

ПЕРЕДМОВА	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XVII–XVIII СТ.	7
Історичні проєкції естетики як дисципліни. Постановка проблеми	7
Естетичне і почуттєве	18
Естетичне та історична точка зору	28
Методологічні висновки для історико-естетичного дослідження	44
<i>Висновки</i>	55
РОЗДІЛ 2. СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ЕКСПЛІКАЦІЇ ЕСТЕТИЧНОГО	57
Легітимізація соціальної елїти та засоби її реалізації	58
Апїтеза простоти й освіченості як базова модель культури	68
Простота як ідеал у системі відтворення і передачі знань	80
Моделі “світів” культури в призмі концепту естетичного	94
<i>Висновки</i>	107
РОЗДІЛ 3. КОНТУРИ ЕСТЕТИЧНОГО В РИТОРИЧНОМУ МОДУСІ КУЛЬТУРИ	108
Зв’язок та опозиція між риторичним та естетичним	
Риторична реальність	108
Принципи імітації та гра уяви в словесній творчості	122
Моделювання стосунків автор–читач у поетиках	136
Риторична та естетична функція живописного зображення	144
<i>Висновки</i>	157
РОЗДІЛ 4. ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ КОД ЕСТЕТИЧНОГО В МОДУСІ БЛАГОЧЕСТЯ І БОГОПІЗНАННЯ	159
Краса як провідник до божественного	160
Антигетика внутрішнього і зовнішнього: неірозорість смислу	175
Герменевтичний сенс істини і краси	189
“Веселле серця”: єдність герменевтичного та естетичного	203
<i>Висновки</i>	215
РОЗДІЛ 5. ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ ЕСТЕТИЧНОГО (“ЕНЕЇДА” І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО)	217
Конструювання художньої реальності та специфіка опозиції автор–читач	218
Художня амбівалентність репрезентації задоволень у тексті	223
Функція гумору та іронії. Задоволення від тексту	229
Травестія класичного зразка і специфіка естетичного починання в національній культурі	241
<i>Висновки</i>	251
ПІСЛЯМОВА	254
ПРИМІТКИ	258
ЛІТЕРАТУРА	286

ПЕРЕДМОВА

Темою цієї роботи є розбіжність між теорією та історичною реальністю, яку вона описує. Між теорією естетики та матеріалом української культури XVII–XVIII ст. І справа не тільки в тому, що будь-яка теорія не може повно представити віддалену від нас у часі подію¹. Йдеться про принципову можливість (неможливість) застосування певної теоретичної схеми як пояснюючого принципу для аналізу певних історичних епох.

Чи стосується це естетики? Здається, вона описує щось таке, що належить усім епохам і культурам: краса, мистецтво тощо. Проте пізнання не видаватиметься дивним, якщо узяти до уваги одну обставину. Теорія, яка виконує функцію самоопиання і саморепрезентації суспільства, а до таких, без сумніву, потрібно віднести естетику, є ланкою у системі суспільного цілого, відповідає його потребам і залагоджує протиріччя, які неможливо було б “примирити” або розв’язати без участі цієї теорії². Теорія вводить якийсь пояснюючий принцип, концепт, завдяки якому соціальні феномени отримують легітимне місце і функцію у системі відношень і життєвих перспектив індивідуів.

Естетика теоретично конституює певну сферу соціальної самореалізації, певні регулятиви і критерії оцінки діяльності індивіда. Сам факт виведення “почуттєвого” у центр розмислів про людину, її природу і призначення і символізм потреби в таких роздумах, і ця потреба, очевидно, належить певній історичній добі та культурі. Звідси випливає питання про легітимність застосування теорії естетичного до іншої історичної доби та іншої культури, адже можна припустити, що не скрізь і не завжди існували проблеми, які ця теорія покликана розв’язати. Отже, застосовуючи її до матеріалів іншої доби і культури, ми можемо деформувати сам матеріал, нав’язуючи непригнанні йому конотації, способи осмислення, інтерпретації. Умовно кажучи, ми можемо ефективно говорити про “своє”, посиляючись на “чуже”, і навпаки – говорити про “чуже” як про “своє”. Не заперечуючи продуктивність інтерпретацій на основі подібних вітальних асоціацій, ми наполягаємо на істотності поставленої проблеми, якщо мова йде про *історичне*, тобто про історико-естетичне дослідження.

Означена проблема не є суто академічною, таким собі перебиранням “бісеру” задля інтелектуальної втіхи. Ми переконуємо, що запропонований підхід сприятиме встановленню іншої точки зору на історію української культури загалом. Некритичне застосування теорії, естетичної зокрема, створює, по суті, міфологічний образ історії культури. Теорія формує для нас дійсність, а не дійсність вивершується у теорію. У результаті предметом обговорення стає вже задана теоретична конструкція, для якої залишається

добирати ілюстративний матеріал і множити варіації. У результаті теорія не здійснює своєї основної функції: вона нічого не пояснює. І, значить, історична спадщина залишається закритою для розуміння і лише номінально означеною (як цінність).

Запропонований у роботі підхід має за мету включити історичний матеріал у процес переосмислення підстав самої теорії і тим самим перетворює історичний документ на повноправне джерело дослідження. У загальному сенсі постійно актуалізується питання: чи притаманне історичному документу те, що приписує йому теорія? Якщо ні, то ознаки *накшості* відкривають можливість відтворення іншого теоретичного образу минулого і с точками, де “переклад” на мову теорії стає історичним пізнанням.

Щоб висвітлити проблемні точки відносин між естетичною теорією і історичним матеріалом, ми розглянули питання про витоки та історичний сенс самої естетичної теорії, порівняли умови її появи з історичними реаліями українського суспільства XVII–XVIII ст. і на прикладі окремих творів перевірили свою гіпотезу. В результаті естетичний аналіз було поглиблено аналізом соціалізму та культурологічним. Ми доводимо, що естетика та естетичне ставлення є функцією культури як певної моделі соціального життя, і тому відповідь на питання про припустимість і доцільність застосування естетичної теорії до аналізу української культури XVII–XVIII ст. передбачає реконструкцію умов, які створювали б “полит” на відповідну теорію і певний спосіб осмислення мистецьких творів, мистецької діяльності.

Мета нашого дослідження може бути сформульована так: *випробувати концепт естетичного у проекції на українську культуру XVII–XVIII ст., щоб з'ясувати межі відповідності естетичного підходу до реалій цієї культури, межі, які випливають із механізмів відтворення, притаманних культурі, та з їх історичної динаміки. Чи впливає із внутрішньої інтенції української культури XVII–XVIII ст. рух до формування концепту естетичного? Чи є в культурі ознаки виокремлення естетичної свідомості та естетичного ставлення до світу? Що вони являють собою як факт естетичної теорії і факт історичного буття? Для відповіді на ці питання послідовно реалізуються такі завдання: у першому розділі – розкрити історичність естетики як дисципліни і на цій підставі формулювати теоретичні принципи історико-естетичного дослідження; у другому розділі виокремити соціокультурні моделі існування (модуси культури), які панували на Україні в XVII–XVIII ст., як підставу для диференційованого аналізу можливостей появи і застосування концепту естетичного (твори І. Вишеського, Ф. Прокоповича, Г. Сковороди); у третьому та четвертому розділах здійснити естетичний аналіз двох модусів культури – латинська освіченість (риторики і поетики) та благочестя (Г. Сковорода) на предмет наявності естетичної свідомості та естетичного ставлення; у п'ятому розділі розглянути реалізацію концепту естетичного в “Енеїді” І. Котляревського і виявити специфіку проекту естетичної свідомості.*

Щоб не плутатись у поняттях, одразу зазначимо, що словом “естетика” ми називаємо певну теоретичну дисципліну, словом “естетичне” – певний концепт⁴ і певний тип діяльності, або спосіб ставлення до речей. Зміст цих понять розкривається у першому розділі.

Результати дослідження стосуються історії естетики – виведення конкретно-історичних можливостей появи концепту естетичного в українській культурі; теорії естетики – уточнення особливостей концепту естетичного та притаманних йому парадоксів; історії української культури – розкриття суперечливих механізмів вітворення і передачі культурних надбань (знань, навичок, досвіду) та наявність альтернативних проектів соціально-культурного розвитку.

Автор не претендує на вичерпний аналіз теми і остаточні відповіді на поставлені питання, проте сподівається, що постановка проблеми і реалізовані теоретичні підходи сприятимуть розвитку не тільки естетичних, а й українознавчих студій.

Автор висловлює глибоку вдячність науковцям кафедри етики естетики і культурології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, де обговорювалася робота, й особливо завідувачці кафедри і науковому консультанту проф. Валентині Іванівні Папченко. Велика подяка тим, хто надавав технічну допомогу в підготовці матеріалу – доц. Олесі Томенко, Сергію Бондаревському, Петру Бондаревському.

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XVII–XVIII ст.

Якими поняттями людина користується, які стандарти раціонального судження вона визнає, як вона організує своє життя та інтерпретує свій досвід – все це, виявляється, залежить не від властивостей “універсальної людської природи”, не від однієї тільки інтуїтивної самоочевидності основних людських ідей, але й від того, коли людині довелося народитися й де їй довелося жити.

Ст. Тулмін

Формулювання методологічних засад розвідки є завданням першочерговим у гуманітарних науках, оскільки вихідна теорія визначає можливий результат. Це є особливо актуальним для роботи, яка водночас має бути розвідкою з естетики й історичною розвідкою, тобто – історією естетики. Саме на перетині естетики та історії виникають питання щодо самої естетичної теорії як певного соціального і культурного феномена, а також щодо її впливу на теоретичну реконструкцію історичного процесу.

Нагальність прояснення теоретичних підвалин аналізу – корекція понять і проблем – випливає зі специфічно історичного підходу в естетичному дослідженні, підходу, який бере до уваги не тільки відносно відмінність історичних форм буття, але прагне цю відмінність реалізувати як конститутивний принцип побудови самої естетичної теорії. Тобто йдеться про подолання історичної універсалізації естетичного ставлення, або естетичної точки зору, заданість якої, зазвичай, пом’якшується моделюванням окремих історичних типів естетики. В даному розділі буде обгрунтована вихідна позиція дослідження: припущення, що точка зору “естетичного” могла не бути мотивом та принципом діяльності в певні історичні епохи, проте вона легко може бути надана їм автоматизмом компетентних дій дослідника.

Історичні проєкції естетики як дисципліни.

Постановка проблеми

Естетичне дослідження, якщо воно претендує на певний теоретичний статус, знаходиться в полі вже існуючого дисциплінарного проєкту. Цей факт, як правило, не оцінюють належним чином, проте він має вирішальне значення. Саме тому ми вважаємо за необхідне вказати на деякі істотні особливості дисциплінарної форми пізнання як проєктивної моделі мислення.

Будь-яке дослідження скеровується дисципліною як специфічною ментальною структурою, яка визначає в загальних рисах предмет аналізу, су-

купність *проблем* та способи їх розв'язання⁵. Еволюційні або революційні зміни усередині самої дисципліни мають властивість зберігати єдність самого дисциплінарного проекту, якщо концепт, покладений у його основу, є достатньо широким, аби адаптувати ці зміни до визначального для дисципліни способу ставлення до дійсності. Для естетики таким концептом є *естетичне*.

Дисципліна в будь-якому разі утворює *проект* всіх досліджень у певній галузі, її вимоги встановлюють межі і напрям інтелектуальної роботи, і в цьому сенсі вона безумовно дисциплінує розум, позбавляючи чинності довільні міркування і буденну точку зору.

Йдеться про цілком певну дисципліну дослідження. Знехтувати її приписи свідомо або несвідомо означає опинитися за межами теоретичної дисципліни, наукового співтовариства і легітимного поля науки. Тому сформулювати предмет дослідження, проблему і метод, а також позиціонувати свій доробок у контексті вже існуючого дисциплінарного поля є завданням, яке диктує логіка наукового пізнання та інституціональна норма науковості. Незалежно від того, наскільки чітко ми усвідомлюємо і формулюємо вимоги дисципліни, вони діють.

Разом з тим очевидно, що мислення завжди має спиратися на *щось*; поняття і категорії дисципліни і є тим міцним підґрунтям, на якому будується система умовиводів. Причому саме концептуальне поле захищається за межами запитування і обґрунтування. Так дисципліна фіксує дослідження певного аспекту дійсності, і вже в її межах здійснюється відбір прийнятного, того, що відповідало б існуючому набору проблем і понять. У такий спосіб здійснюється пильнування меж між окремими науковими дисциплінами, досягається ясність у визначенні пізнавальних завдань, удосконалюються способи їх реалізації. Це є необхідний момент, оскільки дійсність постає *для нас* в уже існуючому теоретичному полі як концептуально висвітлена і окреслена реальність. В іншому разі ми взагалі не змогли б її ідентифікувати як предмет, вирвати з потоку буття, плінних переживань і вражень.

Предмет і проблеми дисципліни формуються у відкритості концепту, при цьому вони можуть бути доволі різними, що не впливає на єдність дисципліни. Концепт утримує розмаїття естетичних теорій в єдності, дає можливість зафіксувати певний аспект досвіду в світі запитання або проблем, які є історично важливими для розвитку галузі знань. Для естетики таким запитанням може бути "Що таке мистецтво і краса?"⁶. Наскільки універсальним є таке запитання всередині самої дисципліни і для різних естетичних теорій, ми розглянемо пізніше. Але саме питання існує, і воно спрямовує на пошуки властиво *естетичного* у мистецтві та "почуття" прекрасного в різних проявах людської діяльності, відсуваючи на периферію інші можливі аспекти дослідження того ж таки мистецтва і діяльності. Це означає, що, приміром, мистецький твір може бути об'єктом аналізу для різних дисциплін (естетика, мистецтвознавство, соціологія, економіка, політоло-

гія), а виокремити *естетичний* аспект можна тільки спираючись на дисципліну, на концепт.

Концентрація дослідницької уваги в призмі певного концепту є необхідною, допоки чинним залишається певний проєкт дисципліни, орієнтований на систему, структурність, повноту і “довершеність” теоретичної реконструкції предмета¹. Питання часто полягає лише в тому, щоб сформулювати теоретично плідне запитання, тобто таке, яке структурує образ дійсності відповідно до внутрішніх теоретичних потреб дисципліни й історичного моменту розвитку суспільства. Останнє часто губиться або тлумачиться обмежено під впливом універсалізуючої дії концепту.

Єдність концепту є істотною для існування дисципліни і для забезпечення пізнавальної активності в певному теоретичному горизонті. Із концепту дисциплінарний проєкт отримує внутрішню логіку свого розгортання. Для нього важливою є *генеалогія* проблем і рішень. Кожен етап розвитку – зміна понять і теорій – має бути обґрунтованим, виведеним із попередніх понять і теорій так, щоб очевидно була виправданість зміни та демонструвався поступальний розвиток знання. За внутрішньою логікою побудови дисципліни орієнтується на *здобуток, досягнення*, тому для неї важливим є *послідовність* етапів розвитку. Відповідно, історія самої дисципліни у внутрішньому (“інтерналістському” за Ст. Тулміним) аспекті є цілком “пристрасною” в аргументації логічності переходу, в побудові наскрізних ліній розвитку. Очевидно, що історія естетики в призмі вже згаданого “основного” питання – “Що таке мистецтво і краса?” – мусить демонструвати прорісивший розвиток уявлень про красу і мистецтво.

Попри те, що концепція історії в сучасному гуманітарному знанні не має жорсткого кумулятивного тлумачення, тобто відкидає уявлення про те, що кожна наступна стадія розвитку “знімає” попередні, долає їх омани та здобутки, – загальна інтенція дисциплін, представлених у межах раціоналістичних проєктів Нового часу, орієнтована саме на поступальність і зростання. Ніхто не зважився сказати, що давні греки *знали* про красу і мистецтво більше, ніж ми знаємо тепер, при тому що якість їх мистецтва оцінюється надзвичайно високо. Отже, в теорії естетики діють критерії раціональності, для оцінки фактів культури вони не є обов’язковими.

Все сказане про дисципліну взагалі притаманше дисципліні “естетика”. Вона створює передумови будь-якого естетичного аналізу і тим самим значною мірою визначає результат. Дисциплінарна єдність концепту – *естетичне* – дає підставу для формулювання предмету дослідження, проблеми і підходу до її розв’язання. *Лише тоді, коли буде поставлено питання про походження самого концепту і його чинність в усіх історичних контекстах відтворення історії естетики, дисциплінарний проєкт сам має стати предметом обговорення.*

Але спочатку маємо досягти певної прозорості дисциплінарних підстав. Для цього належить кваліфікувати *предмет* і *проблему* як властиво естетич-

ції, такі, що належать до “домени” естетики. Власне, обмежувальний характер дисциплінарних вимог усвідомлюється дослідником, коли він формулює предмет та мету свого дослідження, узгоджуючи їх з полем проблем і питань, “зарезервованих” дисципліною.

Так у єдиному фундаментальному дослідженні з історії естетики на матеріалі української культури, яке належить І. Іваню, зазначено, що мається на увазі, коли йдеться про естетичне дослідження: естетика – це філософія мистецтва і творчості за законами краси; це “сукупність творчих принципів художніх напрямів і шкіл; це система методологічних принципів мистецтвознавства та художньої критики”⁸. Відповідно до так сформульованого визначення естетики автор ставить завдання: “...розкриття закономірностей виникнення, розвитку та функціонування естетичних ідей, теорій, кристалізації естетики як філософської науки, що вивчає сутність і розвиток естетичної свідомості та принципи творчості за законами краси”. Поступальність заявленої побудови історії естетики – “закономірності виникнення, розвитку та функціонування” – тут забезпечена такими універсальними поняттями як “мистецтво” і “краса”, і вона відповідає раціоналістичним підвалинам, які закладені в ідеї “дисципліни”. Дійсно, дослідник наголошує, що історичне дослідження має за мету відтворення естетики як *системи* знань, якій притаманна певна єдність і зв’язок з іншими формами теоретичної і практичної діяльності – філософією, мистецтвом⁹. Тому об’єктом дослідження у XVII–XVIII ст. для історика естетики, мають бути *філософські праці, риторики і поетики, художні твори*. Філософські праці містять у собі загальні висловлювання щодо мистецтва, риторики і поетики – містять характеристики мистецтва, мистецької діяльності та їх впливу на почуття, художні твори дають можливість з’ясувати реальні *закономірності*, які діють у мистецькій практиці. Теоретична рефлексія і практичний план, тобто та реальність, яка підлягає рефлексивному розгляду, охоплені таким переліком об’єктів для аналізу. Власне цим на разі і вичерпується процедура окреслення дисциплінарних вимог.

Ми не маємо за мету аналізувати й оцінювати саме такий варіант рецепції дисциплінарного проекту. Як свідчить історія, ці рецепції можуть бути різними. Для нас важливо вказати на загальну процедуру, яка теоретично окреслює естетичне дослідження. У І. Іваню не викликає сумніву сама можливість поширення дисциплінарних вимог естетики на всю доступну нам історію суспільства. І саме внутрішня логіка розвитку дисципліни, що орієнтується на кумулятивний характер *здобутків*, спонукає мислителя до такого підходу.

Проте історія дисципліни має і “зовнішній” аспект свого розвитку – історичну ситуацію. Вона створюється людьми, які в свою чергу функціонують у певних соціальних і культурних контекстах, отже, сама дисципліна чимось визначається у своєму існуванні і своїх вимогах¹⁰. Цей зовнішній фактор не є додатковим, він входить як визначальний у динаміку самої дис-

ципліни і без його розкриття – без постановки питання, як можлива естетика (естетичне судження) в сенсі не тільки метафізичному, а й історичному – дисциплінарний підхід залишатиметься спекулятивним.

Алюзії щодо Кантового “Як можливе естетичне судження?” цілком доречні, оскільки саме Кант у такій постановці питання фіксує предмет естетики в статусі здатності – яку можна припустити у кожної людини. Оскільки ми маємо право припустити наявність у кожної людини суб’єктивної умови здатності судження, яку ми знаходимо у собі¹¹, проєкт естетичного дослідження потрапляє у площину історичної поступальності. Здатність естетичного судження є притаманною природі (сутності) людини, відмінність лише у ступені розвитку – історичному та індивідуальному. Неісторичність кантової постановки проблеми є очевидною й історично зумовленою, проте саме проєкції естетики у домінерне минуле висвітлюють істотність історичного фактора у формуванні її підвалин.

Проблема з історією естетики була у свій час зафіксована у статті О.Ф. Лосєва “Дві необхідні умови побудови історії естетики до виникнення естетики як самостійної дисципліни”¹². Суть її полягала у тому, щоб підтвердити правомірність розмови про естетичне *до* середини XVIII ст., тобто до виникнення естетики як окремої дисципліни, та сформулювати певні вимоги до естетичного аналізу, окреслити проєкт побудови історії естетики як дисципліни загалом. Автор не обґрунтовував і не розкривав суть проблеми, а виходив з неї як перешкоди на шляху несуперечливої, науково легітимної побудови історії дисципліни. Проблема була означена через факт появи дисципліни “естетика” лише у XVIII ст., і таким чином виникало питання про підстави реконструкції історії естетики в період *до* її виникнення. Явний аспект питання: як можлива історія естетики періоду *до*? Неявний: чи можлива вона взагалі? При цьому автор зазначав, що він не має сумніву стосовно того, що естетичні уявлення існували в давнину, оскільки в кожному епоху знали, що таке прекрасне або краса.¹³ Проте проблему з нечіткими контурами і швидше інтуїтивно означену він зафіксував.

Головним у цій проблемі є відсутність концепту естетичного в часи, стосовно яких мусить бути реконструйована історія естетики. С певна термінологічна трудність реконструкції, пов’язана в основному з окресленням предмета аналізу і, тим самим, зі строгістю концептуальних настанов. Із означеної трудності автор пропонує ніби простий і зрозумілий вихід. Оскільки до XVIII ст. не було поняття естетики і дослідницьке поле виявляється зовсім невизначеним і неструктурованим, можна скористатися перевагами *вже* наявності дисципліни і в дослідженнях з історії естетики дотримуватися таких вимог: 1) сформулювати певне теоретичне уявлення про предмет дисципліни – *естетичне* – як підставу добору фактів (документів) і відстеження їх зв’язку та 2) визначити джерела, які можуть бути залучені для аналізу і побудови історії естетики. Обидві вимоги нібито є цілком зрозумілими і прийнятними. Подекуди вони вже мають аксіоматичний характер і є очевид-

ностями, з яких починається будь-яке академічне дослідження: сформулювати предмет і визначити джерела. Але у світлі означеної проблеми такі процедури вже не спрацьовують так, як можна було б сподіватися.

За О.Ф. Лосєвим, щоб встановити дисциплінарну точку зору, вибрати матеріал, теми, поняття, проблеми, які підлягають естетичному дослідженню, ми мусимо самі, *на власний розсуд*¹⁴, сформулювати поняття естетичного і взяти на озброєння відповідну теорію. Тільки тоді ми можемо на теоретично нерозкресленому полі текстів і матеріалів культури (стосовно яких ще необхідно прийняти рішення) зробити своє креслення. Останнє впливає з узятої за основу естетичної теорії, отже, додамо, має за мету висвітлити і сконцентрувати у вигляді предмета те, що в самій культурній епосі (досліджуваних текстах, артефактах) не було ні сконцентровано, ні усвідомлено. Адже не було тоді теорії і концепту естетичного.

