.
172. Dastur Françoise Heidegger and the Question of Time: Translated by Françoise Raffoul and David Pettigrew. – New Jersey: Humanities Press, 1998. – 79 p.

173. Evangeliou Christos C. *The Hellenic Philosophy: Between Europe, Asia and Africa.* - Binghamton: Institute of Global Cultural Studies. SUNY, 1997. - 222 p.
174. Foti Veronique M. *Heidegger and the Poets: Poesis/ Sophia/ Techne.* – New Jersey, London: Humanities Press, 1992. – 146 p.
175. Fraser J. T. *Of Time, Passion, and Knowledge. Reflections on the Strategy of Existence.* - New York: George Braziller, 1975. - 530 p.
176. Fraser J. T. *Time. The Familiar Stranger.* - University of Amherst: Massachusetts Press, 1987. - 389 p.
177. Gadamer Hans-Georg. *Heidegger's Ways: Translated by John W. Stanley.* - State University of New York Press, 1994. - 212 p.
178. *Heidegger and Jaspers: Edited by Alan M. Olson.* – Philadelphia: Temple University Press, 1994. – 178 p.
179. Macquarrie John *Heidegger and Christianity: The Hensley Henson Lectures 1993-1994.* – New York: Continuum, 1994. – 136 p.
180. Martin Heidegger and National Socialism. *Questions and Answers.* Gunther Neske and Emil Kettering. Translated by Lisa Harries. French portions translated by Joachim Neugroschel.-New York: Paragon House, 1990.-320 p.
181. Papa-Grimaldi Alba. *Time and Reality.* – Ashgate: Brookfield USA, 1998. - 230 p.
182. Poggeler Otto *The Paths of Heidegger's Life and Thought: Translated by John Bailiff.* – New Jersey: Humanities Press, 1997. – 364 p.
183. Ray Christopher. *Time, Space and Philosophy.* - London, New York: Routledge, 1991. - 268 p.
184. Sikka Sonya *Forms of Transcendence: Heidegger and Medieval Mystical Theology.* – Albany: State University of New York Press, 1997. – 308 p.
185. Sorabji Richard. *Time, Creation and the Continuum Theories in Antiquity and the Early Middle Ages.* - Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983. - 473 p.
186. *The Cambridge Companion to Heidegger: Edited by Charles B. Guignon.* – Cambridge University Press, 1993. – 390 p.
187. *The Cambridge Companion to Plato.* Edited by Richard Kraut. - Cambridge University Press, 1999. - 560 p.
188. *The Cambridge Companion to Plotinus.* Edited by Lloyd P. Gerson. - Cambridge University Press, 1996. - 462 p.
189. Chadwick Henry. *Augustine.* Oxford. New York: Oxford University Press, 1996. 122 p.
190. *The Philosophy of Time. A Collection of Essays.* Edited by Richard Gale.- New York: Anchor Books, 1967. - 508 p.
191. *The Voices of Time. A Cooperative Survey of Man's Views of Time as Expressed by the Sciences and by the Humanities.* Edited by J. T. Fraser.- New York: George Braziller, 1966. - 710 p.

192. Wood Douglas Kellogg. Men Against Time. Nicolas Berdyaev, T. S. Eliot, Aldous Huxley and C. G. Jung. – Kansas: University Press, 1982. 245 p.
193. Zimmerman Michael Eclipse of the Self: The Development of Heidegger's Concept of Authenticity. – Athens, London: Ohio University Press, 1981. – 358 p.