Якщо побудова історії естетики залежить від дефініції "естетичного", або "естетики", то вже на цьому етапі ми стикаємося зі значними труднощами. Існують різні визначення естетики і різні теоретичні традиції. О.Ф. Лосєв пропонує своє визначення, у якому стверджує, що естетика – це "філософська дисципліна, яка має своїм предметом царину виразних форм будь-якої сфери дійсності (в т. ч. художньої), даних як самостійна і почуттєво безпосередньо сприйнята цінність"¹⁵. В.В. Бичков полемізує з цим визначенням, яке, на його думку, невинновато розширює предмет естетики¹⁶, і вважає за потрібне ввести у визначення, як ключове, поняття *духовної насолоди*, позаяк без цього взагалі не можна говорити про естетичний досвід. Вона (духовна насолода) "є результатом усякого естетичного акту ... і основною гарантією буття естетичного"¹⁷. В результаті він формулює свою робочу дефініцію предмета естетики: "...до царини *естетичного* належать всі компоненти системи *неутилітарних* взаємовідносин людини зі світом (природним, предметним, соціальним, духовним), у результаті яких вона відчуває *духовну насолоду*"¹⁸. В одній з останніх публікацій дослідник максимально скорочує дефініцію: "естетика – це наука про гармонію людини з Універсумом"¹⁹. Зрозуміло, що в залежності від того, яку з наведених дефініцій узяти як базову для теоретичного дослідження, ми будемо мати дещо різні історії естетики, орієнтовані на різне коло джерел, на різні ключові поняття і проблеми тощо.

Але на разі йшлося про формулювання теоретичних засад історичного дослідження у мислителів, які належать до однієї традиції, яку можна простежити у розвитку через В. Соловйова і П. Флоренського²⁰. Ця традиція обґрунтовує можливість говорити про естетичне, не прив'язуючи його до "прекрасної видимості", або мистецтва.

В академічній західноєвропейській традиції визначення естетики формулюється у інших термінах, цілком відповідних до питання "Що таке мистецтво і краса?". Тут є свої стандартні ключові слова: краса, мистецтво, сприйняття. Наприклад, у Британській енциклопедії (1989 р.) сказано, що естетику можна "приблизно визначити як філософське дослідження краси і

смаку"²¹; у сучасному кембриджському філософському словнику естетика визначається як "галузь філософії, яка вивчає природу мистецтва та характер нашого сприйняття мистецтва і природи" (1999)²². Переконавшись, що саме так, у таких термінах, формулюється предмет естетики в більшості західних довідкових академічних видань, можна, скориставшись західними таки дослідженнями, автори яких із незадоволенням констатують цей факт і вважають за необхідне по-новому підійти до розуміння естетики.²³ Принаймні є підстави вважати, що краса, мистецтво – це поняття, які дозволяють не перейматися відсутністю поняття "естетика" в певні історичні періоди, адже мистецтво і краса супроводжують людство, практично, протягом усіх етапів його історичного розвитку.

Таким чином, кризь проблему дефініції "естетики" вимальовується можливість різних варіантів історії естетики. Виникає питання: яку дефініцію вибрати і як обґрунтувати свій вибір? Без цього залишаться нез'ясованим, що ми шукаємо у документах минулого і на чому будуватимемо історію проблем і рішень. Чи шукати в історії "виразні форми", чи шукати те, що дає духовну насолоду, чи займатися реконструкцією прогресивного розвитку уявлень про мистецтво і красу?

Очевидно, ми не можемо обирати ту чи іншу з наявних дефініцій абсолютно доволіно. Тоді на якій підставі можна це зробити, і на скільки теоретично виправданий буде вибір? Як урахувати при цьому історичний фактор?

Сам О. Ф. Лосєв твердить, що визначення потрібно уточнювати, зважаючи на історичний характер матеріалу, тобто на сукупність "*суспільно-історичних відносин*", виражених у ньому. Що це означає? Напевне, відповісти на таке питання в межах дисциплінарного проєкту можна так: робити поправки у змісті поняття естетичного, знаходити конкретно-історичні форми вияву естетичного тощо. Тобто аналіз самих *відносин* має вже бути опертій на дисципліну, уведений у сферу естетичного дослідження, де історичність концепту не вноситься на розгляд.

Принаймні можна констатувати, що ні визначення предмета естетики, ні його історичні уточнення не знімають саму проблему: чи можемо ми приписувати естетичну точку зору та естетичну якість твору як історичному документу в період до виникнення естетики як дисципліни? Те, що проблема не є технічною для дослідника, затуляється вихідною настановою дисципліни – якісь "естетичні уявлення" існували завжди. Окреслюється, але не сприймається серйозно проблема межі застосування естетичного дисциплінарного проєкту в історичній ретроспективі. За дисципліною визнається право на "переписування" всієї історії з точки зору заданого концепту естетичного, оскільки воно забезпечується неісторичними абстракціями *дійсності, людини, почуття*, а також – *мистецтва і краси*.

Неясність усвідомлення проблеми тим не менше не знімає її.

Узагальнюючи та схематизуючи розвиток естетики в історичній ретроспективі В. Бичков використовує поняття *імпліцитна* та *експліцитна* есте-

тика, якими фактично позначає періоди “до” і “після” виникнення естетики як дисципліни²⁴. Опозиція *імпліцитна* – *експліцитна* естетика радше відтворює лінійно-прогресивистську (поступальну) логіку тлумачення історичного процесу, хоча і явно позначає “місце” проблеми. Імпліцитна естетика постає як недокожана у відношенні до експліцитної, вже відкритої, яка дійшла до саморозуміння, стала теоретичною дисципліною.

Проте “прихованість” естетичного в імпліцитній естетиці може і не бути її вадою, на що натякає поступальна логіка історичного дослідження. Можна припустити, що в цій “прихованості” виражається особливість культури, її суть, яку не можна ні виміряти, ні збагнути в ретроспективній проекції сучасних знань. Фактично, *імпліцитною* цю естетику робить той реверсивний хід, який запрограмований появою естетики як дисципліни. Імпліцитна естетика існує тільки в призмі експліцитної естетики (взаємне відсилення понять) у тій мірі, в якій остання вважає і встановлює себе як точку відліку для побудови теорії та її концептуальної історії. В результаті історичний період, який стає об’єктом подібних дискурсивних домагань, має відповідати на поставлені питання мовою нав’язаного дискурсу.

Більш радикальну постановку цієї ж загальної історико-естетичної проблеми знаходимо у С. Аверинцева. Він чітко ставить питання: на скільки можливо взагалі говорити про естетику щодо, приміром, ранньовізантійської літератури?²⁵

На відміну від О.Ф. Лосева, дослідник не бачить цілком переконливих способів розв’язання проблеми, але формулює низку конкретизуючих зауважень, що показують теоретичну вагомість проблеми. Ці зауваження можна представити у декількох пунктах:

1) Дійсно до XVIII ст. у європейській традиції не існувало більш-менш точних відповідників терміну “естетика”. Не було не просто терміну, не існувало самої ідеї, концепту. І посилання на те, що між існуванням просто слова і наукового терміна у часі можуть бути розбіжності, тут не допомагає. Розбіжність у даному разі сягає тисячоліть, якщо узяти до уваги давньогрецьке походження назви дисципліни²⁶.

2) Тією мірою, якою сучасний дослідник керується вже готовим концептом естетичного у побудові середньовічної естетики, він неминує здійснює насильство над матеріалом, оскільки вириває тексти і твори з органічного для них життєвого середовища і вибудовує з них відповідну предметові дослідження структуру, вкладає у вже наявний і зовнішній для самого історичного матеріалу логічний каркас.

3) Дослідник не може ігнорувати точку зору дисципліни та її предмета саме як дослідник, який діє у горизонті певного концепту (завдань, мети, предмета), але його дії у витоку є вже ніби фальсифікованими. “Дослідник з самого початку зобов’язаний шукати в матеріалі те, чого там у власному сенсі слова за визначенням не може бути дане і що виникає лише після перегрупування та перетасовки матеріалу, наприклад, “естетику”²⁷. Так, напев-

не, і з'являється уявлення про "наївність древніх"²⁸, їх неформальні "здогадки", які пізніше, так би мовити, в умовах вже розвиненої наукової думки стають правильним відображенням реального стану речей.

Автор констатує, що найпоширенішим шляхом виходу зі зазначеної ситуації є термінологічна робота для уточнення вживання тих чи інших слів у конкретному історичному контексті, в окремого автора та в окремому творі. Шлях доволі складний і непевний з огляду на те, що слово поводитьсь як хамелсон, пропонуючи щоразу нові відтінки смислу. Складності тут зумовлені істотною непевністю значення слова взагалі. Узгодження тезаурусів різних культур, звісно, повинне бути, але наявність, приміром, естетичних смислових обертонів "краси" в тексті Септуагінти не може бути ні остаточно доведена, ні остаточно спростована²⁹. Тобто чи міститься у слові "краса", яке зустрічається у давніх творах, естетична оцінка, практично неможливо визначити.

В період до виникнення естетики слово "прекрасний", зазначає С. Аверинцев, вживалося інколи в етичному сенсі, приміром, "он прекрасний чоловік, но не хорош собою". В євангельських притчах добрий пастор називається грецькою "калос" (букв. прекрасний). Візантійські збірники аскетичних повчань іменуються "філокалія" (буквально – "любов до прекрасного", а традиційно перекладаються російською як "добротолюбие". "Мова достоту йде нібито про якусь особливу "красу", про певне духовне "художество" (*техне*) роботи над собою, які мають свої закони такту і смаку, але згадати в зв'язку з цими матеріями естетичну категорію "прекрасного" було б далебі ризиковано"³⁰. Більш продуктивним, пише С. Аверинцев, можна вважати шлях, коли, здійснюючи аналіз давнього тексту, дослідник не зосереджується виключно на лінгвістичних уточненнях (хоча вони і потрібні), але постійно *пам'ятає*, що в процесі дослідження відбулося руйнування контексту та смислів, притаманних твору.

В наведеній пропозиції вимоги дисциплінарного характеру поступаються тискові самого матеріалу. Це, по суті, введення в аналіз похибки як нормальної умови дослідження і підтвердження того, що проблему додисциплінарного періоду неможливо ігнорувати, її потрібно увести в методологію дослідження.

Вимога уведення похибки, крім методологічного сенсу, має сенс історичний. Оскільки ми вже взяли до уваги нездоланну відмінність ситуацій *до* і *після* виникнення естетики, то також мусимо прийняти очевидність іншого статусу того, що є предметом естетики. І тут Аверинцев формулює важливу, з історичної точки зору, думку. Невіоокремленість "естетичного", як сфери діяльності та предмета дослідження, "передбачає як передумову і компенсацію сильнішу естетичну забарвленість всіх інших форм осмислення буття. Відповідно віоокремлення естетики не могло не супроводжуватися (або бути викликаним) реальною деестетизацією цих самих форм буття"³¹. А це означає, "що історія естетики стосовно цих епох має набути форми широкої типології стилів світосприймання: дослідник обмежує себе вже не формаль-

ним відбором матеріалу, а виключно *модусам* (курсив мій – І.Б.), у якому матеріал розглядається. Його аналізу підлягає онтологія – але оскільки вона прожита і безпосередньо укорінена у життєвому почутті доби: космологія – але як пластична картина емоційно обжитого, світобудови; етика – але тією мірою, якою вона дає наочні та виразні зразки морально-належного³². Метою стає – відтворити цілісність “світглядного стилю”³³.

Акцент у методології дослідження ніби зміщується від предмета (що? – мистецтво, краса) до модусу (як? – почуття). Насправді все це ще не торкається дисциплінарного проекту. Спробуємо докладніше розглянути ті позитивні моменти, що їх має у собі подібна точка зору.

Звісно, вона надає перевагу не абстрактним дисциплінарним підходам і схемам, а конкретно-історичному системному аналізу матеріалу в єдності того життєвого світу, якому він належить. Проте поняття “світглядний стиль”, “стиль світосприймання” залишаються доволі непевними як методологічні принципи, відкриваючи широкий простір для спекуляцій та уявних побудов, гарантією від яких залишається тільки рівень кваліфікації фахівця. Що стосується *модусу*, “в якому розглядається матеріал”, то тут відтворюється в іншій оболонці та сама дисциплінарна точка зору, яка спричиняє насилья над матеріалом і створює суто дисциплінарне уявлення про історичний процес. Тобто з точки зору дисципліни *історія естетики*, він може виглядати логічно, але з точки зору *історії естетики*, бути елементарним “підгасуванням” фактів. Як ми можемо ставити завдання розізнати цей інтелектуальний *модус* в історичному контексті, коли його, за великим рахунком, не було? В естетиці цим модусом може бути тільки концепт естетичного. Можливо, позитивний історичний сенс можна здобути шляхом його застосування й аналізу такого застосування.

В парадоксальній сентенції С. Аверинцева “Поки естетики як такої немає, немає й того, що не було б естетикою”³⁴ можна вичитати різні сенси. (1) Без естетики ми маємо справу з суцільним потоком досвіду неформованим і неусвідомленим за певною якісною ознакою. (2) Без естетики ми можемо будь-яку галузь людської діяльності вважати просякнutoю естетикою, тобто гідною уваги з точки зору дисципліни. Ці смисли створюють перспективу саме історичного бачення дисципліни. А саме – поява естетики зафіксувала якусь зміну в історії і самим фактом свого існування позначила межу *до і після* цієї зміни. Ні історично, ні теоретично знехтувати таку зміну неможливо.

Виникає методологічний парадокс. Шлях до *історії естетики* пролягає через естетику як окрему дисципліну, яка встановлює, що потрібно побачити в історичному матеріалі, але виокремлення предмета естетики перешкоджає історичному дослідженню, тією мірою, якою змушує історичний матеріал набувати сенсу неорганічного для його контекстів. С. Аверинцев підтверджує цей факт, коли говорить про “антиестетичні” аспекти середньовічної естетики. Стосовно слова “антиестетичне” він чітко фіксує конотацію –

“збочене естетство”³⁵, тобто визнає смисловий опір, який чинить середньовічний матеріал вже сформованому уявленню про естетичне. Цей факт містить далекосяжні імплікації. Не тільки суспільному функціонуванню, але й внутрішньому ладу давніх і середньовічних творів належить те, що вони усвідомлюють та оформлюють себе не як естетику. Вони не більш “примитивні”, аніж така естетика, для якої внутрішньо необхідним є усвідомлювати себе як окрему дисципліну; вони по суті своїй інші³⁶. Постає альтернатива: або відмовитись від естетики “до”, дбаючи про історичну правду, або продовжити роботу й узяти до відома вже висунуту вимогу пам’ятати про похибку, про те, що естетики не було, і вона не скеровувала творення та осмислення доступних нам творів минулого.

В наведених міркуваннях постановка проблеми здійснюється мислителем, який не стільки переймається теорією естетики, скільки має труднощі історичного осмислення конкретного матеріалу. Можливо, тому він виявляє більшу чутливість до неузгодженості між вимогами естетичної теорії та смисловими інтенціями давніх творів. “Відчуття” опору матеріалу загострює піби “технічну” проблему самої дисципліни.

Дійсно, ми сьогодні здатні сприймати всі твори через призму естетичного бачення, естетичної точки зору. Ікона для нас вже однозначно є витвором мистецтва, який має художні й естетичні якості, “треноси” змушують шукати широго почуття жалю, а “парсуни” мимоволі потрапляють у один уявний ряд з італійськими ренесансними портретами та портретами імпресіоністів. Спрацьовує “естетична свідомість”, “естетичне ставлення до світу”, “естетична точки зору”, наявність яких в усі часи на разі поставлена під питання. Діє автоматизм сприйняття, сформований за видовими, жанровими і дисциплінарними стереотипами, які не є надуманими, а віддзеркалюють ситуацію і потребу нашого історичного існування. Отже, з нашого історичного “місця” у минулому можна бачити саме *це* (в режимі *модуса*), все інше – культурно-історична специфіка – може бути тільки результатом теоретичної реконструкції, яка врешті має бути деконструкцією дисциплінарних засад.

Теза, яку ми висуваємо й обґрунтовуємо в даній роботі, полягає в тому, що *перформативне визначення естетичного, позаяк без нього взагалі неможливо почати дослідження, має бути випробуване й уточнене в постійному “розрізненні” між наявним теоретичним інструментарієм (дисципліною) і теоретичною опірністю об’єкта дослідження. Іншими словами, чим більше ми усвідомлюватимемо бар’єри до застосування готових естетичних понять і теорій, тим більше буде вимальовуватися історичний образ досліджуваної реальності.*

Дисципліна – це порядок дискурсу, універсальність, зразковість і чинність якого знаходяться за межами обговорення всередині неї самої. Але розглянута ззовні, вона потребує пояснення як цілісне утворення або специфічний акт мислення, який відтворюється у її численних теоріях. У кожному разі йдеться про концепт, завдяки якому існує *модус* дослідження, галузь

науки. Щоб з'ясувати його дію в історичному дослідженні, належить попередньо визначити, що, власне, вкладають у поняття *естетичне*, коли аналізують українську культуру XVII–XVIII ст.

Естетичне і почуттєве

Словосполучення “середньовічна естетична свідомість”, “естетика бароко”, “естетичний аспект релігійного культу”, “розвиток естетичної думки в Києво-Могилянській академії” тощо стали звичними для сприйняття. Їх інтуїтивно вловимий зміст ніби не потребує додаткових роз'яснень і чітко вказує на необхідне нам значення. Проте ефемерність ясності розуміння того, про що наразі йдеться, виявляється на перших кроках аналізу поняття. І якщо для буденного мовлення такий аналіз не становить істотного значення, для теоретичного дослідження він є невідмінною умовою наближення до історичного змісту феноменів, які кваліфікуються як властиво “естетичні”.

Ми вже встановили, що існує проблема історичного застосування поняття “естетичне” і, в більш широкому сенсі, проблема побудови історії естетики. Встановили також, що вирішення цієї проблеми не можна здійснити шляхом визначення (дефініції) предмета естетики, тому що сам цей предмет, образно кажучи, ховається у сутінках непевності *концепту*. Причому питання “що означає “естетичне?””, як правило, передбачає чітку відповідь.

Етимологія слова дає ніби ясний орієнтир: “естетичне” – це *почуттєве*. Реально ж у практиці застосувань естетичне охоплює велике розмаїття людських здібностей і відносин. Сюди належать: щось між простими відчуттями кольору і звуку та інтелектуальними переживаннями, уява та інтуїція, спосіб пізнання і життя цінність, певний універсальний аспект людської діяльності, специфічний вид діяльності – мистецтво, взагалі творчість за законами краси, специфічна властивість соціальних і природних речей, закономірності художньої творчості та специфіка художнього сприйняття. Перелік можна продовжити, але його єдність все ж забезпечується поняттям *естетичного*, яке і належить визначити.

Одразу зазначимо, що ми усвідомлюємо всю складність і, по суті, небезпеку “логічного пекла”³⁷ пошуку дефініцій для понять. Але вже елементарний аналіз вживання слів “почуттєве” та “естетичне” показує явну нетотожність їх значень. А точніше – складність поняття “естетичне” та специфіку конотацій, які притаманні йому. Аналіз слововживання дасть нам можливість виокремити специфічний аспект значення поняття, який упередить можливість його довільного, некритичного застосування в різних історичних контекстах.

Для аналізу практики застосувань поняття “естетичного” ми скористасмося вже існуючою схемою, яка була запропонована Дж. Коллінгвудом щодо слова “мистецтво”. Результати здійсненої ним роботи видаються цілком переконливими і заохочують до подібного ж “тестування” слова “естетичне”.

Виокремимо принаймні три типи значень, що пов'язані зі словом “естетичне” та проаналізуємо їх співвідношення. Це – 1) генетичний; 2) аналогічний; 3) світсько-пристойний типи значень³⁸.

Генетичний тип значень нагадує про етимологію слова. “Естетичне” тлумачиться як почуттєве, у відповідності до грецького *aisthesis* – здатність почувати, *aisthetikos* – той, що належить почуттєвому сприйняттю. Визначення естетики в академічних довідкових виданнях і підручниках починаються з вказівки саме на таку етимологію. Це загальне місце, звісно, якимось впливає на тлумачення самого предмета естетики, терміна “естетичне”, дає певну інтенцію всім іншим темам і проблемам у межах дисципліни.

Проте переконалися, що слова почуттєве й “естетичне” не є тотожними за своїм змістом, можна із академічного слововжитку. Можна сказати “естетичний аналіз”, але не можна сказати почуттєвий аналіз. Можна сказати естетична точка зору, але безглуздо говорити про почуттєву точку зору. Те саме зі словосполученнями “естетичний підхід” і “почуттєвий” підхід. Остаточо доводить цю нетотожність ніби тавтологічне словосполучення “естетичні почуття”. Отже, відповідь на питання: “Що ж означає “естетичне”?” – не отримати просто з етимології слова, хоча вона і виражає один із аспектів його значення.

Прикметно, що через генетичний тип значення відкривається, по суті, необмежений простір для застосування поняття “естетичне”, а саме, як поняття, що означає певні “людські якості”, виражає природну здатність людини. Саме у XVIII ст. з'являються перші фундаментальні спроби начерку історії людства, і *почуттєве* виявляється органічно включеним у просвітницьку універсалізацію історії, досвіду, культури. На часі було осмислювати людську природу та історію не стільки в її відмінностях – історичних та культурних, скільки в інтегральних, інваріантних витоках та закономірностях розвитку; була потреба представити людський світ як істотно однорідний, тотожний у розмаїтті своїх емпіричних форм. Отже, природно, що з точки зору такого світобачення прояви людських почуттів, скрізь, де вони виявляються, можуть ставати предметом аналізу і насамперед для естетики. Атрибутивний характер почуттєвого природно знімає ті самі перешкоди, про які ми говорили в попередньому підрозділі. Не має значення *до чи після* появи естетики. Остання просто усвідомила те, що існувало і без такого усвідомлення, розкрила природу явища. Тому, так би мовити, додисциплінарний період розвитку естетики є цілком нормальною недовершеною стадією розвитку. Предмет залишається незмінним – почуттєве, але віддзеркалюється в спорадичних, несистематизованих зауваженнях, ще не представлених у єдиній теорії. Адже дійсно міркували професори Києво-Могилянської академії про *ars*, викладали про стилі мовлення, формулювали мету мистецтва. Та навіть більше. Приміром, у “Риториці” Феофана Прокоповича, а це, за оцінками фахівців, парадигматичний текст для Академії у XVIII ст.³⁹, знаходимо окремий розділ, де аналізуються різновиди почуттів, їх походження,

способи та правила збудження тощо. Можна зробити висновок, що кінець XVIII ст. та наступний історичний період не мають монополії на естетичну проблематику, мислителі пізнішого часу лише знаходяться на вищому теоретичному ступені порівняно з Ф. Прокоповичем, тому серйозних перешкод для розгортання трансчасової історії естетики не існує.

Наступний тип значень – “за аналогією” – пов’язаний зі специфічними культурними реаліями, а не природою людини як такою. Сюди входить усе, що пов’язане з мистецтвом і неутилітарною, орієнтованою на красу, діяльністю. Те, що належить до мистецької сфери і мистецької діяльності, безумовно вважається й “естетичним”. Тільки останніми десятиліттями стан мистецької практики й естетичної теорії поставив цей зв’язок під знак питання⁴⁰. Загалом же зберігається традиційна синонімічність “мистецького” і “естетичного”.

Звісно, мистецька сфера – це сфера інтенсивних почуттів і переживань. Але історично акцент на мистецькому у значенні “естетичного” не постас таким уже очевидним.

Коли О. Баумгартен надає концептуального статусу “естетичному”, він конститує особливий *рід* ставлення людини до дійсності, локалізований між *sensus* та *ratio*. Ця заслуга Баумгартена визнається послідовниками одностайно. Проте не завжди згадують (або згадують у негативному плані, як недолік) про те, що він мислив свою “Естетику” як теорію почуттєвого пізнання. Лише поступово “естетичне” було відокремлене від пізнання та практичної дії в теорії – доробок Канта – та звичайному слововжитку. Домінантною у значенні залишилися “незацікавлене” задоволення та гра уяви, витонченість смаку та, зрештою, артистизм (мистецький хист та довершеність форми).

З часом естетика все більше зміщувала акценти у бік мистецької діяльності та сприйняття. Те, що і до тепер значна частина дослідників схильна віддавати пріоритет мистецтву як предмета естетики, висвітлює глибину зв’язку між зміною статусу мистецтва у XVIII ст. та концептуалізацією “естетичного”, адже і мистецтво не завжди було сферою “незацікавленої гри уяви”, цариною прекрасного.

Відтак до всього, що включає елементи мистецької діяльності, тобто діяльності, спрямованої на красу, задоволення, невимушену гру уяви, доцільність, яка не має практичної мети, тобто – щось вишукане і приємне, відірване від повсякденних людських турбот, може називатися “естетичним”. Для історії естетики звідси випливає висновок: оскільки мистецька діяльність існувала у суспільстві від давнини, естетичне також мусило існувати завжди.

Значення, які надаються по аналогії з мистецтвом в історичному контексті, спричиняють проблеми. Дійсно, вони створюють ситуацію на зразок міни уповільненої дії, тому що не пильнують хибні аналогії. Спочатку ми ніби все розуміємо, перекладаючи мову далекої у часі культури на свою власну. Слова “естетичне”, “мистецтво” створюють для нас такі містки, че-

рез які досягається розуміння. Насправді ж, при уважному розгляді теперішніх у своїх термінах "перепише" іншу культуру, створює зрозумілий для своголення її образ⁴¹. З часом на поверхню виходить позірність такого порозуміння. Про яке мистецтво пишуть українські автори в XVII–XVIII ст.? Що означають їх "естетичні" погляди в контексті їхнього історичного часу?

Оглянемо перелік характеристик, які приписували "мистецтву" у творах XVII–XVIII ст. в Україні. "Мистецтво, власне, є павичкою, яка щось робить на підставі правильного доведення, його діяльність призначається для твору відмінного від себе", мистецтво – це "зібрання багатьох універсальних понять про одну річ, спрямованих до однієї якоїсь мети, корисної для життя", мистецтво – це "практичне пізнання того, що може створюватися згідно з задумом"⁴². Чи можна бути впевненим, що йдеться про ті самі речі, стосовно яких ми вживаємо сьогодні слово "мистецтво"? Те, що наведені характеристики є запозиченими з античних або ренесансних джерел, нічого не пояснює. Лише розширює історичний діапазон запитання, про що ж, власне, говорили в античності також, коли говорили про мистецтво? І чому ми тепер можемо такі висловлювання вважати *естетичними* поглядами? Зрозуміло, що коли обговорювали мистецтво в XVII–XVIII ст., мали на увазі щось інше, порівняно з тим, що ми автоматично починаємо розуміти тепер, спираючись на знайому термінологію.

На Україні в XVII–XVIII ст. було в ужитку два слова, які тепер перекладають як "мистецтво". Це – латинське *ars*, що побутувало в освітньому, академічному середовищі, та давнє – "художество", яке за змістом у XVII ст., принаймні вже у І. Вишеського, вживається у значенні, яке відповідає латинському *ars*.

Ars приходить разом із латинською освіченістю і несе з собою відповідні значення. Відомо, що в європейській культурі слово *ars* мало складну історію. Спочатку воно запозичило своє значення від грецького *technē* і означало продуктивну діяльність, виробництво речей, тобто фактично тлумачилося як ремесло у сучасному сенсі слова. Початково воно акцентує увагу на майстерності, вправності, досконалості дій і не виокремлює мистецтво в особливий рід діяльності, до того ж ще протиставлений ремеслу. Останнє слово в устах цінителя мистецтва ще й сьогодні має зневажливий відтінок. У середні віки слово *ars* зберігає технічний аспект значення, але закріплюється за формами інтелектуальної діяльності, пов'язаними з книжкою освітою ("вищі мистецтва"). Згодом ренесансні митці актуалізують первинне значення слова. І лише з XVII ст. усвідомлюється істотна відмінність художньої діяльності від ремесла, а в кінці XVIII ст. вищайє словосполучення "красні мистецтва". "Красні" означало не тільки витончені, досконалі, а насамперед прекрасні⁴³. Лише в XIX ст. епітет "красні" остаточно відпадає і залишається слово "мистецтво" у тому значенні, яке ми знаємо тепер.

В українському письменстві та академічних писаннях *ars* теж означало будь-яку форму спеціальної книжної освіти, приміром – граматики,

логіка, поетика тощо. Слово “художество” вживається на скільки можна судити, надзвичайно широко як позначення майстерної діяльності взагалі і як відповідник до *arg.* У Вишенського слово *художество* зустрічається як позначення різних видів інтелектуальної праці, заснованої на майстерності, вправності тощо. В контексті критики “басней аристотельских” він пише “не вѣдомость хулю художества, але хулю, што тепѣрѣнние наши новые русские философы не знают в церкви ничтоже читати, – ни тоє самое Псалтыри, ни Часослова”⁴⁴. В іншому місці: “Аще бо и в художествѣ риторского наказанія и ремесла”⁴⁵. Видно, значення “художества” збігається з *arg.* поетики і риторики. У Симеона Полоцького теж зустрічаємо: “Художество художеств есть себя познати и научению быти”⁴⁶, тобто йдеться про вміння пізнавати, освітню справу. В словнику давньоруської мови І.І. Срезневського навпроти слова “художество” стоїть – искусство, опытность, знание, хитрость, лукавство, деянیه, поступок, занятіє”⁴⁷.

Значення суго “технічного” характеру в уявленнях про живопис і музику демонструють вірші Климентія Зиновієва. “Малярська мудрость” дана людям Богом разом з усякими іншими “рукодѣльями”⁴⁸. Мистецтво музик теж дано у переліку інших людських ремесел – “снісарі” (різьблярі, скульптори), слюсарі, “ратан” (орачі)⁴⁹. Ніякого виключного статусу специфічно мистецьких (у сучасному значенні слова) видів діяльності непомітно.

Таким чином, питання “що ми маємо на увазі, коли говоримо про мистецтво в текстах могилянських професорів та інших авторів XVII–XVIII ст.?” є так само історично проблематичним, як і питання про “естетичне”. Отже, спроба визначити “естетичне” через “мистецьке” в історичній проекції пізнання дає невпевний результат.

Але варто зазначити: поява поняття “естетика” в європейському інтелектуальному обігу припадає на період формування сучасного розуміння мистецтва (“красні мистецтва”). Тобто існує історична співвідносність виникнення термінів “естетика”, “естетичне” з певним характером мистецтва та його розуміння. Або – точніше – *новий характер мистецтва і спосіб його існування породив відповідне йому розуміння мистецтва і потребу в теорії, яка б це мистецтво явела у поле культури та забезпечила йому відповідний статус*. Адже теорія не просто вивчає, відтворює, реконструює предмет. Вона постулює його як певну таксономічну одиницю, як норму певної реальності із встановленим місцем у структурі інших реальностей та відтак здійснює класифікацію й оцінку явищ дійсності, надаючи їм певного суспільного значення і сенсу. Щодо мистецтва, таку функцію (класифікація, оцінка, значення) виконує мистецька критика як інституція. Вона має право виносити вирок про те, що є мистецтвом, а що ні; пильпує чистоту і тожсамість цієї сфери суспільного життя. Для обґрунтування вироків критики потрібна теорія, приміром, “теорія смаку”, отже, естетика.

Підставою для формування значень за етимологією та “за аналогією” стали передусім два фактори: формування уявлень про природу людини і

гомогенність, єдність людської історії та, відповідно формування уявлення про сферу естетичного як відокремлену від практичного та пізнавального інтересу – локалізовану як специфічно мистецька сфера.

Третій тип значень – “світської пристойності” – теж відіграє свою роль при вживанні слова “естетичне”. Адже це слово не є нейтральним щодо системи цінностей. Воно позиціонує явища та індивідів на вищих шаблях в ієрархії належного і престижного. Орсел артистичної вишуканості, неземного походження наснаги і натхнення, яким воно забарвлене і дотепер, чи не найяскравіше виявляється в естетизмі кінця XIX ст. Як культурний феномен *естетизм* довів до логічної вивершеності ту специфічну рису мистецької діяльності та форми почуттів, яка була означена теорією Канта. Абсолютизоване “незацікавлене задоволення”, “невимушена гра уяви” звільняли митця і мистецтво не тільки від пізнання та практичної дії, а взагалі від будь-яких зобов’язань щодо суспільства. Презирливий погляд на чернь (публіку), резервування собі законного місця біля Бога⁵⁰, жертвне служіння красі та іронічне розігрування огидного світу – ось вивершена картина художнього покликання та чистого, нічим земним і буденним не затьмареного, естетичного почуття. Естетизм ніби дав теоретичне вираження інтенції, яка вже міститься у відриві естетичного (мистецтва) від практики та пізнання, тобто життєвої реальності. У згоді з такою інтенцією все, що називається естетичним, набуває ореолу шляхетної витонченості та виключності.

“Естетичне” містить у собі позитивну соціальну оцінку, вказує на престижність і елітарність феномена. Цього не можна не брати до уваги, коли слово вживається по відношенню до культури, де “естетична релігія” (Г.Г. Гадамер) ще не стала історичною дійсністю, тобто до української культури XVII–XVIII ст. із її цілком традиційними релігійними спрямуваннями.

Навряд чи наведений аналіз значень слова “естетичне” може претендувати на вичерпність та логічну досконалість. Але він є достатнім, щоб показати, якою мірою складним є поняття, і як важливо для теоретичного дослідження визначитися, що ж ми маємо на увазі, коли говоримо про естетичне. Проте ще одне з важливих аспектів значення *естетичного* залишилося некрітим.

Із словосполучення “естетичне почуття” випливає, що мова йде принаймні про особливу *якість* почуття, або почуття, які є предметом для *естетики*. В будь-якому разі слово узятो не у значенні *почуттєвого, мистецького, артистичного*, хоча конотації можуть бути. Тому висуваємо припущення: значення слову “естетичне” падає тут дисциплінарне походження концепту. *Естетичне* – це те, що входить у коло явищ та проблем, якими опікується естетика. Значення слова є опосередкованим певною теоретичною сферою, і тільки в призмі теорії окреслюється специфіка того почуття, яке належить називати *естетичним*.

Авжеж, прикметник “естетичне” в будь-якому разі містить відсилання до мистецтва, сприйняття краси та почуттів. Проте в зазначеному переліку

губиться істотна річ: уявлення про красу, мистецтво, сприйняття мистецького твору та почуття існували і до виникнення естетики. Невже її поява була лише формальним актом з'єднання цієї різномірної проблематики в рамках однієї теоретичної дисципліни? Щось же мусило стати підставою для того, щоб ми сьогодні, практично без жодних застережень, вживали щодо сфери мистецтва, прекрасного і смаку одне єдине-слово – “естетичне”?

Оскільки “естетичне” не є простою кількою почуттєвого, сполучення “естетичний підхід”, “естетичний аспект”, “естетична якість”, “естетичний аналіз” – відсилають не до почуттєвості як такої, а до певної теоретично розгорнутої точки зору, теоретичної і практичної. Це не означає, що мати естетичний погляд на речі може тільки той, хто засвоїв дисципліну “естетика”. Остання теоретично розгорнула концепт, який витворився в культурі, і надала йому таксопомічної певності нормативної точки зору. І тут безглуздо розмірковувати про те, що виникло раніше: специфічна форма почуття, концепт або дисципліна (теорія). Це був взаємний процес породження, у якому кожна складова набувала контурів існування у згоді з розвитком інших. *Оскільки форма почуття і концепт не дані нам з певністю об'єкта, естетика як дисципліна із сукупністю своїх теорій може бути репрезентативом як появи концепту, так і появи відповідного почуття.* Саме в цьому сенсі можна стверджувати, що концепт відсилає до естетики. Тільки з фіксованого, предметно й історично окресленого осердя останньої відкривається сенс “естетичного аналізу”, естетичного підходу”, “естетичної точки зору”. Не етимологія, а дисциплінарна функція терміна має тут переважне значення⁵¹.

“Естетичне” відсилає до дисципліни “естетика”. “Естетичне” – це те, що належить до кола проблем, тем, категорій естетики, те, що вивчає естетика або може зробити своїм предметом. “Естетичне” – це те, що знаходиться у полі дії відповідного концепту, з якого і розгортається теорія. Ми говоримо саме про концепт естетичного, тобто розглядаємо це поняття як таке, що не співвідноситься безпосередньо з відповідною предметною сферою (почуттєва здатність або мистецтво), а виступає засобом організації способу ставлення до реальності. Розгортається концепт у рамках теорії естетики і стає системоутворюючим елементом цієї ж таки теорії⁵², але завдяки йому якісно змінюється ставлення до речей природи і культури загалом.

Здається, таке значення має сенс лише для вузького кола фахівців, які займаються естетикою. Проте є підстави вважати, що воно є основним, а решта – похідні, і що саме йдучи шляхом аналізу концепту можна наблизитись до усвідомлення і розв'язання проблеми історії естетики до появи естетики як дисципліни.

Причому роль дисциплінарного фактора не скасовує алюзій з почуттєвим. Але у почуттєвому, узятому поза “естетику”, ми не можемо побачити нічого специфічно естетичного. У сферу естетичного почуттєве потрапляє

тоді, коли виокремлюється суто специфічна форма його рефлексії, яка ретроспективно, як дисциплінарна і культурна інтенція, уможливила проєктування естетичного на почуттєве загалом. "Естетичне" мислиться й існує у світлі історично визначеного досвіду, тому воно не є почуттєвим у загальному сенсі слова, а є специфічною спрямованістю, специфічною якістю почуття, яка вже сформована фактом існування дисципліни, а також мистецькою діяльністю відповідного типу та мистецьким ставленням до світу.

Мас місце нібито вторинності того, що ми називаємо естетичним почуттям, воно формується над первинним почуттям і творить нову якість переживання⁵³. Тому мусить існувати якийсь стійкий, історично напрацьований механізм такого переходу, навичка виокремлювати реальність власного почуття як самодостатню цінність і мету вираження та споглядання. Не почуттєве становить зміст "естетичного", а специфічна форма осмислення і реалізації почуття, яка "фіксована" художнім досвідом і набула теоретичної та культурної легітимації через естетичну теорію. Це особливе почуття, яке в повному сенсі слова потребує певних умов проявлення (появи) і реалізує задану настанову. Кант з цього приводу зазначав, що почуттям часто називають здатність судження, коли помітною є не стільки її рефлексія, скільки її результат⁵⁴.

Візьмемо, наприклад, ситуацію споглядання ікони. Глибоке релігійне почуття буде заважати бачити ікону "естетично", тобто реалізувати рефлексивне ставлення до якості переживання. Для віруючого, який безумовно переймається глибокими почуттями благоговіння і піднесення (а споха, яку ми розглядаємо, загалом культивує саме таке ставлення), ці почуття будуть невіддільно пов'язані з ідеєю божественної благодаті. Через ікону реалізується зв'язок із Богом, тому сама вона і пов'язане з нею почуття, будуть лише посередниками у розкритті вищої реальності. Якість ікони як твору мусить бути невидимою у акті споглядання, а задоволення має сенс тільки в інтенції до божественного без усякої "самодостатності", "незацікавленості". Через почуття в даному разі реалізується найвищий інтерес.

Для того, щоб побачити ікону як естетичну або мистецьку цінність, ми можемо змінити характер погляду, перепрямувати свій "зір" від того, що представляє ікона як культова річ до того, що вона має властивість "породжувати" почуття, причому не силою божественної благодаті, а силою "артефакту". Ніби зі своїх надр, із сплетіння ліній та кольорів, мерехтіння золотавого блиску шмобів народжується її чаруючий вплив. Зрушення у внутрішньому стані, коли ми здатні зафіксувати такі зрушення, можуть бути підставою для означення цих станів як *естетичних*. Але не завжди зворушення має якість естетичного ставлення. Відсутність глибокого релігійного почуття у ситуації поверхневої набожності, спонукуватиме бачити *мистецькі* ефекти в іконі: приємний колорит, ритмічність ліній, привабливість орнаментів на одязі святих та ще (в барокових іконах) життєподібність зображення. Ікона може викликати непідробне розчулення стражданнями вс-

ликомучеників або “живим” поглядом Богоматері: “Гарна ікона! Дивовижний образ!” Чи можна в цьому випадку говорити про естетичне сприйняття? Теоретики майже одностайні в думці, що ні. Приємність споглядання, отождолення досвіду з реальністю (як жива!) та своїм власним життєвим досвідом не є підставою для висновку про естетичний характер споглядання. Щоб побачити ікону “естетично” потрібно відділити своє переживання божественного смислу та особисте життєве переживання від того, що стосується самої ікони як твору і зафіксувати свої почуття як предмет. І якщо сьогодні можна робити щось на зразок внутрішнього переключення в характері сприйняття, то в історичній ситуації відсутності понять, способів діяльності та зразків виховання, орієнтованих на естетичне, важко уявити подібне.

Аналогічна ситуація має місце і під час споглядання природи. “Органічна краса пейзажу – не те саме, що ми відчуваємо в творі великого пейзажиста. Навіть ми, глядачі, добре знаємо цю різницю. Я можу прогулюватися по прекрасній місцевості і відчувати її чари: радіти м’якості повітря, свіжості луків, розмаїтості та яскравості барв, тонкому аромату квітів. Але я можу спробувати змінити ментальну ситуацію: спробую побачити ландшафт очима художника – і вже тоді я створюю картину. Я проникаю в нову сферу – сферу не живих речей, а “живих форм”. Я живу тепер не в безпосередній реальності речей, а в ритмі просторових форм, у гармонії та контрасті кольорів, у рівновазі світла і тіні. Ось в такому зануренні в динамічний аспект форми і полягає естетичний досвід”⁵⁵.

Легкість моделювання “погляду”, яку здійснює сучасний дослідник, не є проявом універсальної здатності і доброї волі у позачасовому вимірі. Значення історичного і соціального фактора тут неможливо переоцінити. Суспільні практики споглядання і специфічне позиціонування предметів для споглядання виконує тут функцію *породження* почуттів. Тобто йдеться про те, що “естетичне ставлення” формується і його формування – це історичний акт, у якому задіяна сукупність чинників. Навіть просторове розташування власне мистецького твору (не ікони) позначається на його осмисленні.

Таке невинне і суспільно мотивоване збирання мистецьких творів під одним дахом, у музеї, виконує одну з головних функцій у формуванні та відтворенні “естетичного споглядання”.

Збирання творів змінює ситуацію сприйняття твору. Картина, що висить у музейному залі, “змагається за погляд”⁵⁶. Важко було б знайти більш влучне вираження ситуації. Для музейної картини погляд – факт сприймання – є єдиним, що надає сенсу її існуванню і в чому вона виконує свою функцію. Адже картина знаходиться тут для того, щоб *породжувати* почуття і фокусувати увагу на них. У церкві або галереї родового маєтку, чи світлиці козацького полковника картина не має виключних претензій на погляд та почуття. І не тому, що тут картин менше ніж у музеї, достою в родових маєтках їх наповнювалося тисячами. І не тому що, як вважав П. Валері, вони висіли в інтер’єр будівлі, тобто мають точно визначене місце. Ці картини “бай-

дужі" до погляду відвідувача тому, що сенс їхнього існування не ґрунтується на поглядах взагалі, на інтенсивності, уважності та кваліфікованості останніх. Свій сенс і зміст вони несуть ніби "у собі", а точніше у соціальному контексті, у функції репрезентації шляхетного предка або святого. Факт споглядання нічого не змінює в непорушності цієї функції. Їх значення залежить від того, *що* вони представляють, а не від того *хто* і *як* на них дивиться. Для їх існування, тобто виконання призначеної їм функції, достатньо навіть неуважного погляду або, по суті, не потрібно погляду взагалі. Вони можуть обійтися без нього, як колись обходилися скульптури і зображення богів у древніх храмах; їх зміст і значення не ушкоджуються через відсутність уваги. Гарантія їх існування надана їм *репрезентативною* функцією. В музеї ж і книгозбірні твори втрачають таку безпосередню підтримку контекстів і можуть розраховувати тільки на свою привабливість і зусилля тренуваного погляду. Без почуття, без переживань того, хто споглядає, під загрозою опиняється існування твору як твору. Картина, яку ніхто не споглядає, книга, яка загубилася в бібліотечі, – стають мертвими, начебто неіснуючими або такими, що втратили свій шанс і програли у "змаганнях".

Вся система суспільних відносин та можливих сенсів і почуттів перекладується простим розташуванням твору. Це, звісно, не виключає можливості, що хтось буде молитися на ікону, розміщену як музейний експонат, але то вже справа індивідуальної доброї волі або потреби. Йдеться ж про суспільно культивовану практику ставлення до артефактів, яка спрацьовує на рівні звички і здатності, з якою погім можна довільно експериментувати. Чи була на Україні у XVII–XVIII ст. звичка і здатність до реалізації естетичної точки зору на речі природи і мистецькі твори?

Поява концепту естетичного є подією суто історичною, зумовленою певною сукупністю обставин; і як історичний продукт цей концепт мусить бути історично розкритий у теоретичному дослідженні, щоб упередити (в рамках теорії) його довільне вживання.

Через аналіз значень поняття ми вийшли на усвідомлення того, що потрібно перейти на глибший рівень аналізу – на рівень *концепту*. Сам по собі концепт може ототожнюватися з поняттям (у логічному і лінгвістичному сенсі), але як підстава для формування дисципліни, концепт є подією історичного і ментального плівів. Він має продуктивну силу трансформації у різноманітні теоретичні системи, але сам не може бути розгорнутий як система і не може бути даний у сукупності значень. Він являє собою вихідну точку мислення, яка раптом набуває *конститутивної* сили для думки, на свій лад розкреслює спосіб бачення речей. Він не є сутністю чогось або віддзеркаленням певної речі (реальності), він сам конструює принципи реальності, яку розгортає відповідна теорія. "Естетичний аспект дійсності", "естетичні якості", "естетичні погляди" є такими не тому, що віддзеркалюють якусь реальність, виражають якісь почуття, а тому, що самій реальності і почуттям надано інтенцію розгортання, визначену концептом.

Концепт “естетичного” стає точкою – точкою зору, з якої “перепишеться” історія, і тільки він надає специфічного естетичного забарвлення речам і почуттям. Історична деконструкція концепту має висвітлити характер події, яка уможливила його появу і тим самим окреслити його конкретне історичне місце і виявити суть межі, яку він покладає між *до* і *після* естетики як дисципліни.

Попередньо зазначимо, що в результаті появи концепту змінилося смислове поле культури. До цієї події розмова про почуття мусить здійснюватися у модусі, що не підлягає прямому означенню як “естетичне”, хоча саме у зв’язку з цим концептом з’являється спокуса та потреба упорядкувати і звести до єдиного принципу всю попередню історію людства. Дисципліна узагальнює, абстрагує, проєктує універсальний спосіб описання дійсності у певному аспекті. Але *історична точка зору* стає на заваді.

Естетичне та історична точка зору

Оскільки мова йде про *історію* естетики, є необхідність з’ясувати як історичні обставини появи дисципліни (концепту), так і її історичні функції. Для цього окреслимо в основних рисах, що таке *історична точка зору* в сучасній історичній свідомості.

Проблема історії не є специфічною для естетики. Вона є сьогодні чи не найголовнішою проблемою всіх “наук про дух”. У той чи інший спосіб кожна наука робить свій внесок у формування більш певних обрисів цієї міждисциплінарної теми та дає привід і підстави для естетики переглянути свою історичну точку зору.

У вітчизняній естетиці переважає історичність есенціалістського типу, тобто така, що визнає естетичне за суцільну здатність людини в усі епохи і часи. Історичність естетичного тлумачиться тільки як різноманітність форм прояву і ступеня розвитку.

В багатотомній “Історії української культури” у третьому томі, присвяченому культурі XVII–XVIII століть (2003), розділ “Естетика” починається вказівкою на те, що у XVII ст. як в Україні, так і в Європі “естетика ще не оформилась у самостійне наукове вчення, не було окреслено не тільки її назви, а й специфіки предмета”⁵⁷. Методологічну коректність і доречність цього зауваження можна оцінити тільки на контрасті з назвою самої рубрики: приступати до опису естетики, якої наразі ще не було. І нічого незвичайного у цьому немає. Можна сказати – це традиційна форма легітимації історико-естетичних студій у есенціалістському горизонті аналізу. Важливим є зізнання у тому, що “естетики як “окремої науки” не було, і воно ніби мусить, на правах початку, корегувати або проблематизувати рух думки у подальшому викладі матеріалу. Питання лише в тому, в якій площині буде актуалізована тема “відсутності”? В площині *ще не реалізованого* у поступальному розвитку чи як певна теоретична призма, в якій *ще не реалізоване* вважається просто відсутнім, оскільки мірою його неіснування виступає тільки відкритість *реалізованого*, вже існуючого?

У згадуваному розділі імпліцитно присутня логіка дисципліни, яка змушує *виводити* поступальність розвитку та усвідомлення естетичного. Після вказівки на те, що естетика у XVII ст. (а можна додати і до кінця XVIII ст.) ще “не оформилась у самостійне наукове вчення”, не було окреслено дисципліну та специфіку предмета – формулюється підстава для легітимації естетичних студій у цей-таки період: “...тим не менше, чимало інших наук, ...зокрема, натурфілософія, логіка, поетика, риторика, виявилися дотичними до власне естетичних проблем і стали цінним джерелом для реконструкції процесу становлення української естетичної думки”⁵⁸. Звісно, ключову роль тут відіграв слово “самостійна”, яке дає змогу вважати, що в якомусь несамостійному, “зв’язаному” вигляді естетика все ж таки існувала. Тобто, докладніше: 1) існує якась естетична діяльність; 2) фрагментарно її суть поступово усвідомлюється; 3) врешті з’являється інтегруюча теорія естетики. Як доказ *існування* наводяться, насамперед, висловлювання про мистецтво, мистецьку діяльність тощо, розсіяні у різних трактатах, навчальних курсах, повчальних творах.

Не заперечуючи існування певних уявлень про мистецтво і мистецьку діяльність, про красу та її вплив на почуття, ми вважаємо за необхідне переставити акценти. Наша здатність реконструювати “історію естетичної думки” саме як *естетичної*, а не як історії уявлень про мистецтво, про його закономірності та вплив на людину, не виводиться з “естетичних властивостей” певних історичних феноменів, а виводиться з модерного концепту “естетичного”. В іншому разі поняття “естетичне” було б беззмстовним додатком або тавтологією до “уявлень про мистецтво”. Зрозуміло, що це не так. І поява поняття щось змінює у сенсі та характері розмови про мистецтво і людське почуття.

Відтак ми не маємо підстав довірити теорії поступальної лінії розвитку дисципліни (“естетичної думки”) до XVIII ст., а маємо збагнути той механізм зворотного руху перетлумачення, який після появи “естетики” змінив саму оптику бачення вже існуючих історичних феноменів та фактів, і тоді з “просто поглядів” або “поглядів на мистецтво” виникли *естетичні* погляди, з просто почуттєвих станів – “естетичні почуття”.

Якщо відкинути всюдисущий наївний реалізм, естетичний аналіз давніх творів містити у собі парадокс: ми робимо предметом те, що не було предметом, не було “видимим” для авторів текстів. Наївний реалізм спирається на уявлення про константність об’єкта та його властивостей як природного об’єкта, і головне – зовнішність його щодо свідомості, яка здійснює процес пізнання. Коли йдеться про людину і суспільство (в нашому випадку – про “почуттєву” сферу) така схема не може бути задовільною. Розуміння того, що історія не є об’єктом, якому притаманна константність пазовні самого суб’єкта і його уявлень про історію, стало вже здобутком історичної свідомості, проте не завжди це розуміння запроваджується у практику дисциплінарних історичних досліджень.

Ми маємо чітко собі уявляти, що ідеї і почуття не стільки пізнають, відображають реальність, вони її *становлять*. Становлять, формують і змінюють у кожний момент. Тому наявність концепту мистецтва або концепту естетичного не є фактором зовнішнім щодо стану самої історичної реальності, до почуттєвих практик та характеру людського досвіду.

Зробимо невеликий огляд проблемних точок історичності в суміжних до естетики дисциплінах, щоб актуалізувати фонову панораму для історичної проекції естетичного аналізу.

Історичність є пасамперед проблемою для самих істориків. Спроба перетворити історію на історичну антропологію, тобто увести в предмет дослідження уявлення, нерerefлектовані мотиви та ідеї – те, що позначається поняттям “ментальність”, – призвело до корінних змін у самій дисципліні. Історик ніби втратив певність наукових орієнтацій: замість історичної реальності, перед ним розкрилося поле більш-менш аргументованих гіпотез. Неминучим став висновок, що “знання дійсної історії справді недосяжне, бо ми не маємо прямого доступу до минулого”. Більш-менш досяжною метою історичного пізнання є “не об’єктивна реальність, а виявлення способів, за посередництвом яких люди минулого наділяли смислами свої вчинки, та розшифрування поштовхів, якими вони керувалися”⁵⁹.

Протягом минулого століття історики все більше почали виявляти інтерес до *діалогу* як способу відтворення історичної реальності, почали включати актуальні запити сьогодення у постановку завдань історичного дослідження. Йдеться про діалог історичний, міжкультурний, який був аргументований М. Блоком і реалізований у традиції школи “Аналіз”. *Діалог* вказує на трансгресивність досвіду, замість есенціалістської поступальності проявлення того ж самого, переорієнтовує історію з царини фактологічних студій на історичну антропологію та історичну герменевтику. Історія, “якою вона була насправді,” усвідомлюється як конструкт, що виходить із хибних засад і формує нездійснений проєкт пошуку. Якою була історія? Такою, якою її бачив селянин? Якою бачив шляхтич? Чи якою описав історик XIX або XX століть? Очевидно, ми не можемо говорити про історію як таку. Достоту і постмодерністські спроби здійснити “антропоцид” (В.П. Візгін)⁶⁰ в історичному пізнанні не дали очікуваного результату. Історія як описання реальності стала скидатися на літературний жанр, історики почали з тривогою обговорювати проблему подібності історичних текстів до текстів художніх⁶¹, проте факт постійного історичного переписування історії у відповідності до потреб і розуміння живих індивідів скасувати неможливо.

У галузі філософії історичний підхід турбує дослідників навіть тих напрямів, які з огляду на своє розуміння предмета дисципліни в недавньому часі не дуже переймалися нею. В аналітичній філософії, яка схильна будь-який текст розглядати як розташований у теперішньому, відкритий для безпосереднього логічного аналізу, спрямований на розкриття підстав певних

тверджень та логіку аргументації, сучасні дослідники змушені ставити питання про специфіку історико-філософського аналізу. Вони цілком слушно, враховуючи здобутки сучасної філософії, історії, історіографії, семіотики, роблять акцент на історичності кожного окремого філософського вчення, на значенні історичного ментального контексту, який мусить визначати тлумачення тексту і значення прагнень і почуттів самого дослідника, який вивчає філософський текст минулого. Те, що сучасному досліднику видається суперечністю у вченні філософів минулого, може не мати нічого суперечливого в історично органічному для нього *контексті*. Автор у минулому вирішує не ті завдання, які ми обираємо як припущення, коли інтерпретуємо текст. На цій підставі цілком слушно формулюються *історичні* питання у ставленні до давніх текстів. Чому філософи звертають увагу на певні ідеї та традиції радше, ніж на інші? Як ідеї та проблеми стають частиною інтелектуального канону?⁶² І хоча тут не йдеться про межі дисциплінарних вимог, все ж акцентується увага на тому, що наше уявлення про мислення і вчення філософа у віддаленому від нас історичному періоді може бути хибним через прямі проєкції власних припущень та ігнорування особливостей історичного контексту. Ідеї не мають власної сили, вони запозичують свою силу в індивідів, які поставлені перед проблемою розв'язання своїх *конкретних життєвих завдань*. Ідеї не породжують ідей, вони спростовуються або розвиваються окремими індивідами в реальних історичних контекстах і також в інтересах вирішення конкретних проблем.

Що робить мислитель у контексті інтелектуальної історії (історії філософії або естетики)? Він отримує поняття та ідеї із наявної традиції і використовує їх у власних контекстах для вирішення історично актуальних проблем. Тобто, неперечно має місце транскультурна "міграція" ідей і понять, але те, що вони означають у новому контексті, їх *історичний* сенс, залежить уже від нового контексту. Не поступальність, а *розриви*, що позначають унікальність історичного смислу слів та текстів, становлять суть сучасної історичної точки зору. Для української барокової культури це особливо нагальна теза. Велетенський обсяг знань у XVII-XVIII ст. через гуманістичну освіту потрапляє в орбіту культури, починає циркулювати як складова цієї культури. Проте було б проявом невиправданої легковірності з витоків, першоджерел цих знань та ідей вичитувати їх новий історичний сенс.

Сунеричності, які ми відкриваємо у гворах мислителів минулого, варті не тільки логічного, і навіть контекстуального аналізу на предмет їх подолання. Вони можуть відігравати продуктивну роль у процесі пізнання, тією мірою, якою усвідомлюються як репрезентанти *точок*, де можна сподіватися на висвітлення відмінності давніх контекстів від теперішніх; *точок*, що створюють підстави для проблематизації *автоматизму* розуміння. В цьому сенсі велике значення мають особисті екзистенціальні інтенції дослідника, які спрямовують до "переживання" тексту, створюючи поле для проявлення

нестандартних ідей⁶³. Через таке особисте переживання історія набуває "живого" характеру, відтворюється актуальність "духовних шукань", здійснюється те, що в герменевтиці називається *аплікацією*. Саме в цій зоні стикання особистого з іншим, історичним або культурним смислом фіксується як єдність, так і розрив. Без розриву, без *дивного* розуміння-непорозуміння "шукання" швидше за все буде перенесенням *свого* розуміння на контекстуально іллізний матеріал. А незрозуміле, парадоксальне у іншому культурному і соціальному світі, в чийхось думках та ідеях вхоплюється як повідомлення й означення тієї точки, в якій саме завдяки труднощам розуміння, порозуміння таки може бути досягнутим з мінімальними модернізаціями та перетягуваннями у сучасний інтерпретаційний контекст.

Центральною темою історичності стала у надзвичайно близькій до естетичної сфери "історичній поетиці". Представники цієї суміжної для естетики дисципліни, здається, загалом серйозніше поставилися до проблеми історії почуттів та художньої творчості. Проблема ця ставиться у декількох ракурсах. Перше – це можливість рецепції *почуття* як такого в літературному тексті минулого. Друге – це способи розшифрування специфічної мови культури, до якої належить твір. Третє – це значення *рефлексії* як фактору в художньому процесі.

Дуже гостро в "історичній поетиці" було поставлене питання про реконструкцію почуття у процесі читання давніх творів. Так, давні твори часто демонструють велику напругу пристрастей – любов, помста, ревності, ненависть. Але чи здатний сучасний дослідник зрозуміти їх сенс? Чи не підставляє він у розуміння твору, вже відомі йому – сучасні – почуття?⁶⁴ Що взагалі можна сказати про почуття, яке дане нам тільки феноменально і не підлягає об'єктивним репрезентаціям? Ці питання є принциповими для дослідника історії літератури. В літературному творі почуття є фактом і фактором. Це принципова позиція історичної поетики, яка вимагає *не розділяти почуття та його осмислення*, оскільки вони є такими, що корелюють одне з одним в історичній реальності. Або в іншому формулюванні: саме слово і почуття є "історико-культурним фактом"⁶⁵. Розмежування почуття як такого та його рефлексії є результатом трансформації досвіду в модерній культурі і в такому вигляді проєктується на історію літератури⁶⁶.

В дослідженнях літературознавців саме культурне й історичне значення рефлексії розкрите як фактор, який впливає на характер письменства. С.С. Аверинцев на підставі її наявності, приміром, виводить істотну відмінність двох письменницьких традицій – близькосхідної словесності (Біблія) та грецької літератури⁶⁷. Розрізняючим чинником тут виступає саме рефлексія словесної творчості: її здійснення в одному випадку і відсутність в іншому, зв'язок рефлексії літературної творчості зі загальним культурним контекстом. Близькосхідна словесність, у відповідному порівнянні, розкривається як така, що виключає рефлексію як значущий акт, не орієнтована на

оцінки, на погляд із зовні. Вона, на відміну від грецької літератури, не пластична, не статуарна, тому діалогічна, відкрита у формальному і смислово-відносинні. Грецька література, навпаки, народжена рефлексивним мисленням, фіксує завершеність твору як індивідуального висловлювання, формує "фігуру" автора, має теорію літератури (риторика), орієнтується на оцінки і суспільне визнання. До речі, саме в грецькій літературі, як підкреслює С. Аверинцев, виявляється ідеал самодостатності ("самодовлення", автаркія)⁶⁸, і його практично не можна спроєктувати в культурний контекст біблійного тексту. Поняття самодостатності, нагадаємо, є ключовим у визначенні естетичного О.Ф. Лосєвим ("естетичне є вираженням тієї чи іншої предметності, даної як самодостатня споглядала цінність і обробленої як згусток суспільно-історичних відносин"⁶⁹), що знову повертає нас до питання про легітимність застосування тих чи інших визначень естетичного, сформованих завжди в певній культурній та теоретичній традиції, до іншого за походженням культурного матеріалу.

Біблійне письменство і література античного зразка мають "семантичну ауру" (Ю. Лотман) і є не просто у чомусь відмінні, а істотно відмінні, якщо ми наполягаємо на *історичності* дослідницького підходу. Біблійний твір і виключає всю ту систему особистісних і публічних орієнтацій, які передбачає твір античний, він далекий від "самодовіснення" і "незацікавленого" любування, його значущість не є акцентованою на *вираженні*, замість метафори напує метонімія.

Отже, *рефлексія* письменства впливає на саме письменство як сферу смислу, творчу діяльність і соціальну інституцію. І хоча формально можна в біблійному тексті віднайти описані греками і римлянами риторичні фігури, такий підхід неминуче нівелює його своєрідність.

Принагідно зазначимо, що навіть проста словесна маніфестація смислу події або речі змінює людське існування. Дослідники інколи мають хибне уявлення, що "слово, це свого роду зефір, що легко пробігає по поверхні речей, овіваючи їх без усяких наслідків для їх сутності. Природно, що для них мовець – тільки свідок, що резюмує в слові плоди невинного споглядання. Говорити – означає діяти: будь-який поименований предмет уже не такий, яким був раніше, він втратив свою невинність. Говорячи людині про її поведінку, ви відкриваєте їй цю поведінку: вона починає бачити себе саму. І навіть якщо ви говорите, звертаючись не тільки до неї, але до інших, то вона знає, що її бачать у той самий момент, коли вона сама бачить себе. Будь-який звичний жест, що його вона робила не задумуючись, раптом надзвичайно збільшується, починає існувати для всіх, стає частиною об'єктивного духу, набуває нових розмірів, його висвітлено і помічено. Хіба може людина після цього діяти як і раніше?"⁷⁰

Перетворення творчої діяльності на предмет, почуття на предмет, тобто поява слова, що його позначає, безперечно змінює ситуацію, в якій діє лю-

дина, змінює характер досвіду. Усвідомлення і перетворення на предмет поезії та мистецтва як самостійної галузі суспільного життя не є констатацією існуючого стану, але є фактором перетворення діяльності і самого ставлення до неї. Десь у цих переходах та перетвореннях стає можливою естетика як дисципліна та естетична точка зору. Рефлексія як така не може породити концепт для дисципліни, але вона може бути формою його існування⁷¹.

Врешті, пізнавальна настанова філолога (літературознавця) визначається як парадокс. Він не може відмовитися від психологічних передумов (почуттів) читання, інакше у нього не буде контакту з матеріалом (згадаймо, що подібну вимогу висуває філософ – особисте переживання якоїсь ідеї). Разом з тим, якщо він не відмовиться від них, матеріал перетвориться у суміш автентичного та привнесеного. Висновок має бути такий: у розшифруванні мови іншої культури не може бути ніякої *безпосередності*, чуже пізнається через своє, а своє через чуже⁷². Висередині такого парадоксу здобувається метод пошуку істини, але “ілюзія антропологічної тотожності” (О.В. Михайлов) часто виявляється сильнішою за парадоксальну дослідницьку настанову.

Подібна ситуація спостерігається і в західному літературознавстві. Напрям, відомий як “новий історизм”, цілеспрямовано досліджує можливості історичного вивчення літератури, висуваючи чіткі й радикальні у своїх спрямуваннях тези. Дослідники фактично відмовляються від фактів, невіпробованих у *розрізненні* між літературою та історією, між текстом і контекстом, відкидають пануючу тенденцію брати за основу дослідження таку собі однорідну та автономну одиницю – хай це буде твір або автор, протиставлені соціальному і літературному фону⁷³. Підхід, представлений тут, може бути означений як культурологічний, такий що розглядає літературу як *функцію* культури і суспільного життя, повертає до істотної єдності всіх проявів людської життєдіяльності.

На прикладі суміжних до естетики дисциплін ми представили основні проблемні аспекти послідовно реалізованої історичної точки зору, на яких важливо зробити наголос. Це – (1) проблематичність історичного статусу почуття (встановлення його як історичного факту) і значення почуттєвого стану дослідника у пронесі пізнання; (2) опосередкування пізнання і самопізнання у процесі дослідження, що і спричиняє переписування історії; (3) значення рефлексії як фактора у мистецькій діяльності і сприйнятті твору. Але головне – це усвідомлення твору і його рецепції як факту культури загалом. *Достоту на подібне осмислення чекає й естетика, не на рівні окремих творів, ідей, а сама, як історичний факт, що породжений певними обставинами і сам формує їх. Перед естетикою відкривається проблема її власної історичності та історичності предмета, який вона досліджує.*

Загалом, слово “історія” сьогодні має такі основні значення: (1) історія як просто минуле; (2) історія як документальні сліди минулого; (3) історія як надійна інформація про минуле, встановлена компетентними професіо-

налами⁷⁴. Дві перші збігаються з есенціалістською дослідницькою позицією. Остання наголошує на герменевтичному і конвенційному характері історичного пізнання. Вузлові моменти, від яких залежить ефективність пізнання в останньому разі, це – відпрацювання соціальних і культурних контекстів, аналіз впливу теоретичної рефлексії, текстувальна даність історичного матеріалу та розкриття неминучих упереджень при тлумаченні. Достоту, відома формула *"історичність текстів – текстувальність історії"* охоплює всю накопичену проблематику *історичності*: існує якась історична подія – вона представлена як текстовий документ (у широкому сенсі) – текст підлягає тлумаченню. У відтвореній сукупності ланок вирішальне значення має остання. Це – тлумачення.

Історія дана через *тлумачення*. Напевне, цьому відкриттю найбільше сприяла "текстуальна" акцентація історичного пізнання, що дозволила процедури читання перенести на широкий горизонт історичних матеріалів. Без останньої ланки – *тлумачення* як опосередкування усіх уявлень про історію – історична точка зору залишається недовершеною і упередженою. Можна стисліше виразити проблему історичності, як *проблему інакшості історичного матеріалу, яка виливається у вимогу дослідження контекстів та вимогу експлікації процедур тлумачення у самому процесі тлумачення*. Поєднується власне історичне та історико-герменевтичне завдання.

Актуалізація теми історичності в гуманітарних науках не може не стосуватися естетики. Її дисциплінарні історичні побудови, засновані на есенціалістських узагальненнях, мають бути розглянутими як історичний продукт. У будь-якому разі, історія естетики, яка потребує аналізу мистецьких творів, соціально-культурних контекстів та філософську рефлексію того й іншого, отримує у своє розпорядження всю сукупність вже зазначених проблем літературознавства ("історична поетика", "новий історизм"), історіографії, історії філософії тощо. Але її власна проблема виявляється глибшою за всі означені проблеми, тому що торкається не тільки реконструкції минулого й контекстуального тлумачення творів, а стикається з проблемою предмета дослідження. Вона повинна описати на матеріалі давніх культур таке ставлення до дійсності, яке є історичним продуктом розвитку суспільства декількох останніх століть. Не почуттєва здатність як така, не мистецький твір як такий або споглядання природи як таке цікавлять естетика, а *естетичне ставлення*, що піби присутнє в усіх цих об'єктах. Чи завжди можна ідентифікувати і кваліфікувати його там? Це є проблемою *історичної точки зору* в естетиці.

Концепт естетичного є історичним утворенням. "Деконструкція" його історичності проливає світло на підстави легітимності дисциплінарних історичних схем. У результаті такої деконструкції ми маємо розкрити концепт як принцип побудови теорії та спосіб ставлення до дійсності. Тоді *проблема історії естетики не є суто дисциплінарною проблемою, вона є проблемою дослідження культури, способу буття людини, в якій наявність естетики*

стає загальною соціальною потребою. Поява естетики – це симптом *перекодування визначальних життєвих настанов, зміни механізмів регуляції людської поведінки*. В такому сенсі теоретична проблема *до і після* виникнення естетики фокусує увагу на *принциповій відмінності* історичних епох, яка фіксується через наявність або відсутність концепту. Що відбувається з людьми і творами в цих епохах якнайменше підлягає відтворенню за аналогією або через узагальнююче поняття.

Перед лицем історичної свідомості – сфера почуттів та присутніх у них сенсів стала проблематичною саме в аспекті співвідносності з нашими почуттями. Що переживала людина середньовіччя, коли дивилася на пейзаж або на живописне зображення? Що почував письменник XVII ст., який пише “тренос” у крапцях риторичних та християнських письменницьких традицій? Чи несе в собі шкільна драма щось інше, крім дидактичної функції? Щось схоже на художню ідею, естетичне задоволення? Все це – актуальні для історії естетики питання. Очевидно, що історично існують та відтворюються певні *навички* споглядання, ставлення до світу. Ці навички ми сьогодні можемо реконструювати в історичній проекції за аналогією *своїх* актуальних здатностей, але весь комплекс чинників, які *тоді* впливали на якість ставлення, *для нас* є теоретичною проблемою. Постає завдання: розкрити змістовно історичні *умови* необхідності появи концепту естетичного, щоб у такий спосіб визначити межі і процедури його застосування у період *до* виникнення естетики.

До реалізації поставленого завдання нас наближає аналіз “естетичної свідомості”, даний Г.Г. Гадамером у його фундаментальній праці “Істина і метод”, та соціологічні розвідки про “мистецьке поле” П. Бурдьє.

Одразу треба відмовитись розуміти під словосполученням “естетична свідомість” позачасовий аспект людської свідомості взагалі, як переважно це робилося у вітчизняних дослідженнях. Поняття свідомості має конотації з рефлексією як такою, проте, як уже наголошувалося, естетична свідомість скеровується концептом, а концепт не є віддзеркаленням будь-якої реальності. Саме нерелективну природу “естетичної свідомості”, як ключовий момент, обґрунтовує Гадамер. СENS його зусиль полягає в тому, щоб розкрити естетичну свідомість як винятково історичне утворення та більше – продукт розвитку західноєвропейської культури Нового часу⁷⁵. Основна теза – естетична свідомість “є поняттям суміжним до “естетичної освіти”, теорії “смаку” та “мистецтва”, у модерному значенні слова.

Гадамер відштовхується від критики “переживань”, яку вже було здійснено М. Гайдеггером. Останній поставив під знак питання весь проект естетики: естетика історично відкриває як предмет, мету та цінність “переживання” і тим самим створює особливий горизонт сприйняття мистецьких творів і дійсності, який не є чинним скрізь і завжди⁷⁶. Пов’язана з цим ілюзія, що мистецькі твори *завжди* призначені саме для переживання, не відповідає дійсному стану речей. Вимога переживання є прийнятною щодо мис-

тєства XIX ст., але вона є неадекватною до часів, коли у сприйнятті мистецького твору цінувалося. приміром, "майстерне послання точних форм і способів оповідання"⁷⁷. Існували цілі епохи, які обходилися без естетичної свідомості і без нашого сучасного розуміння мистецтва.

Підкреслимо, що словосполучення "естетична свідомість" вживається Гадамером без лапок, тобто він не бачить підстав для того, щоб надавати цьому поняттю якогось іншого значення, крім того єдиного, яке розкриває його як суто історичну форму свідомості. Її не було до певного історичного моменту, і є підстави вважати, що не буде після якогось історичного моменту також⁷⁸. Посилаючись на Фінка, Гадамер розвиває думку, що "естетичне" не можна вивести із споглядання дійсності, тому естетичний досвід ніколи не скасовується порівнянням із нею. Через те, що естетична свідомість є рефлексією не дійсності, а переживання, останнє є самоцінним, і тому байдужим до наявності джерела переживань. Естетична свідомість теж має "нічим не обмежений суверенітет", вона самодостатня, протиставлена дійсності, автаркічна за своєю суттю. І тут ми додали б, що, виступаючи рефлексією переживань, естетична свідомість вже скеровується концептом, у просторі якого переживання стає для неї предметом.

У своїй самодостатності свідомість створює прецедент естетичної *значущості* об'єктів⁷⁹. Це специфічний модус невизначеної *значущості*: не визначає, *яке* значення і *значення чого* мається на увазі. Така *значущість* відсікає *значення* (як конкретне посилання на щось), репрезентує себе як *стан*, у якому співвідношення з дійсністю та іншими суб'єктами є несуттєвими. Саме тому вирішальним у ставленні є стимуляція *інтенсивності* переживання, яка без відсилання до певного значення здобуває свою дійсність⁸⁰.

На чому історично заснована автономність естетичної свідомості та її здатність *скрізь* знаходити переживання?

За своїм походженням естетична свідомість є виведеною з рефлексії суджень смаку. Саме проблематика смаку, якою серйозно переймаються європейські мислителі протягом XVIII ст., створює передумови для фіксації специфічного ставлення, в якому окремий індивід виявляє дію своїх здібностей і репрезентує цю дію як соціально значущу. Можна стверджувати, що без проблеми смаку не було б естетики як науки та естетичної свідомості. Але сама "естетика смаку" стала можливою тільки у контексті тих зрушень, які відбуватися у суспільному статусі мистецтва і мистецької діяльності.

Базовий набір компонентів, які уможливили появу естетики, вже проаналізований у сучасних дослідженнях. Це – автономність мистецтва як суспільної сфери, поява публіки як споживача мистецької продукції, критика як засіб легітимації та суспільного контролю за мистецькою сферою, певна матеріальна база для функціонування мистецтва – концертний зал, музеї, запровадження "естетичного виховання" та наявність митця як соціального типу⁸¹. Сукупність таких чинників забезпечує існування естетичного ставлення як нормальної форми свідомості та навички. Причому, Гадамер наго-

лює, що поняття “мистецтва” та відповідна йому мистецька практика “є творінням естетичної свідомості”⁸², тобто вказує на первинність концепту естетичного по відношенню до формування всієї естетичної сфери. Масмо зауважити, що варто було б все ж таки говорити про взаємозалежність між формуванням естетичної свідомості (концепту), сучасного поняття “мистецтво” і модерної мистецької практики. Адже естетична свідомість мусила отримати підставу для локалізації та суспільного утвердження свого статусу. І мистецтву як “fiction” (коли воно мислиться у протиставленні до дійсності) потрібна була специфічна свідомість для освяти власної суспільної значущості. Естетична свідомість, таким чином, була інтегрована у базові механізми культури і соціальні структури існування.

У соціальних дослідженнях (ІІ. Бурдє) умови появи естетичної свідомості фіксуються у подібній диспозиції з певними уточненнями.

Якщо досвід і мова, якими описується цей досвід, є продуктами історії, вони повинні відзеркалюватися у широкому контексті соціальних і культурних взаємодій. Мусить бути система чинників та інституцій, які забезпечують існування “естетичної сфери”. Ці чинники виокремлено і структуровано таким чином: 1) простір репрезентації – музеї, галереї виставки; 2) інстанції легітимації – академії, салони, премії; 3) механізми відтворення виробництва і споживання – система освіти; 4) система відтворення специфічних засобів вимірювання цінності мистецької продукції – критика, колекціонування, мистецтвознавство тощо⁸³. До переліку, належить додати й естетику, яка виконує функцію філософії мистецтва і тим самим робить внесок у легітимацію всієї естетичної сфери, а також – уводять у дію концепт, який конститує всю “естетичну сферу”. Особливу роль у функціонуванні цієї сфери відведено також специфічно мистецькому лексикону, який суму необхідних передрозумінь робить природною властивістю як речей, так і сприйняття.

У повному обсязі ансамбль чинників, які уможливають появу та існування естетичної свідомості, складається від XVIII до кінця XIX ст. Але принциповий вихід на його утворення закладений “Естетикою” Баумгартена у сер. XVIII ст. Почуттєве, яке вже “бачить” себе – розпізнане, локалізоване, перетворене на предмет уваги і *культування*, вграє невинність та органічність зв’язку з життям. Воно є почуттям і тільки почуттям, інакше немає підстави робити його предметом. Але відтепер воно стає таким, що визначається на межі своїх можливостей (досконалості) і ставиться індивідові за обов’язок. Через аналіз позиції Баумгартена ми переходимо від розкриття умов до виявлення *потреби*, яка спричинила народження естетики.

На початку XVIII ст. Ж. Дюбо досліджує проблему безпосередності почуття. Він знає, що Мольєр та Малерб читали свої твори кухаркам, щоб випробувати, як їх творіння впливають на слухачів, тобто вони апелювали до нібито природної здатності сприйняття. Проте Дюбо змушений зізнатися, що коли сам говорить про *публіку*, то має на увазі не простолюдина, а лю-

дину, яка одержала певну освіту. Тобто, він мусить прийняти факт, що говорити про адекватність та якість сприйняття мистецького твору можна тільки стосовно людини, яка сформована певним чином. Це людина, яка ходить на спектаклі, милується картинами і має маперу міркування, яку називають смаком⁸¹. Разом з тим, Дюбо переконаний, що кожна людина повинна, отже – може, відчувати приналежність гарних віршів та картин. Завдання поезії та живопису лише зробити це реальністю.

Маємо явно універсалізуючий есенціалістський хід думки щодо людських здібностей, який відповідає просвітницьким ідеалам. Привертає увагу також те, що сприйняття мистецтва вимагає підготовки. Хоча й у невідготовленої людини, пише Дюбо, буде якесь почуття, воно не є тим, що його можна назвати “безпомилковим і точним почуттям”⁸⁵, у сучасній системі понять – естетичним почуттям. Останнє забезпечується тільки вихованням. Розрив між тим, що кожна людина “може (повинна)” мати смак, але мусить цього “вчитися”, виражає особливість механізму модерної культури, коли все суспільно належне здобувається через зовнішній вплив, ставлення формується. Цей мотив ми потім (у другому розділі) проаналізуємо на основі твору Ф. Прокоповича.

Систематичний виклад того, що для Дюбо поставало низкою нерозв’язних питань, дає “Естетика” Баумгартена. Саме вона остаточно вивершила певні перетворення в соціально-культурному контексті існування індивідів та у змісті їх потреб.

У теорії О. Баумгартена сфера естетичного виокремлюється як специфічна здатність серед інших людських здатностей, яка пов’язана з якістю людського існування. Ця здатність мусить підлягати розвитку, удосконаленню, адже мета естетики розкрити “досконалість почуттєвого пізнання”. Наголос на особливій досконалості почуттєвого локалізує останнє як предмет для теорії і як об’єкт для культурної діяльності.

“Почуттєво сприйняті знаки почуттєвого” як об’єкт естетики⁸⁶ означають лише потенційну природність почуття. Реально ж воно постає як завдання для теоретика, митця та індивіда. Теоретик усвідомлює досконалість почуття, мистецтво спрямовує свої механізми на його досконалу реалізацію, а індивід мусить визнати значення цієї досконалості у своєму житті. Нагадаємо, що Баумгартен не задумував естетику як філософію мистецтва. Аналіз поетичного мистецтва, представлений у роботі, не претендує на самодостатню цінність, а, як підкреслюють дослідники, виконує роль прикладу для аналізу *cognitio sensitiva* (почуттєвого пізнання). Отже, в задумі предметне поле і завдання естетики виходять далеко за межі мистецької проблематики; охоплюють горизонт духовних можливостей людини взагалі та передбачають певне розуміння людиною самої себе та досконалості свого існування.

Е. Кассіер цілий розділ “Філософії Просвітництва” відводить аналізу “Естетики” Баумгартена. Остання інтерпретується ним у контексті формування та теоретичного розгортання основних просвітницьких ідей. “Естети-

ка” в такому контексті постає як “теорія людини”, що стверджує певне розуміння людських здібностей та вищої мети їх розвитку. Баумгартен, зазначає дослідник, реалізував ідеал розуму, який Кант назвав ідеалом “самосвідомого розуму”, тобто показав обмеженість логіки і разом з тим – відмінність між засобами та метою аналізу в різних сферах свідомості⁸⁷.

Про почуттєве пізнання в “Естетичній” говориться як про окремий рід пізнання. (*sui generis* – самостійний, самодостатній), у якому існує своя логіка, незалежна від логіки, якою оперує розум. Ця теза містить у собі ряд припущень. Хоча Баумгартен продовжує вживати щодо почуттєвого термін “нижче пізнання”, ієрархія пізнавальних здібностей стає неоднозначною⁸⁸. Почуттєве як повноправна і самостійна сфера потребує встановлення власної міри досконалості, яка імпліцитно співвідноситься з питанням про досконалу реалізацію людських здібностей взагалі. Тому можна згодитись, що “Естетика”, з точки зору її антропологічних спрямувань, критикує всесилия абстрактної логіки і стверджує зв’язок теорії з реальним життям, цілісним у своїй суті. Вона здійснює емансипацію почуттєвої сфери від домагань ратіо, встановлює ідеал *felix aestheticus* (щасливого естетика) як ідеал *гармонійної і цілісної* у своїх здібностях людини⁸⁹. В цьому тасмичному образі – “щасливий естетик”⁹⁰ – одні дослідники вбачають плутанину в термінології, посилаючись на те, що тут зливаються три модули існування людини – людина, що розмірковує (філософ), людина, що оцінює (кригик, звізач), і людина, що творить (митець)⁹¹. Інші схильні розцінювати таку синтетичність образу як подолання партикулярності людських функцій, здібностей, тобто – вираження ідеалу *цілісного* буття. Виходячи з останнього тлумачення, антропологічна суть естетичного проекту Баумгартена має мислитися як *цілісність*, яка досягається через розвиток почуттєвого⁹².

На користь цієї точки зору свідчить характеристика дисципліни “естетика” у трактаті: естетика – “мистецтво прекрасно мислити” (*ars pulchre cogitandi*). Доволі незвичайне для нас словосполучення потребує тлумачення, через те, що слово *краса* вживається не в тому сенсі, до якого ми звикли. Краса тут не асоціюється з *почуттям* краси, тобто зі значенням, яке виникає у наступних століттях розвитку естетики. Вона швидше є інтелектуальною категорією, співвідносяною з теорією пізнання. Мистецтво прекрасно мислити – це спосіб мислення, який максимально наближений до об’єкта і охоплює його у різноманітних відносинах та зв’язках, а також у єдності з особистими сенсами людського існування⁹³.

Спроба прочитати “Естетику” як “естетичну антропологію”, напевне, має сенс і може бути дійсно плідною або принаймні відкриває підстави іншої лінії розвитку естетичних досліджень. Ця лінія в ХХ ст. виходила з переконання, що естетичний досвід не є досвідом винятково мистецьким і культивованим мистецтвом. Він швидше усвідомлювався як фундаментальний досвід людського буття, як досвід, у якому людині відкривається (у прямому сенсі) світ, первинна і необхідна близькість до речей⁹⁴.

Зазначена антропологічна спрямованість “Естетики” певною підтверджується запальністю, з якою Баумгартен відстоював право на життя та історичне значення свого теоретичного проекту. Відомий контраргумент, що його висунув мислитель на критику зайняття надто “низьким” (почуттєве) для дослідника предметом: “філософ – теж людина”⁹⁵. Він показує, що філософська позиція, з його точки зору, є ангажованою не тільки метафізичними проблемами, в поле її уваги мусить увійти все те, чого за звичай філософи цураються. *Все людське* мусить бути дослідженням. Більше того, людське існування має бути проаналізоване з точки зору *цілісності* його реалізації, включаючи і сферу повсякденного. В умовах реальної історичної спеціалізації людських здібностей та інституціональної диференціації суспільного життя ідея *цілісності*, як мети і цінності, виявилася на часі. Історія естетики XIX і XX століть підтверджує, що сила і привабливість локалізованого й інтенсифікованого мистецтвом почуття полягає саме в *цілісності* специфічними засобами змодельованого почуттєвого стапу. Це створює контраст при порівнянні з дійсністю і ставить питання про міру досконалості останньої. Чому і реальне життя не може бути осяяне такою *цілісністю*?

У Баумгартена дослідження досконалості має за мету реалізацію досконалого. Досконалість почуттєвого як “єдності різноманітного”, як *цілісності*, має бути метою людського існування, а не тільки метою мистецької практики. На цьому ґрунті будуватиметься естетика, для якої мистецтво є лише моделлю і засобом розуміння дійсних людських потреб. Така естетика, як ми уже згадували, представлена в деяких західних дослідженнях та російській релігійній філософії. Загальну реконструкцію останньої можна побачити у роботах В. Бичкова⁹⁶. Досвід, який тут представлено як власне естетичний, є досвідом всесвідомості, найвищої самореалізації людини і проникнення у суть буття. Почуття *духовного задоволення* вілчає такий гранично вивершений життєвий акт.

Своєрідний аналіз естетичної форми почуттєвого з посиланням на *цілісність* і без акцентування на мистецькому досвіді запропонував А.С. Канарський, залікавши специфічну групу понять. Естетичне визначається ним через: *безпосередність*, як нічим не опосередковану самоцілісність і неординарність події, *небайдужість* як екзистенціальну напруженість переживання; *закінченість* як онтологічну вивершеність існування в модусі належного і жаданого. Естетичне, узятє в такому теоретичному ракурсі, постає найглибшою підвалиною і потребою людського існування. Прикметно, що в такого типу естетиці питання про природу мистецтва і красу заступає інша проблема. Завдання естетики – “в будь-якій сфері діяльності досліджувати людину в усій сукупності її суспільних відносин (станів) та на основі розуміння їх належної єдності дати відповідь на головне питання естетики: може чи не може людина в даній ситуації або обставинах, відтворювати себе всебічно, або ...у сукупності історично сформованих людських здібностей та

суттєвих сил?⁹⁷ Стану цілісності та повноти (всебічності) реалізації, таким чином, надається визначальна роль у тлумаченні естетичного.

Існування такого напряму розробки концепту *естетичного* вказує на наявність в останньому відповідної початкової інтенції. Виокремлюючи специфічну форму почуттєвого, концепт вказує на можливість подолання *окремішності* різних аспектів і форм людського існування, висуває єдність і *цілісність* як мету та цінність⁹⁸. Отже, потреба у концепті естетичного пов'язана з реальною потребою подолання прогресуючої диференціації і неповноти людського існування. *Естетичне як ідеал стало символом єдності і цілісності життя в актуальності окремого почуттєвого акту*.

Баумгартен був переконаний: поява дисципліни "естетика" – це подія для історії людського духу взагалі⁹⁹. З огляду на відтворене антропологічне підґрунтя "Естетики" не згодитись з такою претензією важко. Іntenція *цілісності, єдності* різноманітного, яка притаманна почуттєвому досвіду, є інтенцією концепту естетичного і надає останньому явні переваги над дискурсивним мисленням. Цілісність відтак уможливорює ідею самоцільності та самоцілісності почуттєвого стану. Тільки цілому може бути притаманна автаркічна визначеність, вивершеність смислу. Причому немає значення, говоримо ми про немистецькі акти людського життя чи про споглядання мистецького твору. В кожному разі певна перевага над дискурсивними практиками зберігається. Тому потенційно, не через формальну єдність почуттєвої сфери в мистецтві і житті, а через специфічну означеність, на антитезі до дискурсивного, естетична теорія може будуватися як на основі мистецького досвіду, так і за його межами. Емансиповане, або "чисте" мистецтво, є заснованим на ідеї самоцільності – цілісності і повноти – переживання, яке піднімає митця і його твір над дійсністю, буденним людським існуванням, щоб згорі "охопити" буття. Достоту ситуація культури вже "вштовхнула" мистецтво у пріоритетну зону суспільних практик, сферу витонченості і невимушеної гри, осяяну відчуттям насолоди від прекрасного. "Нижча форма пізнання" поступово трансформувалася у вищі потреби людського духу (романтизм, неоромантизм), залишивши убогу і прісну буденність всупереч очікуваням засновника нової дисципліни.

Іntenція *цілісності* у концепті естетичного своєрідно представлена у міркуваннях Канта про *sensus communis*, який він відносить до суті естетичного ставлення. *Sensus communis* ("спільне почуття") є проекцією цілісності у сферу чистого мислення, в ній воно виражає ідею всезагальності як підставу можливості судження, точніше – його самодостатності, попри індивідуальну форму реалізації¹⁰⁰. Зв'язок "спільного почуття" з вищими потребами пізнання і з потребами спільного існування забезпечує естетичному судженню повну підставність *спільної* точки зору і, разом з тим, індивідуальне переживання вивершеності буття. *Спільне і всезагальне* корелюють одне з одним у різних площинах існування. Проте реальне *sensus communis* і

його естетична "локалізація" є різними за характером актами. Перше є підвальною людської свідомості загалом, останнє потребує специфічних культурних і соціальних умов.

Г.Г. Гадамер вказує, що естетична свідомість та естетичне ставлення стали невід'ємними елементами *освіченої* свідомості саме в європейській культурі, тобто ввійшли в суспільний ідеал і практику виховання. Сформувалася ідея "естетичної освіти"¹⁰¹. З боку останньої естетичне ставлення одержало підтримку своїм універсальним зазіханням та автономії. Освічена свідомість стала витвором модерної доби і має ряд характерних рис: (1) піднесення одиначного до всезагального; (2) дистанціювання від партикулярності безпосереднього ставлення до дійсності та різних думок (дискредитація опінії); (3) припущення існування того, що не відповідає власним очікуванням індивіда¹⁰². Можемо на понятійному рівні зафіксувати ці особливості як всезагальність, універсальність та реальну належність *sensus communis* в ставленні до світу. Третя теза вказує на припущення і реальну відсутність "спільного почуття" як підстави для дії, саме тому "естетична потреба та "естетичне виховання" отримують місце для існування в культурі.

У своєму дослідженні Гадамер розгортає думку про те, що естетика походить з європейського мислення та філософії. В результаті теоретичний дискурс, предметом якого стала царина неутілітарного, нерационального, почуттєвого, створив інтелектуальну атмосферу утвердження естетичної свідомості як елементу нормального виховання, освіти (*Bildung*) та сфери суспільно значущої активності індивіда, до якої ми причетні і тепер.

Суть і функція естетичної свідомості від моменту її появи полягає у *розрізненні*. "Естетичне розрізнення" здійснюється через самосвідомість "естетичного переживання". Що воно розрізняє? Розрізняє переживання (мистецького твору) від усього того, що до нього не належить. Те, що ми називаємо мистецьким твором та естетичним переживанням, засноване на досягненні абстракції. Причому здійснюється абстрагування від усього, в чому коріститься, як у своїх початкових життєвих зв'язках, твір мистецтва: від усіх релігійних, соціальних та повсякденних функцій. Твір постає як «чистий твір мистецтва». В цьому світлі абстрагування торкається тільки того, що є позитивним лише для нього самого. Воно дозволяє бачити, що є чистим твором мистецтва та дає йому буття-для-себе. Цей результат його дії і є "естетичним розрізненням"¹⁰³. Саме в такому *розрізненні* існує есенціалістська історія естетики як реконструкція генези естетичної свідомості без усяких хронологічних і культурних меж. Не виключаючи *різного* в історичному перебігу розвитку, вона дбає насамперед про єдність того ж самого – естетичної свідомості, почуття краси, мистецтва. Сучасна позиція історичності, яку ми і ставимо за мету реалізувати у дослідженні, вводить реверсивну, "анахронічну" (гр. *anachronismos* – *ana* – назад, проти, *chronos* – час) направленість пізнання. Від теперішнього у минуле, а не навпаки, через ро-

боту *тлумачення* відтворюється образ минулого. Від *різного* в історії здійснюється перехід до *розрізненого* у пізнанні.

Сказаного досить, щоб розкрити, що являє собою історична подія появи естетики, естетичної свідомості, яка відтепер мимоволі визначає наші ставлення до мистецьких і немистецьких творів на всьому обширі людської історії. Естетична точка зору, яку уможлиблює *розрізнення* як спосіб існування естетичної свідомості, сама потребує *вторинного розрізнення*, для виявлення своєї імпліцитної дії, коли ми *сьогодні* говоримо про мистецькі твори і твори культури в період *до* модерної доби.

Естетика – це європейський раціоналістичний дисциплінарний проект; в усіх інших випадках (інші часи і культури) йдеться про її *проекції*, які є невід'ємною частиною існування як дисципліни, так і свідомості сучасного дослідника. Естетика є органічною частиною певного типу культури, теоретичною відповіддю на її історичні проблеми і потреби. І якщо контекстуальне дослідження мистецтва дає позитивні результати і є вже визнаною методологічною настановою¹⁰⁴, то що заважає так само контекстуально розглянути і саму естетику? Тобто побачити її як певний історичний феномен і саме в горизонті здійснюваного історико-естетичного дослідження. Звісно, останнє матиме дещо своєрідний вигляд через те, що його припущенням буде нелегітимність естетичної точки зору у контексті певних історичних епох.

Уже не достатньо запитувати: “Як можливе естетичне судження?” – що дорівнює питанню про його сутність. Така суто філософська, виведена на “межу”, форма постановки питання може бути тепер трансформована у іншу форму: “Чи було можливим естетичне судження в часи до формування естетики як дисципліни?” Вужче: чи можливими були естетичний досвід, естетичне судження в українській культурі XVII–XVIII ст.? Чи можливо кваліфікувати окремі “погляди” як прото-теорію естетики?

Послідовна *історична точка зору* вимагає уваги до процедур відстеження суб'єктивних і дисциплінарних припущень, які природно присутні у кваліфікованому дослідженні. Тому фактор “до” і “після” має бути інкорпорованим у сам процес вивчення історії естетики як принципова методологічна вимога.

Методологічні висновки для історико-естетичного дослідження

Розглянувши концепт естетичного в дисциплінарному та історичному аспектах, ми, фактично, здійснили його *перетворення*¹⁰⁵, тобто встановили точку зору, яка дозволяє під новим кутом подивитися на історико-естетичне дослідження української культури. Тепер до розгляду може бути включена суперечлива динаміка *можливостей*, які відкриваються цим концептом у теоретичному й історичному плані.

Поява концепту естетичного та теоретичної рефлексії у вигляді естетики як дисципліни спричинила (і відобразила) зміни не тільки в теорії, а й в усій культурно-мистецькій сфері, в характері “почувань”. Висвітилася нова

диспозиція відношень між людиною і світом, куди належать очікування суспільства, ставлення до продуктів своєї діяльності, до продуктів діяльності інших людей тощо. Сформувалося пове “поле” (ІІ. Бурдьє)¹⁰⁶, розгорнуте як ансамбль соціально-культурних реалій. Теоретичний аналіз цих реалій дає шанс сучасному дослідникові не переїматися “вчуванням” (у почуттях можна знайти тільки самого себе у своїй добі), а вийти на *раціональний* історичний дискурс, тобто такий, що чітко фіксує свої підстави і забезпечує максимальну строгість умовиводу. У цьому дискурсі істотними є певні позиції, які ми і підсумуємо в цьому підрозділі.

Історія естетики будується від *тепер* наявності дисциплінарного проекту і в *тепер* вона завершується лише акцентованим і виведеним у відкритість методичним *розрізненням* того, до чого нас спонукає естетичний дискурс і чого не могло бути в інших культурних контекстах, і особливо у часи до існування естетики. Дефініція предмета набуває в таких умовах методологічно амбівалентної ролі: вона створює підставу – дослідження, адже ми запитуємо в ньому про естетичне, і має піддаватися “спростуванню” в процесі дослідження, оскільки очевидно, що естетики тоді не було.

При цьому можна продовжити вживати слова “естетика”, “естетичне” стосовно періодів до появи дисципліни, але робити це з певними застереженнями. Концепт буде створювати певний ментальний горизонт, у якому здійснюватиметься аналіз, виконуватиме функцію ініціатора і каталізатора проблем, а результат дослідження може призвести до появи нового концепту – іншої точки зору, заснованої на критичному прочитанні історичного матеріалу. Оскільки концепт – це тільки точка зору, певний спосіб теоретичного розгляду і спосіб ставлення, він може бути замінений на інший у процесі аналізу. Через свою “не-сутність” він не може нескінченно існувати й “у собі” утримує власну частковість, причому остання не стосується його іманентного плану, де він, безумовно, претендує на всезагальність та універсальність застосування. Естетичне, розкрите як концепт, таким чином, втрачає в онтологічній вагомості існування, проте стає ефективним засобом пізнання контекстів та структур людського існування. За допомогою цього концепту в центрі дослідження опиняється соціальна структура і механізм культури, які потребують або ні, певної форми чуттєвості. Естетичне дослідження неминуче має ставати соціологічним та культурологічним.

Оскільки в досліджуваній період в українській культурі не було того, від чого ми на разі починаємо дослідження – концепту естетичного, належить зробити теоретичне *розрізнення* вихідної тези й очікуваного результату нормальною дослідницькою постановою. Тоді ми, не полишаючи власних актуальних переконань (по суті, дослідницьких упереджень), могли б робити реконструкцію значення документа із *урахуванням* естетичної точки зору. Документами можуть бути будь-які твори та артефакти, які виступають джерелом знань про історичну епоху. Звісно, естетична точка зору не буде точною зору документа, але оскільки ми можемо за певних ознак при-

писати йому таку точку зору – сприймати малюнок, картину або будь-який артефакт як естетичний об'єкт, то отримуємо матеріал і підставу для аналізу припущень, які керують нами у даному випадку і які не є вихідними припущеннями самого документа. Тобто, ми розкриваємо свої неусвідомлені припущення через аналіз нелегітимно здійсненого переносу свого ставлення на документ, а встановлення меж цієї нелегітимності стає завданням самого дослідження. Останнє в такий спосіб “негативно”, через деконструкцію “точки зору” прояснює історичний зміст документа. І прояснює не як властиво естетичний, а як такий, що піддається естетичному аналізу як певному типу теоретичного випробування його “нетеперішньої” визначеності. Щоб пізнати, потрібно включати матеріал у взаємодію, тільки таким шляхом його невідомі якості стають надбанням дослідника. Власне, тільки в такому сенсі можна говорити про “уточнення” предмета естетики, про необхідність якого писав О.Ф. Лосев.

– Таке уточнення має структуру діалогу, який розгортається у свідомості дослідника й окреслює окремі позиції – документа і дослідника – у русі опосередкованого *перегляду* точки зору. В такий спосіб послаблюється імперативність дисциплінарного проекту, дослідження стає в певному сенсі непередбачуваним, отже – відкритим до проявлення несподіваних “якостей”. Це стосується не тільки прироцнення знань, а насамперед невизначеності правил інкорпорування факту в теоретичний простір дослідження.

Формула “Поки естетики як такої немає, немає й того, щоб не було естетикою”¹⁰⁷ може бути прочитана тепер інакше. Спочатку вона навісо уявлення про “розсіянність” естетичного в різних галузях людського існування до моменту, коли естетика поєднала несистематизовану суміш естетичних “аспектів”, “проявів” і “поглядів” у єдиному концепті естетичного. Окреслена методологічна настанова висвітлює нову грань. По-перше, оскільки йдеться про історичність самої естетики й оскільки її поява засвідчила зміну ситуації у масштабі ширшому за суто теоретичну сферу філософської рефлексії, виникла можливість визначення двох станів світу, або двох світів. Є світ, у якому естетика, нелокалізована у теорії і як “принцип” пронизує існування в розмаїтті усіх його проявів. Є також світ, у якому існує теорія естетики, але невідомо, чи залишилася остання “принципом” людського існування взагалі. По-друге, наявність такого розчленованого в існуванні “принципу” можна припустити тільки зі світу, де естетика вже є. Там, де розум має справу з “усім”, він, як відомо, ризикує зустрітися з ніщо; йому потрібна вихідна точка для членування, розрізнення і виокремлення предмета. Отже, з середини першого світу естетику впізнати неможливо, потрібна “стороння” точка зору. По-третє, концепт нічого не єднає, не узагальнює, він створює можливість розуміти; тому всі характеристики, які ми приписуємо світові до естетики як дисципліни, не є іманентними характеристиками самого цього світу – його саморозумінням, а вводяться ззовні в модулі рецепції.

Таким чином, у даній формулі міститься історична проблема “устрою” світів – у якому є і в якому немає естетики як дисципліни, в якому естетика

все і в якому лише окреме. Постає також епістемологічна проблема ззовні уведеного концепту для пізнання одного зі світів. Перше стосується вугірської парадоксальності самого концепту, останнє – трансформує цю парадоксальність у методологічну настанову дослідження. Почнемо з останнього.

Саме концепт забезпечує можливість як розрізнення, так і співставлення. І здається, ця процедура забезпечується відомою вимогою “подвійної історизації”¹⁰⁸, яка дозволяє, з одного боку, дешифрувати конкретну історичну точку зору дослідника і, з другого боку, здійснити теоретичне розмежування різних історичних світів. Але проста вимога розкривання історичної точки зору дослідника – деконструкція концепту – передбачає все ж таки якусь (третю) точку зору, з якої мусить здійснюватися рефлексія як документа, так і точки зору. Ця точка зору мусила б, у свою чергу, піддаватися подальшим процедурам об’єктивації, і так непомітно ми опинилися б у зоні епістемологічної недоконаності нескінченного пошуку підстав.

Це немилуче, адже точка зору, яка завжди належить теперішньому, не підлягає скасуванню і породжує непевність подібну до непевності історичної реальності, про яку йшлося раніше. Історична реальність дана в тлумаченні, точка зору теж деконструюється у процесі тлумачення. Очевидною є аналогія в процедурах розуміння: зрозуміти *іншого*, тобто історичний документ, та зрозуміти себе, тобто власну точку зору. В обох випадках результат губиться у незавершеності. Напевне, вихід полягає у встановленні кореляції між цими двома типами історизації.

Таким чином, ми виходимо на позиції історичної герменевтики. Насамперед таких її аспектів: (1) розкриття позитивного сенсу упередження у розумінні; (2) єдність тлумачення і розуміння; (3) значення мови як структурного елементу розуміння та (4) актуалізація розуміння (аплікація, або “застосування”)¹⁰⁹, яка включає особисте зусилля і ситуацію інтерпретатора у процес. Всі ці аспекти мають забезпечити від невинуваданої модернізації уявлень про минуле.

Суть історичної герменевтики полягає у пізнанні часової дистанції як позитивної та продуктивної можливості розуміння¹¹⁰. Саме цей момент імпонує нашим дослідницьким настановам. Адже вихідна позиція підходу, який ми маємо реалізувати в наступних розділах, полягає не в запереченні можливості застосування поняття “естетичне” до української культури XVII–XVIII ст. Мова йде про розкриття проблематичності такого застосування, тобто про критику застосування, яке не усвідомлює власних меж і тому не дає можливості для вияву іншої “логіки” у горизонті минулого. Така логіка може набувати ясних теоретичних обрисів тільки через опозицію до концепту “естетичного” або через взаємодію інтенцій притаманних матеріалу з упорядницькою дією дисциплінарного проекту.

На відміну від ідеї злиття різних горизонтів, яку обстоює історична герменевтика Гадамера, ми реалізуємо той варіант розв’язання проблеми, який запропонувавший у літературній герменевтиці (рецензивній естетиці).

Остання ретельно досліджувала проблему збереження “живого” переживання (почуття) як предмета аналізу в процесі інтерпретації та історичного тлумачення твору. В цьому сенсі продуктивною виявилася ідея *діалогу*¹¹.

Через фіксацію свого історичного місця, з якого здійснюється пізнання, дослідник має здійснити *розрізнення* горизонтів – свого (теперішнього) та іншого (минулого). Але читання літературного тексту істотно пов’язане з переживанням, смислотворчою роботою почуттів, що дані дослідникові тільки актуально, як його *власні* почуття, тобто у горизонті теперішнього. Як за таких обставин увести почуттєве у дискурс тлумачення? Як увести читання дослідника у відтворення історичної дистанції? Як упереджене сприйняття, зробити, не нівелюючи відмінність горизонтів, підставою історичного розуміння тексту?

Читання давнього тексту мусить підкорятися вимозі пошуку “авторської” інтенції смислу, яка, в якийсь спосіб, резонує з очікуванням певного читача, яке, звісно, не можна “вичитати” безпосередньо. Причому реконструкція авторської (в інтенції – читачкої) позиції є завданням самого дослідника і мусить здійснюватися в горизонті дослідницької дії і притаманними їй засобами. Отже, центральним залишається питання про *застосування* наших власних уявлень та очікувань.

При тлумаченні твору в історичній ретроспективі потрібно уникати як наївної актуалізації, так і ригористичної історизації, заснованої на вірі в якусь надісторичну, трансцендентальну точку зору. Тому вводиться певна процедура читання. Вона має декілька етапів.

Перше читання – цілком наївне і відкрите – актуалізує наш досвід як безпосереднього адресата твору (ніби він написаний для нас), далі – здійснюється тлумачення, реконструкція авторської-читачкої позиції у минулому через відтворення соціального та культурного контексту; потім – через розкриття іншого горизонту розуміння розкривається наперед-розуміння дослідника (по суті, здійснюється розрізнення горизонтів) і вже насамкінець у напрузі *розрізнення*, шляхом діалогу, розгортається ймовірний сенс твору.

В такій поступальності читання є можливість виявити інтенцію розуміння, “закладену” в самому творі, що означає відтворити ситуацію читання, подібну до тієї, для якої і призначався твір. Але через те, що автора й реального читача від дослідника відділяє час та відмінність горизонту, вводиться деконструктивний чинник, який є, фактично, спростуванням ситуації наївного читання й актуалізацією відмінності горизонтів. Завдання постає так: віднайти “чуже”, “інакшість”, тобто незвичайне, незрозуміле у тексті, який спершу був об’єктом ніби неупередженого “живого” читання. Через реконструкцію “інакшості” – соціальну, культурну, економічну – здійснюється розкривання упередження у читанні. Останнє виявляється лише історично окремою формою читання, яка не може претендувати на істину як таку.

Герменевтична проблема, яка виникає тут, є проблемою виходу за межі окремішності як точки зору дослідника, так і “точки зору” твору, тобто –

проблемою розпізнавання і прийняття “іншого” як “іншого-у-своєму”¹¹². В межах нашої теми ця *інакшість*, гіпотетично, пов’язана з відсутністю концепту “естетичного” в горизонті української культури XVII–XVIII ст., тобто відсутністю певного стійкого способу ставлення до твору і ширше – світу та з відтворенням цієї *інакшості* у горизонті дисципліни. В будь-якому разі визнання істотної *інакшості* є умовою для діалогу.

Поняття *діалогу*, протиставлене вимозі креслення єдиного горизонту, є метафорою, яка дозволяє увести в дослідження логіку питання-відповіді і зберегти неперехідний статус *межі* між своїм та іншим. (Провідним у діалозі є *розрізнення* точок зору. Воно має процесуальний характер, тобто здійснюється через поступове розгортання запитувань і відповідей, причому запитує дослідник самого себе, в русі тлумачення. І все залежить від постановки питання, оскільки воно первинне. Де немає питання, немає і відповіді.

“Єдиний горизонт” розуміння, який ігнорує *інакшість*, задає, зазвичай, мова. Стосовно давніх текстів ми маємо справу з реальним перекладом і з мимовільним перенесенням сучасних значень у давній текст (теж своєрідний переклад). Текст стає зрозумілим, питання не формулюються або не формулюються чітко. Відсутній є ключовий момент для постановки питання – проблема, “збій” у розумінні.

Це можна побачити на прикладі читання описів мистецьких творів, зроблених Василем Григоровичем-Барським у першій пол. XVIII ст.

Перебуваючи у Неаполі, він пише замітки, в яких висловлює захоплення *красою* міста, будинками, *соборами*, *скульптурою* та інше. Піби можна говорити, про естетичне сприйняття. Проте більш уважне читання записів відкриває симптоматичні деталі. Здебільшого автора цікавлять особливості обробки каменю, майстерність оздоблення, якість матеріалу, розташування архітектурних споруд, пропорції та розміри окремих деталей¹¹³. Якби за таким описом ми захотіли відтворити зовнішній вигляд споруд, скульптур, церковних речей, навряд чи вдалося б це зробити. Ми не побачимо споруди як цілого, попри докладність описання її розташування у природному середовищі, відомості про матеріал, застосований у будівництві та філігранність його обробки. Не вистачає того, що сьогодні ми могли б назвати *образами*, або естетичним об’єктом. Не вистачає невидимого цілого, якого сягає предмет зусиллями уяви та почуття. Про неаполітанські скульптури ми можемо дізнатися тільки те, що вони “чудово витворені”. Обмаль епітетів, щоб здобути певний почуттєвий стан, передати враження. Здавалося б, автор просто скуйний на слова. Проте – ні. Він не шкодує слів і часу, щоб знову і знову повторювати, з якого матеріалу побудовані та як майстерно виготовлені предмети. “Технічний” аспект, віртуозність, здивування виробом – тобто інтерес “кунсткамери” як зібрання дивовижних предметів, проступає тут доволі чітко¹¹⁴.

З мистецьких цінностей увага мандрівника дуже швидко переключається на предмети культу, які вражають великою кількістю коштовного каміння, майстерним різьбленням, різнобарв’ям. Здається, ніякого специфічно

естетичного ставлення тут не представлено. Гарно зроблена річ, дорога й рідкісна – це ще не привід для естетичного переживання, хоча вже сформована естетична свідомість сучасної людини, здається, може реалізувати це переживання скрізь. Але раптом зустрічаємо опис саме переживання: "...коли сюди входиш, то немов опиняєшся на небі, й людині здається ніби вона стоїть у небесах..."¹¹⁵. Від такого зауваження віє просто романтичним піднесенням. Та вже наступні два слова скасовують можливість такого тлумачення. "...Стоїть у небесах у неділю, або в якийсь святковий день" (курсив мій – І.Б.). Почуття небесного блаженства не ідентифікується поза релігійно-церковною прив'язкою. Релігійним почуттям у яскравості святкового дня вимірюється якість споглядання краси. Складається враження, що в записках не вистачає найбільш істотного в описах пам'яток, хоча деякі речі описані з протокольною чіткістю. Не вистачає внутрішнього ставлення, переживання, усвідомлення мистецьких творів як особливих артефактів. І справа, напевне, не в здібностях мандрівника.

Привертає увагу, що "мистецькі" речі, які описує автор "Мандрів", належать різним епохам і культурам, *іншим* відносно української, але автор реалізує цілком однотипні схеми споглядання. Сприйняття ніби керує заданим досвідом споглядання. Реалізується навичка сприйняття, тому характер самих творів істотно не впливає на характер споглядання.

Естетичний горизонт інтерпретацій тексту українського мандрівника може бути забезпечений присутністю слів – "гарний", "краса"; назвами предметів, які описуються, – архітектурна споруда, оздоблення інтер'єрів, скульптура тощо. Але самі слова потребують історичного тлумачення і розбіжність у виявлених значеннях спрямовує до аналізу структур і умов, в яких те чи інше значення стає вірогідним як історичний факт. Ми відносно скульптуру, архітектуру споруди до мистецьких творів і відповідно ставимося до них, атоматично таке ставлення переноситься на описуваний матеріал. Проблема розуміння і порозуміння з іншою епохою ставить перед необхідністю *розрізнення* значень, смислів того, що мало місце тоді і має місце сьогодні¹¹⁶. Потрібно випробувати, *зіттовхувати* слова і значення, інакше не можна дізнатися про "повідомлення", які вони несуть у собі, не можна транслявати інший досвід у відкритість теперішньої свідомості. І хоча поняття не піддаються остаточному визначенню, уточнення в процесі дослідження є єдиним засобом здобуття та теоретичного відтворення історичного бачення реальності. Цьому, звісно, і має прислужитися аналіз *соціальних та культурних контекстів*, у яких слова, твори та події "живуть".

Естетичний об'єкт є таким, що його конкретне існування визначається ставленням з боку суб'єкта. Форма ставлення впливає на форму буття. Ми бачимо те, що можемо бачити, досліджуємо те, що можемо досліджувати і т.д. Бачити "естетично", "мистецьки", тобто – з естетичної точки зору, або бачити (робити предметом) "естетичне" – одне й те саме. Бачення повинно бути здійснено, щоб про нього можна було розмірковувати, але тільки мір-

кування фіксує бачення як історичний факт. Тому складність, у даному разі, становить *розрізнення* реалізованого естетичного ставлення дослідника і “точки зору” самого твору.

Перевагу в процесі тлумачення належить віддати постійному утримуванию межі між тим, що ми розуміємо і чого не може бути в документі. Вирішальну роль у цьому має постановка питання.

Історично розглянутий концепт естетичного відсилає до питання, *історично* означеного питання. Універсально сформульоване, вічне питання не відповідає природі концепту. Що таке мистецтво? Що таке краса? Такі формулювання лише приблизно пов'язані з концептом. Кожне з них історично ставилося і без наявності останнього і ніби формально дісталося у спадок естетиці. До того ж, загальний характер цих питань, через невизначеність горизонту запитування – неясність, чим конкретно у часі, просторі, інтелектуальній дискусії викликалий актуальний смисл питання – робить їх практично позбавленими евристичного потенціалу. Зовсім інша справа, коли ставиться питання: “Чому саме у XVIII ст. сталася подія народження естетики?”, і насамкінець “Чи є вона (естетика) можливою у якомусь іншому історичному і культурному контексті (наприклад, в українській культурі XVII–XVIII ст.)?” Так поставлене питання втрачає присмак риторичності і стає інструментом історичного пізнання. Реконструкція сукупності чинників, які призвели до появи концепту є конкретним методологічним прийомом для здобуття цілком конкретної відповіді. Раціональний дискурс забезпечується тут не інтродукцією, не інтуїцією, а розглядом документально підтверджених соціально-культурних зв'язків, що утворюють смислове поле події, тексту, поняття.

Естетична настанова і точка зору, отже, є методологічним засобом аналізу, а не метою дослідження – пошуком естетичної сутності твору. Ми не приписуємо “естетичне” документам, ми випробовуємо їх у призмі естетичного як концепту, від якого в результаті дослідження потрібно буде відмовитись, якщо ми взагалі приймемо думку, що поняття є історичними структурами мислення, а не сутностями речей. Йдеться не про сутності, а про наші можливості виокремлювати горизонти відкритої нам реальності. Тобто визначати принаймні те, чого *не може бути* у історичному існуванні документа. Амбівалентність того, що “не може” формує контури цілком можливого. А головне – робить певною і переконливою позицію дослідника, який вже не вдається до суджень, що претендують на сутність. Проте пізнавальному значенню результатів аналізу це не шкодить, навпаки – робить їх обґрунтованими. Замість дисциплінарного конформізму, підставою для довіри буде відкритий пошук розривів, “збоїв” у ретроспективному розгортанні концепту.

Щоб розуміти, ми мусимо виходити за межі простої тавтології, тобто цитування й оперування поняттями, притаманними добі історично, мусимо здійснювати перетлумачення *зовні*, в термінах свого часу, і в такий спосіб

встановлювати переходи у минуле. Проте саме розуміння існує у *розривах* дискурсу, де проступає *отір* матеріалу.

Опором матеріалу, приміром, є відчуття його “ще недорозвиженості” до гаксономічної норми дисципліни (мало і не так говорять, зовсім не говорять про мистецтво, красу, творчість, митця, сприйняття, уяву), і це відчуття має стати приводом для детальної розробки. Відсутність збігу в очікуваних дисциплінарної точки зору та “логіки” матеріалу – *місце*, з якого можна відтворити *інакшість* історично окремого світу. Там дослідницькі сподівання схожі на іноземців у чужій країні, запитувань, яких ніхто не розуміє. Належить усвідомити це нерозуміння і скоректувати запитання, тобто, вступити в діалог. Але дійти такої відкритості у пізнанні можна лише встановленням критичної точки зору на саму естетику. Історична точка зору вимагає замість опікування генезою й постуальністю перейти до аналізу *розривів*, до неперервного генезису перервності”.¹¹⁷ При такому підході розкривається продуктивний сенс *парадоксу* в дослідженні, оскільки саме він генерує проблему. Парадокс можна розглядати в логічному, епістемологічному та соціологічному сенсах. Всі вони мають значення для історико-естетичного пізнання.

Підозра та негативність, яка може овійовати парадокс у дискурсивному мисленні, має свої підстави. Парадокси знаходяться у небезпечному сусідстві з абсурдом, тому раціонально налаштоване мислення має тут серйозне випробування щодо своїх здобутків та засад. Парадокс у історичному пізнанні неминучі, і позаяк вони можливі у формально правильних логічних побудовах, то заслуговують на виявлення їх продуктивних функцій. Вони лаштують переходи до нового знання, надаючи нашій точці зору відмінного від попереднього ставлення до предмета. Вони є проявленням проблеми, яка ще не знайшла відповідного усвідомлення і формулювання¹¹⁸.

Останніми десятиліттями увага до парадоксів у мисленні зросла помітно тією мірою, якою послаблювалася довіра до побудови логічно вивірених теоретичних систем з їх претензіями на обґрунтоване, абсолютно істинне (хоча і не обов'язково повне) відтворення дійсності. Нині перевага надається саме тим ситуаціям у процесі мислення і пізнання, коли теоретична система не спрацьовує, не виконує своїх пояснюючих та описових функцій, коли мовлення про предмет відділяється від самого предмета і стає місцем “локальних” подій смислу. Останнє дає чітке усвідомлення того, що парадокс не є проблемою буття; він є проблемою спостерігача та мовлення і саме тому має вирішальне значення для самого пізнання.

Мислення, що спирається на логіку, має кінцеву мету у створенні несуперечливої понятійної структури дисципліни. Воно ніби прагне здолати структурну аморфність безпосереднього досвіду, відкриває “істинне” лице або каркас дійсності. Проте воно, в інтересах самої істини, мусить розкривати межі своїх можливостей, визнаючи за алогічним, парадоксальним значення форпосту в наближенні до реальності. Звісно йдеться не про суто логічні парадокси, які скидаються на мовну гру, а про ті, що засвідчують роз-

риви у наших поясненнях дійсності, відкидають звичне, тому “природне”. очевидне бачення речей, спричиняють ситуацію нерозуміння, раптової зміни точки зору, без будь-яких переходів. Паневне, від парадоксального шляхи ведуть як до абсурду, так і до конструктивних пізнавальних результатів¹¹⁹. Все залежить від дій дослідника.

За самою етимологією парадокс (від. гр. *para* – поряд, проти, та *doxa* – оцінка, неперевірена думка) – це судження, що суперечить загальноприйнятим, але усталеним і поширеним уявленням і думкам. Парадокс заперечує *doxa*, тому спричиняє ситуацію переосмислення факту, ставить питання про можливість іншого знання, іншої точки зору. Своєю незбагненністю він зосереджує увагу на тому “місці” у дискурсі, яке дестабілізує чинність попередніх уявлень про предмет. Парадокс недвозначно вказує на те, що всі понятійні конструкції є лише конструкціями нашого розуму, а не квінтесенцією дійсності. Вони лише те, що розум може обґрунтувати як істинне уявлення на певному відтинку свого існування, в певних історичних умовах. Розбіжність між тим, що ми думасмо про дійсність, та тим, що вона може являти собою, завжди буде джерелом несподіваних розривів дискурсу. Тому парадоксальне в дослідженні має бути предметом особливої уваги, і навіть плакання, адже через нього оприсутнюється реальність, оприсутнюється негативно, як межа вже існуючого уявлення. Таким чином, парадокс кидає виклик нашій пізнавальній здібності, нашій картині світу, нашому світогляду, він виводить нас у осердя проблеми, яку і належить зробити предметом розгляду.

Продуктивний сенс парадоксальності як методу історичного пізнання та читання текстів фактично покладено в основу теорії рецептивної естетики через розробку поняття *горизонту* та *альтернативності*. Розрив, розбіжність історичних та культурних горизонтів не є результатом розподілення різного в межах вже відомого та передбачуваного (те, що можна назвати дією “здорового глузду”), а є вихідною методологічною настановою, передумовою тлумачення, умовою автентичності розуміння. Рецептивна естетика вимагає опікуватися *альтернативним* (не просто різним) як першою підставою, виходити із *не-розуміння* як першого кроку, що паближає до порозуміння¹²⁰. Це і є хід від парадоксу, адже парадоксальна ситуація фіксується саме як збій у розумінні: щось не припасовується до вже існуючої пояснювальної системи, бентежить і спокушає незбагненністю. Втрата теоретичної впевненості в такому випадку є необхідною умовою паближення до справжнього смислу, а не того готового, що догідливо пропонує інтелектуальна *doxa*¹²¹. Запонадлива до часткових новацій, остання блокує чутливість до істотно альтернативного досвіду. І тільки свідомо теоретична настанова на незрозумілість історичного документа, підтримувана реальним відкриттям парадоксального, зіткнення альтернативних смислів, визнання можливості неможливого, того, що суперечить “природності” сучасної точки зору, відкриває підхід до розуміння минулого.

Парадоксальність естетичного аналізу української культури XVII–VIII ст. вже виявлено попереднім аналізом.

Естетичне стає концептом, предметом і метою культури тільки за умов виокремлення, рефлексії та перетворення на цінність (культивування) певного типу чуттєвості. По суті, це концепт історично відособленої, партикулярно фіксованої чуттєвості, яка саме через свою не-всюди-сутність визнається цінністю. Разом з тим, сенс концепту і його культурна цінність полягає в тому, що він відсилає до цілісності, до почуттєвого стану як еквівалента (і зразка) досконалої єдності досвіду взагалі (*felix aestheticus* Баумгартена). Відособленість, партикулярність естетичного у досвіді людини модерної доби та пригаманна концепту інтенція цілісності досвіду становлять неусувию опозицію. Або по-іншому: цілісність досвіду стає усвідомленою і культивованою тільки в окремішності абстрагованого з цілісності досвіду почуття (“стерилізованого почуття” за Дж. Коллінгвудом). Має місце та суперечність, яку ми вже згадували даною в парадоксально загостреній формі: коли не було естетики – все було естетикою. Поява естетики як окремої дисципліни “вивільнила” концепт естетичного, але за рахунок де-естетизації досвіду як такого. Тепер привілей цілісності буде закріплений за окремим модусом почуттєвого. Романтики вловили цей парадокс, одночасно обожнюючи миття і виявляючи тугу за середньовіччям.

Парадоксальність естетичного можна, наслідуючи Канта, сформулювати як антиномію. Теза: *естетичне засноване на почутті цілісності існування, в іншому випадку про нього не варто було б говорити*. Антитеза: *естетичне не засноване на почутті цілісності існування, оскільки про нього варто говорити*. Адже, якщо ми маємо потребу обговорювати тему естетичного, тобто досліджувати і культивувати це почуття як цінність, є підстава вважати, що ми ним не володіємо незаперечно, а саме – не відчуваємо жаданої цілісності. Для розв’язання антиномії ключовим є слово “*почуття*”. Воно має різні значення в тезі та антитезі. Почуття як вивершення повноти життєвого акту і почуття як суто суб’єктивний спосіб переживання. На такій відмінності значень ґрунтується дивний онтологічний статус мистецького твору. Останній породжує *непідробні*, тобто справжні, почуття, але це всього лише почуття, а не реальні (справжні) життєві акти. Нормальною настановою є не плутати почуття у мистецтві (лише почуття) і почуття у житті (вивершеність життєвого акту).

Амбівалентність почуття в естетичному ставленні за термінологією Канта постає як відмінність *sensus communis* реального повсякденного існування та *sensus communis* естетичного судження. У § 40 “Критики здатності судження” він говорить про буденне походження цього почуття, яке не є ні заслугою, ні перевагою. Якщо почуття є дійсно “спільне”, тобто таке, що репрезентує цілісність людської спільноти та її відносин, то про нього дійсно немає сенсу говорити. Почуття є і воно – підстава для всіх осмислених, свідомих дій. Якщо це почуття стає предметом для теоретичної рефлексії та

“культурної політики”, то, очевидно, його не існує як незаперечної даності. Форма, в якій Кант формулює парадокс судження смаку, свідчить про вихідну незгоду (не-спільність) насамперед у почуттях. Парадокс смаку, фактично, виводиться з ситуації спору, або диспуту, тобто явно зафіксованої незгоди. В такому разі апеляції до всезагальності, або “*communis*” почуття, є більше бажанням і потребою, а не реальним фактом.

Парадоксальність концепту естетичного відкриває різні напрями для дослідження – (1) філософія мистецтва і (2) “естетика за межами естетики”, коли естетичне тлумачиться як довершена життєва практика, що досягає цілісності та вивершеності у почуттєвому стані. Але стосовно останнього правомірно поставити запитання: коли ми так широко мислимо предмет естетики, чи залишаємося ми все ще в межах естетики як дисципліни, створеної на порозі Нового часу, чи вже говоримо про щось інше, а термін естетика (естетичне) є звичною оболонкою нового підходу? Тобто чи не йдеться про народження нового концепту й іншого горизонту досліджень? “Широке” тлумачення естетичного ми будемо мати на увазі, коли аналізуватимемо конкретний історичний матеріал. Воно дає можливість у історичному *розрізненні*, яке рухається від дисциплінарного розуміння естетики, утримувати альтернативне значення концепту як “естетичного” сенсу немистецьких життєвих та пізнавальних практик. Але основну увагу буде приділено саме *критиці* дисциплінарного проекту естетики та розрізненню історичних і культурних контекстів.

Розрізнення як методологічна настанова є єдиним засобом посягання “естетичної” та “історичної” точок зору. Воно не є способом спростування естетичного підходу, навпаки через призму *естетичного* в його категоріальному статусі ми маємо змогу пильніше придивитися до минулих епох і культур, отримуємо точку відліку для теоретичної реконструкції їх історичної відмінності.

Висновки

Сформулюємо основні теоретичні положення, які покладено в основу дослідження.

Історико-естетичне дослідження скеровується концептом естетичного. Сам концепт формується і розгортається через дисципліну “естетика”, в якій моделлю для аналізу і теоретичних узагальнень виступає емансиповане (“чисте”) мистецтво.

“Естетичне” є історичною формою теоретичного і практичного ставлення до світу, інтегрованою в європейську культуру Нового часу. Воно фіксує існування відособленої та суспільно культивованої сфери почуттєвого, легітимність якої в інших історичних і культурних контекстах має бути доведеною або спростованою.

Оскільки продуктивна сила концепту *ретроспективно* задає спосіб добору і систематизації матеріалу в історії естетики, складового дослідження має бути історична герменевтика як спосіб деконструкції та продуктивного використання дисциплінарних упереджень.

Історію естетики належить розуміти як випробовування історичного матеріалу на його здатність бути інкорпорованим у сферу дії концепту. Таке інкорпорування є реалізацією певного дисциплінарного проекту, а не “саморозкриття” дійсності, тому дослідницька робота має включати *розрізнення* того тлумачення, яке дає нам нерerefлектована робота концепту, та того, яке може бути відтворене як інтенція самого матеріалу (опір матеріалу). Формою проявлення опору матеріалу та реалізації *розрізнення* у критичному застосування концепту виступає парадокс, як рецепція проблемних точок дослідження.

Із цих положень випливає, що в матеріалах української культури XVII–XVIII ст. належить шукати не ознаки і прояви “естетичної свідомості”, “естетичної думки” тощо, а виокремлювати продуктивні диспозиції і структури (у творах і контекстах), які можуть дати або не дати підстави для висновку про можливість естетичної свідомості та естетичних поглядів. Попередня гіпотеза: передбачати наявність останніх до конкретного аналізу немає ніяких підстав. Це означає, що концепт естетичного відіграватиме інструментальну роль у дослідженні. За його допомогою ми сподіваємося відтворити специфіку способу життя характерну для української культури цієї доби.

Від питання “що таке “естетичне”?” ми можемо тепер перейти до більш прагматично орієнтованого питання “Що ми можемо прояснити в українській культурі XVII–XVIII ст. через критичне застосування концепту естетичного?”. На разі подібного типу питання вирішував Дм. Чижевський, коли міркував про обґрунтованість і доцільність застосовувати загальні характеристики “культурного стилю” (бароко, класицизм, романтизм), які склалися на підставі зовсім іншого культурного матеріалу до аналізу явищ української культури. Його рішення було блискучим із методологічної точки зору: це можна перевірити тільки практично. Якщо дослідження дасть позитивний результат – нове висвітлення фактів, проникнення в основи культурного розвитку, розкриття певних аспектів – можна вважати, що таке застосування було доцільним. Але за умови, що ми знаємо: поняття, які правлять нам за інструмент теоретичного аналізу, запозичені з “чужих” культурних контекстів. У реалізації такого взаємного “випробування” концепту “естетичного” та творів певної історичної доби ми бачимо своє подальше завдання.

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ЕКСПЛІКАЦІЇ ЕСТЕТИЧНОГО

*А чтож ми ъ, простому, говорыт с
мудрыми, недоумѣваю, вы все разуми в себе
забрали, все говорыт переняли на себе самих,
так чю ми ъ нычого к говорѣ не остается.*

Ф. Прокопович¹²²

Обраний метод дослідження спрямовує до аналізу чинників соціально-го і культурного характеру, тих, що могли мати вплив або забезпечували формування концепту естетичного. Коло питань, які належить розглянути, можна сформулювати так. Чи є українська культура такою, що для її існування в цей час – у XVII–XVIII ст. – забракло концепту естетичного і появи відповідної дисципліни? Хто був зацікавлений у її творенні і підтриманні? Які соціальні та культурні механізми могли забезпечувати її існування?

Історичний період XVII–XVIII ст. на Україні прийнято вважати культурою бароко¹²³, де “бароко” означає характер доби, а не характеристику мистецького стилю, на чому наполягав Д. Чижевський¹²⁴. Є сенс говорити про специфічно барокове мислення, розуміння людини і світу, але немає сенсу абсолютно усі явища в культурі цього періоду підводити під зазначене поняття. Сучасна культурологія вже відмовилася від такої жорсткої типізації. Культура якоїсь країни або регіону, при детальному і неупередженому аналізі, радше постас у наукових описах як парадоксальне співіснування абсолютно протилежних тенденцій, уявлень, мистецьких та життєвих практик¹²⁵. Такий опис більше відповідає реальному стану речей, ніж філігранно розроблена монологічна картина доби. “Нормальний” науковий дискурс¹²⁶ схилив до побудови гомологічних класифікацій і демонстрації снадковості розвитку, поступальності появи тих чи інших феноменів. Але культурний процес є складнішим за наші уявлення про нього, тому саме там, де аналіз нашоухується на парадокси, можна очікувати більше історичної правди, ніж тоді, коли вдається бездоганно опрацювати якусь одну пізнавальну модель. Будемо виходити з припущення, що характер доби визначається взаємодіями-протистояннями різнорідних сил і тенденцій, і що десь на їх перетинах з’являється естетична свідомість.

Легітимація соціальної еліти та засоби її реалізації

Важливим чинником трансформації культурних реалій в XVII–XVIII ст. стала зміна політичної еліти, яку визначають за ознакою статусу, влади, багатства¹²⁷. Головними фігурантами у цьому процесі виступають шляхта і козацтво. Йдеться про ту силу, яка мусила скористатися можливостями вже існуючої культури чи сприяти появі нових проєктів її розвитку. Зміна еліт досліджувалася протягом останніх років, і це істотно зсунуло акцент у розумінні української культури, її взаємодії з іншими культурами та суспільно-політичними чинниками. З'ясувалося, що важливі події культурного життя – релігійна полеміка, розвиток нових жанрів у літературі та образотворчому мистецтві, розвиток освіти і друкарства відігравали важливу роль у здобутті права на владу та її збереження. Мова йде не про традиційну схему залежності духовних процесів від соціально-політичних, а про їх інтегрованість у реальному суспільному житті, коли те, що вважається явищем духовної культури одночасно є фактором соціального і політичного життя. У прямому сенсі слова, прагматика та “естетика” постали як невіддільні аспекти людської діяльності у цілком конкретних історичних обставинах. Слово “естетика” ми тут, звісно, беремо у лапки, вказуючи на його швидше метафоричний зміст, оскільки про легітимність такої реалії в українській культурі цього часу ще потрібно зробити висновки.

Загальний рух центрів культурного життя наприкінці XVI–XVII ст. схематично можна представити як Львів – Острог – Київ.¹²⁸ Згідно з цим просторовим рухом відбувається і зміна еліт. Мас місце піби заміщення шляхти козацтвом¹²⁹. І цей факт впливає на увесь контекст суспільного і культурного життя.

Українська шляхта, яка зростає від XVI ст., відрізняється від давньої князівської родової еліти. Хоча етимологічно “шляхта” – це стан “добре народжених”, які виокремлюють себе з простолюду (мішани, селяни), в їх соціальних практиках з'являється щось нове, порівняно з суспільними практиками родової аристократії. Нібито продовжує діяти принцип благородної крові, але в децю іншому сенсі. Для князівської верхівки цей принцип прочитується буквально – фізична і моральна перевага надається особі фактом *народження*. Коло аристократів, загалом, нечисленне, пов'язане узамі крові, які представлені в генеалогіях і є *за звичаєм* визнаним у певному середовищі, це “коло родинних нащадків військової аристократії та старої родоплемінної верхівки”, яке було відоме “поіменно”¹³⁰.

Шляхта, виборюючи собі пріоритетне місце у суспільстві, вже не мусить підтверджувати свій статус виключно народженням і звичаєм. Її існування вже постас як політичний факт. Для утвердження свого статусу, вона замість реального, мусить послуговуватися міфологічним родоводом: шляхта походить від Яфета, в той час як плебей, простолюд, вважаються такими, що походять від Хама. Хоча обидва – Яфет і Хам – с синами одного батька Ноя,

сміслові і легітимісційне значення цих образів різне. Це і є основний сюжет так званої “сарматської легенди”, яка обґрунтовувала панівний статус польської шляхти. Дослідники вважають, що в XVI ст. українська шляхта (принаймні галицька) теж відчувала себе причетною до славного родоводу і сповідувала основні шляхетські цінності. Сюди належали: благо Вітчизни і позиція громадянина-патріота; свобода, що гарантована законом; право на вільне висловлювання своєї думки; участь у публічному житті як звична норма поведінки¹³¹. Тобто, шляхта спиралася ніби на традиційну модель легітимізації своєї влади – релігійну тотожність та тяглість династичної історії, але вже представлену через міф як певну ідеологічну конструкцію. Реальний родовід підтримується родоводом міфічним. Крім того, спираючись на традиційну фразеологію звичаєвого права, шляхта воліє мати за ідеал вирішення соціальних проблем – *справедливість*.

Вимога справедливості не може будуватися на *звичаях*, вона потребує певної ідеології (сарматської або козарської), тобто мусить спиратися на описання, яке культивується як пояснення і забезпечення “status quo”. Прикметно, що з XVI ст. благородним словом “пан” величають кожну особисто незалежну людину¹³². Звісно, в таких умовах лінії прямих родоходів вже не мають великого значення. Формуються певні “політичні абстракції”, що їх мусить знати і в них орієнтуватися кожна окрема людина. У дискурсі культури і в судово-правових документах відбувається роздвоєння традиційної звичаєвої риторики, з апеляцією до старовини, і реальних стосунків, які тепер будуються на документально зафіксованих визнаннях прав і вольностей.

Дослідження правових документів цього періоду показало, що шлях еволюції обґрунтувань та оцінки вчинку пролягає від усталених уявлень про “чоловіка доброго” як переважно “своєї”, відомої людини, і тому гідної довіри, до уявлень про букву закону, який гарантує і регулює типи можливої поведінки¹³³. У цьому сенсі шляхта потребує певного ідеологічного забезпечення, компендіуму описів, які б не від побуту і досвіду, а у сфері уявній, у суспільно культивованих символічних побудовах забезпечували певність і сталість свого становища. “Благородні фікції”¹³⁴ могли і мусили мати тепер більше ваги і переконуючої сили, ніж здобутки життєвого досвіду.

Від кінця XVI до сер. XVII ст. провідною верствою у політичному житті поступово стає козацтво. Відповідно змінюється спосіб соціальної і культурної легітимізації її панівного становища. Козацтво вводить новий тип легітимізації, оскільки не може спиратися на династичне право і його міфологічну модифікацію. Воно утверджується функціонально. Його статус заснований на “політичній формулі спільного служіння козацькій малоросійській вітчизні нашої як окресленій території, заселеній козацьким народом”¹³⁵. Попри те, що по-новому формується риторика божественного походження гетьманської влади¹³⁶, елемент містичної (династичної – по крові, за міфічним походженням і, навіть, релігійної) легітимізації поступа-

ється елементу прагматичному – ідеї активної діяльності, спрямованої на захист, утвердження і підтримання певного народу, що мешкає на певній території, території України-Русі. Ідея *служіння* і *дії* заради забезпечення інтересів спільноти стає домінантною соціальною рисою і регулятивом існування. Ця ідея є цілком раціональною і прагматичною, потребує розумних рішень і структурованої політики. Своєрідно вона втілена в політичному маніфесті Пилипа Орлика (“Конституція”), а саме у прозорості викладу та визнанні прав окремого індивіда у спільноті, як *природного права*¹³⁷. Очевидно, текст призначався для читання широкими верствами освічених людей (для *всіх* без винятку суспільних верств населення України)¹³⁸. Парадокс ментальності епохи бароко полягає в тому, що Орлику довелося сакралізувати цілком секулярну ідею парламентарного ладу за допомогою есхатологічної концепції Провидіння, Божественного промислу, аби зробити її доступною для розуміння посполитим реципієнтам¹³⁹. Попри все ще велике значення божественної легітимачії у риторичі, в цей час відбувається утвердження ідеї договірних стосунків із владою на всіх рівнях, і вони в політичній ситуації самого козацтва залишалися провідними як у ставленні до Речі Посполитої, так і у ставленні до російської царської влади. Очевидно, що прагматичний політичний елемент у суспільному житті поступово витісняє традиційне “плекання благочестя” і споглядально-статичну модель звичаєвого існування. Створюються підстави для свідомої, стратегічно і тактично обгрунтованої, поведінки, орієнтованої на спільне благо і підпорядкованої прозорим – комунікативно забезпеченим і публічно репрезентованим – цілям. Захист козацьких (станових) вільностей та захист православної віри, а отже, і всього народу руського як православного народу, зливаються в єдине гасло, і в такий спосіб здобується підтримка всього суспільства – селян, міщан, духовенства. Фактично, легітимачія здійснюється шляхом формування гасел (ідей) і виконання певних дій для їх реалізації.

Аналіз пам’яток письменства на межі XVI–XVII ст., а саме його специфічних функцій, показує, що збільшення маси творів епічного і панегіричного характеру було пов’язане не стільки з внутрішніми проблемами легітимачії, а новими умовами зовнішньополітичного життя. В середині спільноти, яка живе у просторі звичаєвих стосунків, органічно вписалих у щоденне людське існування, немає потреби наголошувати або додатково обгрунтовувати суспільні градації і символи. Але ця потреба стає надзвичайно нагальною при тісних контактах із іншою спільнотою і культурою, яка має іншу символіку порядку та шанування. Для України така потреба виникає під час перебування у складі Корони Польської, коли при зростаючому тискові іншої суспільної системи і культури, постає проблема збереження ідентичності, представлення і пояснення *себе* перед лицем *іншого*. Вже “Острозька війна” Шимона Пекаліда і є такою спробою представити й обгрунтувати для іншого народу і в іншій системі символів соціальне зна-

чення роду Вишневецьких. Здійснюється ніби “переклад” основних елементів культурного коду в модусі репрезентації. Це доволі поширена культурна ситуація, коли цінності та ідеї однієї культури переводяться на мову і символічний ряд іншої культури, щоб зробити свій культурний і життєвий лад зрозумілим і прийнятним для другого життєвого ладу і культури¹⁴⁰. В даному випадку, у творі Шимона Пекаліда, заслуги Вишневецьких описуються як зразками, яких вимагає польська освічена верства, і тільки в такий спосіб незаперечні символи могутності українського соціуму мають шанс стати надбанням *стороннього* погляду і набути чинності як факт політичного і культурного життя всієї польської держави. Звісно, в середині самої спільноти в таких діях немає потреби. Який сенс говорити про те, що є органічною частиною суспільного ладу, сприймається як одвічний природний порядок? Такий сенс з’являється у випадках, коли потрібно представити себе перед лицем іншого (суспільства, культури) або коли в середині самої спільноти розчиняється певність зразка і скасовується належний йому статус незаперечного “законодавства”. В очах “своїх” влада Б. Хмельницького не потребувала обґрунтування, адже його обрано козацькою радою (безпосередній досвід звичного). Проблемаю стало обґрунтувати цю владу “в очах речі Посполитої, а пізніше й сусідніх правителів і монархів”, привілейованих династичним шляхом¹⁴¹. Тут на поміч залучають універсальну релігійну риторичку. У урочистому вітанні, підготовленому студентами Києво-Могилянського колегіуму для Богдана Хмельницького, останнього величають як Мойсея, визволителя від Бога й ім’ям *Богдан*.

У процес легітимації козацької влади була втягнута церква. Показовим у цьому сенсі є протистояння між Богданом Хмельницьким і митрополитом Сильвестром Косовим. Останній був виразником духовної спадщини, заповіданої Петром Могилою. Це була зустріч двох сил, що представляли різні культурні та політичні традиції: митрополит був носієм шляхетського духу “Старої Русі”, а гетьманське оточення орієнтувалося передусім на козаків і простолюди, тобто на масу, безмежно далеку від політичних та культурних тяжінь аристократії¹⁴². Певний час існувало ніби дві столиці – Київ і Чигирин, козацька держава і церква. Хмельницький переміг Косова і взяв патронат над Церквою. Оборона православ’я стала першопричиною козацтва “до закритого клубу руської соціальної еліти”¹⁴³. Перемога козацтва мала помітні наслідки для розвитку культури. С. Плохій підкреслює: “...козацтво – як нова політична сила на українській політичній арені – не змогло чи не хотіло перейняти традицію політики і культури “Стародавньої Русі” – київського духовництва та української шляхти”¹⁴⁴. Церква була втягнута в новий легітимаційний процес. “З початком повстання київське православ’я перетворилося на агресивну віру моноконфесійної держави, бо позбавлені влади й впливу церковні ієрархи, доти загалом помірковані у ставленні до іновірців, силоміць були примушені передати до рук козацьких лідерів контроль

над ідеологією, словництвом і символами церкви"¹⁴⁵. Проте щодо перемоги козацтва та його культурних пріоритетів належить зробити деякі уточнення.

В представлену концепцію суттєві корективи вносить Н. Яковенко, зазначаючи, що поширювати висновки про перемогу козацтва над шляхтою на всю Україну немає підстав. Вплив козацтва охоплював приблизно третину території тогочасної України і менше третини населення. Четверть території перебувала під юрисдикцією унійної церкви, а "основою ідентичності волинських міщан була швидше традиційна етнічна культура – аморфна, невербалізована, але, як відомо, надзвичайно стійка"¹⁴⁶. Таке уточнення мало б у черговий раз застерегти дослідників від категоричних спроб реалізувати якусь універсальну схему на історичному матеріалі та показати розмаїття соціального простору XVII–XVIII ст. Чим більш відкритим у методологічних настановах стає розуміння давньої культури, тим більш проблематичними видаються остаточної та узагальнюючі висновки.

В контексті сказаного виникає питання про одну усталену думку стосовно культури XVII–XVIII ст. Часто наголошують, що це був період піднесення ідеалів героїчної поведінки та активного суспільного життя¹⁴⁷. Ніби *vita activa* упевнено перемагала *vita contemplativa*. Мається на увазі перемога прагматичної доцільності (політичної і соціальної активності) над плеканням благочестя, що змагаються одне з одним у модусі протистояння "старовини" і нових політичних та культурних вимог. Упродовж XVII ст. дійсно здобула визнання ідея корисності активних дій на благо вітчизни. З останньої чверті XVII ст. вона взагалі перетворилась на моральний імператив і пов'язувалась із найрізноманітнішими видами людської діяльності¹⁴⁸. Проте не зайвим буде нагадати, що такий висновок теж не може бути поширений на всі верстви і суспільні групи. Він може бути справедливим для козацтва та інтелектуалів, які розробляли відповідну ідеологію, за своїм становищем були покликані підносити громадянські чесноти покровителів та відповідно наставляти учнів. Але ця загалом елітарна культура – представлена насамперед академічним письменством – не була суспільним надбанням у широкому сенсі, тобто не була ні доступною, ні актуальною для селян, пересічного мішанина і навіть духівництва.

До того ж за межами дослідницької уваги залишається той факт, що, приміром, 80 відсотків тогочасної поезії, надзвичайно популярної серед населення, складали духовні пісні¹⁴⁹. Вони мали попит серед усіх верств, не містили у собі вираженої панегіричної компоненти та заохочувань до *vita activa*. Вони радше несли у собі оте традиційне "плекання благочестя", яке, напевне, ніколи і не зникало в загальній масі "посполитих". Навіть в елітарній культурі цієї доби голос на захист *vita activa* весь час перекривався незмінно потужним голосом на захист *vita contemplativa* (життя споглядальне), коли йшлося про абсолютну підставу виконання тієї чи іншої суспільної функції.

Переважання одного з голосів не було і в Європі. Гуманістичний пафос італійського Відродження, який дав поштовх для розвитку гуманістичної освіти, попри всю насагу творення себе і перетворення довкілля (проекти перебудови міст, політичні проекти), не означає утвердження авторитету суспільної активності як єдиного правильного способу людського існування. Діяльне життя належить смертному жеребу людини, тільки роздуми здатні перемагати віки, є безсмертними і можуть дорівнювати вічності. Всі члени Платонівської академії у Флоренції сповідують ідею споглядання, як наближення до істинного життя, життя у вічності¹⁵⁰. Чи не те саме ми зустрічаємо у віршуванні XVII ст. в Україні? Освіченість, знання ставлять людину вище за плинність буденного існування, оповитого турботами, обов'язками, стражданнями. Мудрість дає людині вищу насолоду і вічність, і в цьому з нею не може зрівнятися жодна інша діяльність. Як не славлять українські письменники ратні подвиги та державницьку доблесть, мудрість залишається понад усе, і здобувається вона не на полі брані або політичних інтриг, а у тиші кабінетів, бібліотек, у читанні і навчанні. В одній вступній промові до академічного курсу мовиться: "Як незвичайно для невчених про щось філософствувати, щось досліджувати: їм незбагненно, як, не сходячи з місця, людина може охопити розумом багато чого поза собою"¹⁵¹. Про те, що пафос духовної звитяги, яка вимірюється глибиною розуміння, мав надзвичайно велике значення, свідчать сюжети українського письменства про самогубство через розпач незбагненності речей¹⁵².

Можливо, громадянський пафос речників нової ідеології (*vita activa*) просто видається гучнішим, але це не означає, що він здобув незаперечну перемогу. Як на доказ правильності цієї думки можна послатися на успіх у 2-й пол. XVIII ст. ідей Сковороди, які за своїми визначальними інтенціями були ближчими до "плекання благочестя", ніж до уславлення активної суспільної діяльності. І це було в кінці цілої епохи, яку називають бароко і якій приписують "героїчний" пафос. А наприкінці XVIII ст. у творах І. Котляревського і поготів *звичай і буденність* здійснили рванш¹⁵³.

Життя пасивне та споглядалсь не втрачає свого значення і привабливості протягом усіх двох століть. Козацтву ж імпонують конкретні соціальні, а не *абсолютні* ідеали. Принаймні можемо констатувати, що козацький ідеал існування і суспільного життя мав значний зв'язок саме з формуванням освітянської еліти суспільства, риторичними зусиллями якої ідеологічно створювався цей ідеал і забезпечувалася його чинність. Невипадково козацтво фінансово підтримує нові освітні заклади. Риторика для публічних промов і офіційних документів, панегірична поезія, а також нового типу живопис (парсуни, ктиторські зображення), шкільні вистави, тощо були необхідними елементами утвердження козацької влади. Створюється і накопичується необхідний арсенал текстів та ідей, які мають ініціювати "поле" для проявлення небуденних, незвичайних символів існування і впорядкування суспільного життя.

Крім політичної еліти, формується еліта інтелектуальна. Прошарок інтелектуалів: 1) володіє "символічним капіталом" – знання, ідеї; 2) контролює доступ у сферу публічної діяльності (освітня і політична діяльність, отримання парафій); 3) за рахунок такого виняткового володіння і контролю має високий статус у суспільстві.

Поступово виникає тип інтелектуала, який виконує ряд функцій, які згодом на Україні, а до того в Європі вже стають професійними функціями окремих людей. Поет, учитель, ритор, редактор, переписувач, типограф – часто це одна особа¹⁵⁴. Людина начитана, обізнана на "вільних мистецтвах" здобуває, високий статус у суспільстві. Далесбі утвердження статусу інтелектуала не було складним у соціальному сенсі, адже українські інтелектуали здебільшого були кліриками, писали на релігійні теми. Навіть коли у XVIII ст. зростає кількість викладачів колегіумів не духовного стану, загальний контроль над освітнім процесом залишається за церквою. Виходить так, що духовний стан і нові функції інтелектуала у суспільстві поєднувалися доволі примхливо. Часто свідомі настанови та стилістика мови такої особи знаходяться у суперечності до реального характеру її справ.

Так Лазар Баранович, завдяки піклуванням якого у Чернігові функціонує друкарня, об'єктивно сприяє розвитку нової освіти та освіченості. Проте у своїх листах він постає доволі консервативним кліриком: "Отличительное свойство древних отцев того времени, когда существовало святое единство, состоит в том, чтобы постановлений не перемѣнять, но по общему согласію ревностно трудиться в вертоградѣ Христовом, подозрительных нововведеній избегать, древнім учрежденіям послѣдовать"¹⁵⁵. Попри таку ретроградність стилю майже кожний шостий написаний ним лист пов'язаний із практичними питаннями функціонування друкарні: затримка друку книжок, нестача фінансів та матеріалів, низька якість друкування, зловживання в друкарській справі і таке інше. Він усвідомлює суспільну важливість друкарства, дбає про те, щоб не "отразить людей от друкарнѣ"¹⁵⁶, і тим сприяє трансформаціям у культурі та способі життя, від яких відмовляється на словах.

У листах іншого представника інтелектуальної еліти – Ф. Прокоповича – виникають інші теми та інтонації, хоча від цитованих листів Л. Барановича їх відділяє менше 30-ти років. "Я так же, как быть может и другіе, часто собираюсь писать едва ли находящ, о чем писать. Нужно писать или о чужих или о своих дѣлах. Из чужих дѣл о многом или нельзя или неприлично писать, а свои почти все скучны. Что у нас за дѣла, достойныя писем, и при том частых, которые еще нужно посылать из такой дали?"¹⁵⁷. Тут, по-перше, епістолярії постають об'єктом рефлексії на предмет того, про що належить писати у приватному листі: автор відокремлює "свої" та "чужі" діла (приватне і громадське), чого немає у листах Л. Барановича. Демонструє свободу ставлення до тексту, оскільки останній може представляти різні типи інфор-

мації в залежності від міркувань автора. По-друге, інтонація листування стає секуляризованою. Письмо як таке більше не овіяне ореолом священного мовлення з притаманною йому повчальністю. Письмо і зміст не зливаються. Проявляється "авторство", яке можливе тільки через ставлення до цілого тексту як індивідуального творіння. Але при наявності такої елегійної інтонації у листуванні і, загалом, прихильного ставлення до наук, Прокопович, залишився в історії як діяч, що утверджував детальну регламентацію життя людини у суспільстві ("Духовний регламент"), виступав проти всіляких вільностей у поезії та риторичному мистецтві.

Протягом двох століть інтелектуальна еліта по-різному усвідомлювала себе і своє завдання, але вона була включена у процес розбудови і підтримування легітимацийних механізмів для політичної еліти і своєї діяльності. Адже позиція, наприклад, Ф. Прокоповича, це вже не позиція благочестивого старця її учителя мудрості; вона побудована на зовсім іншому культурному типі.

Ефективними засобами утвердження нових легітимацийних завдань нової еліти – політичної та інтелектуальної – були освіта та друкарство.

Вже на початку XVII ст. у письменстві чітко представлена ідея того, що саме виховання й освіта, а не природні дані визначають місце і роль людини у суспільстві: "кди ж не з натури, але зцівчення годность" (Передмова до книги "Лікарство на опалий умисел чоловічий..." – Острог, 1607 р.)¹⁵⁸. Змінюється статус і зміст освіти. В результаті замість езотеричної спільноти книжників виникає рухлива і соціально непевна у своєму складі спільнота освічених, яких об'єднує загальний освітній тезаурус, цілком доступний для усіх бажаючих.

В Середні віки не було інтелігенції як носія концентрованої освіченості. Уявлення про освіту було сакралізоване. "Цілісна духовність становила спеціальність кліриків"¹⁵⁹. Лише внаслідок глибоких змін у суспільному житті і культурі утверджується соціальний престиж гуманістичних знань: знання мови, чіткий почерк, нсьймовірна пам'ять¹⁶⁰. В іншому дослідженні аспекти гуманістичної освіченості представлені у дещо іншому варіанті: 1) почуття такту; 2) багата пам'ять; 3) визнання авторитету¹⁶¹. Останнє робить наголос на характеристиці властиво гуманістичної освіти, як такої, що орієнтована на практику і *приклади*, а не теорію¹⁶². Саме практична та дидактична спрямованість освіти багато в чому створила своєрідну атмосферу ставлення до теорії та її застосування.

Сама освіта такого типу потребувала потужних обгрупувань перед лицем цілісності *vita contemplativa* благочестивого способу життя та традиційної свідомості. Створюючи простір легітимних культурних і суспільних значень, вона потребувала легітимациї сама. Засобом технічної підтримки для нової освіти стало *друкарство*.

Друкарство, запроваджуване цілком благочестивими людьми (Л. Баранович), усувало підстави *внутрішнього* благочестивого життя, що його за-

провадила у життя християнська доктрина. Воно створювало небачений до цього часу ефект тиражування, дублювання зображень і текстів. Те, що раніше було продуктом унікальної діяльності, несло на собі відбиток неповторності та живої людської праці, відтепер передоручалося механізмові, який із холодною і байдужою систематичністю міг продукувати ідентичні копії для розповсюдження і суспільного обігу. "Поганські книжки" (І. Вишенський) були небезпечним і шкідливим не тільки за своїм змістом. Сам факт їх існування змінював ставлення до знання і тексту. Книга раніше поставала плодом зусиль і буквально вбирала у себе *частину людського життя (сукупність часу і зусиль на її виробництво)*¹⁶³, тепер таку дію передано машині.

З іншого боку, наявність книжок у масовому користуванні, на відміну від рукописної книги, вводило читання в горизонт приватного і буденного життя. Книга втрачала значення символу і скарбу. Через неї тепер транслюються знання різного типу, якими людина вільна розпоряджатися на свій розсуд. У друкованій книзі виразніше проступає *річ*, "експозиційна цінність" (В. Бенямин) якої зростатиме в процесі економічного та соціального обігу. Звісно, у XVII–XVIII ст. це ще важко помітити з тієї причини, що книжки часто випускають з присвятами певним особам, подіям, та й за змістом вони, в основному, релігійні або навчальні. Але в будь-якому разі "техніка розхитує традицію"¹⁶⁴.

Напевне, давні українські видавці не могли передбачити наслідків технічної оснащеності виробництва книжок. З'являється ставлення до *форми* книги у цілком технічному аспекті. Лазар Баранович постійно дорікає за неякісність друку, олікується оформленням видань, посилає І. Щирського навчатися мистецтву графіки у Вільно. Техніка графіки дає додаткові можливості у зображенні і створює "образ" самої книги. Фактично, предметом особливої уваги стає книга як предмет для візуального споглядання: поганий друк, наявність або відсутність малюнків не пов'язані прямо зі змістом написаного. Непомітне роздвоєння написаного (зміст) і видимого (форма) спричиняє певну автономію останнього. Традиційна функція тексту (Слово Бога) притлумлюється. Писаний текст, на відміну від Слова Божого, може бути візерунком, орнаментом, оздобленням, вираженням інтелектуальної гри, що і можна побачити у "курйозних віршах".

Друкування книжок підносить авторитет *писаного слова*, сприяє популяризації знань і освіти, робить нормальною ситуацію анонімності передачі інформації та цінностей, якої не може бути у живому мовленні. Загалом ці особливості збігаються з характером легітимації, що його потребує нова еліта, та запроваджують динамічну модель (*vita activa*) ставлення до знання.

Художня освіта до кінця XVII ст. залишається фактично неструктурованою, неоформленою в окрему соціальну інституцію, переважає цеховий спосіб навчання, з традиційною формою передачі знань і навичок від майстра до учня. Появу художньої школи в Наддніпрянській Україні документа-

льно засвідчено з 1763 р. Йдеться про Києво-Лаврську школу малярства. Протягом XVIII ст. виникають інші школи з повним переліком необхідних дисциплін¹⁶⁵. Збірки живопису були приватними, відомостей про публічні виставки, як засвідчує дослідник, немає, крім згадки про експозицію картин, організовану придворним малярем князя Вишневецького у Варшаві, Любліні, Замості та Львові¹⁶⁶.

Відзначимо також, що статус живописця в жодному разі не можна порівняти зі статусом письменника – він був низьким, особливо, коли йдеться про придворних живописців (художник належав до челяді)¹⁶⁷. Зміни відбуваються завдяки розвитку друкарства. Гравери стають відносно незалежними, прагнуть на декількох замовників, переїздить з одного міста в інше, або в іншу країну, налагоджують контакти з видавцями. Тобто функціонують у технічно оснащений і організаційно складній видавничій сфері. Розвиток гравюри, якою оздоблювалися книжки, спричинив перенесення шанобливого ставлення до книжок на художню діяльність як таку¹⁶⁸.

Проблема легітимності нових форм соціальності стала наріжною для української спільноти у XVII ст. і вирішувалася через репрезентативний потенціал письменства та образотворчого мистецтва (киторські зображення, “парсуна”). Загострення проблеми легітимності є ознакою культури цієї доби у широкому сенсі. Це проблема не тільки еліти (політичної та інтелектуальної), а й проблема підвалин модерної культури, яка починає утверджуватися на Україні з XVII ст. Цей фундаментальний зсув у засадах культурного життя і механізмах відтворення соціальної цілісності залишається поза увагою дослідників.

Говорити про таку проблему у XVII ст. є підстави принаймні з огляду на помітну секуляризацію культурного життя, яка є нічим іншим, як заміною звичаю на Закон, безпосередності почуття (і самопочуття) на раціоналізовану інституалізовану освіту, “християнського естетизму” на “естетику художньої форми” (естетику смаку). З історичної точки зору, визначальним у такому зсуві слід вважати поширення “латинської” освіченості. Значення такого чинника не може викликати сумнівів, оскільки з’ясування стосунків з нашествям “латинників” і засилам їхньої освіченості червоною ниткою проходить через інтелектуальні дискусії цієї доби.

Нова освіта і друкарство, як прояви розвитку модерної культури структурно ускладнюють механізм виробництва знань, але полегшують здобуття результату. У чому полягає складність? Освіта складається тепер із цілого переліку необхідних дисциплін, які підлягають послідовному і поетапному засвоєнню. Сам ареал належних знань постає сумою окремих предметів, які в сукупності не створюють органічної єдності у світовідчуванні людини, проте мають таку єдність у акцентованому *мовному* (риторичному) елементі *гуманістичної освіти*. Способи і механізми досягнення такого обсягу знань теж виокремленні у специфічну структуру (школа, колегіум, академія), тобто виривають учня із контексту органічних традиційних структур або автен-

тичності існування. Здобування знань стає окремою метою і діяльністю. Учень у середньовічному цеховому устрої виробничої сфери або послушник у монастирі на свій кшталт беруть участь у процесі творення речей і відтворенні церковного життя, стосунків із Богом. Академія, як суспільна структура, відтворює тільки саме знання ("чисте знання"), практичний мотив і результат якого винесені за межі процесу. *Складність* освіти полягає також у тому, що вона потребує принципово нової пізнавальної мотивації і легітимації самого знання. В "Предмовах" до друкованих книжок цієї доби описується, як правило, історія типографії, порядок виробництва книги, даються інструкції по читанню, дають відомості про окремі статті, умовні позначення тощо¹⁶⁹. Відтворюється технічний аспект виробництва і "споживання", які, в свою чергу, мають опосередковувати навчальний процес, що в цілому постає складнішим ніж *просте* навчання словом. До того ж *складність* друкарства зумовлюється виробничим процесом, який потребує паперу, фарби, вміння й організації. Це особлива сфера функціонування та догляду за ним, яка потребує особливої уваги, часу і коштів. Між індивідом і знанням – ціла система опосередкувань, соціальних структур, визначених норм та зразків. *Vita contemplativa* як ідеал благочестя на такому фоні видається доволі простою та органічною формою існування.

Проте все, що сказано дотепер на рівні соціальних феноменів, належить транслювати до глибших підвалів – механізмів культури, оскільки останні в чистому вигляді представляють інфраструктуру функціонування знань у широкому сенсі. Знання – це вся сукупність необхідної інформації, навичок, цінностей, які забезпечують і регулюють життєдіяльність людини. Вони забезпечують суспільству необхідні умови для переконливості тих чи інших дій та соціальних позицій у повсякденному існуванні, створюють горизонт прийнятності системи регулятивних норм (цінностей) і способів легітимації – "фоновий консенсус"¹⁷⁰. В інтелектуальних моделях ставлення до знання і механізмів його передачі у суспільстві будемо шукати відповідь на питання про легітимність застосування концепту естетичного для аналізу української культури XVII–XVIII ст. Ключовою для аналізу буде опозиція простоти-освіченості, представлена у творах І. Вишенського, Ф. Прокоповича, Г. Сковороди.

Антитеза простоти й освіченості як базова модель культури

Сталося так, що про піднесення освіченості у XVII–XVIII ст. сучасні дослідники писали доволі часто; простоті у цьому відношенні не пощастило. Фактично відсутні розвідки, у яких цей феномен був би проаналізований як елемент коду культури, а не просто риторична, просвітницька або соціальна формула¹⁷¹. Проте саме напружена антитеза між освіченим і простаком становила нерв розвитку культури протягом двох століть.

Текст, який ми розглядаємо як репрезентативний щодо зазначеної теми, створено в часи, коли ідеал освіченості інтенсивно втілюється як програмна ідея в суспільне життя. Йдеться про діалог “Разговор Гражданина с селянином да певцем или дячком церковным” Феофана Прокоповича. Всупереч хронологічній послідовності – І. Вишенський, Ф. Прокопович, Г. Сковорода – ми починаємо аналіз антитези простота-освіченість саме з цього твору, оскільки в ньому дана опозиція представлена унікально чітко і у згоді з історичним вектором переходу від традиційної до модерної культури. Далі за допомогою творів І. Вишенського і Г. Сковороди можна буде уточнити сенс опозиційних елементів як визначальних для розвитку культури XVII–XVIII ст. Твір Ф. Прокоповича цікавий тим, що маніфестації простачтва, які ми зустрічаємо в діалозі, як не дивно, здатні похитнути ширшу віру читача у необхідність освіти. Щоб розкрити цю, піби імпліцитну, але на разі чітко представлену тему, ми проаналізуємо аргументацію основних опонентів, відтворимо особливості їх ставлення до знання та встановимо зв'язок двох позицій з історичним культурним контекстом.

Образ простака має тривалу історію в європейському письменстві. Він навіть має своє доволі стійке лексичне позначення – *idiota*, *idiotus*, *simplicitus*. В українському письменстві *idiota* є синонімом до автентичного “проста людина”. У Феофана Прокоповича, в “Разговоре гражданина с селянином да певцем или дячком церковным” предметом обговорення є поведінка саме “ідіота”¹⁷². Це слово на сучасну українську В. Шевчук перекладає як *йолоп*, на жаль, у даному випадку губляться ті важливі культурні конотації, через які здійснюється зв'язок інтелектуального досвіду українських письменників з європейським письменством багатьох століть. У латинській мові слово *idiotus* не має таких семантичних відтінків, як у сучасній українській. У Середні віки і в епоху Відродження, коли протиставлення простоти й освіченості відіграє надзвичайно велику роль¹⁷³, воно позначало неосвічену людину, невігласа, профана.

“Разговор”¹⁷⁴ не є достатньо вивченим, хоча ще в XIX ст. дослідники відзначали його літературну досконалість та репрезентативну цінність щодо системи мислення і світобачення Феофана Прокоповича¹⁷⁵. Оскільки останній був одним із найбільш послідовних прихильників радикальних культурних змін, тему діалогу традиційно тлумачать як обов'язковість здобуття освіти для людини¹⁷⁶. Заперечити таке твердження неможливо з огляду на загальну спадщину мислителя. До того ж, необхідність освіти сучасному читачеві здається трюїзмом. Проте цілком просвітительський пафос діалогу недвозначно підтверджує нашу інтуїцію. Уважне читання тексту здатне відкрити глибші підвалини обговорюваної проблеми і ширші культурні конотації. Крім просвітницького пафосу не менш потужно в тексті проступає тема наявності підстав *ухилитися від отримання знань*.

Відтворимо позиції учасників розмови та смислові опозиції діалогу.

В розмові беруть участь три особи – *Гражданин*, *Дяк (Певец)* і *Селянин*. Вибір учасників у даному випадку є важливим і корелює з певним проєктом культури. Кожна особа представляє не тільки соціальну верству (міщанство, духовництво, селянство), а й спосіб ставлення до знання і, в сукупності, внутрішню диспозицію української культури XVII–XVIII ст.

Гражданин – людина середнього віку, впевнена в собі і своїх переконаннях, людина, яка втілює силовий організаційний центр діалогу та виступає як провідний мовець. Він направляє бесіду, маса його тексту значно перевищує тексти інших учасників, вирізняється повчальною спрямованістю і має функцію резонерських зауважень щодо перебігу дискусії. *Гражданин* демонструє неординарну обізнаність у Святому письмі, у чому, як не дивно, йому значно поступається *Дяк*. Це доволі симптоматично в контексті аналізованої нами трансформації культури. Суто світська особа перебирає на себе компетенцію істинного знання.

Тон мовлення *Гражданина* абсолютно безапеляційний, і це не є пересічна самовпевнена *переконаність* людини, що спирається на досвід власного життя як нерerefлектоване надбання. Це є позиція речника Істини. Він дійсно *знає* про що говорить, і не посиляється при цьому на досвід спільного існування або *спільного почуття*, за виключенням одного аргументу: коли налякає на нещирість невігласа, що ми розглянемо далі. Загалом, він нечутливий до висловлювань тих, хто *не знає*, тобто тих, хто спирається на безпосередній досвід і не прилучений до певної “абстрактно-езотеричної” форми знань, яку представляє *Гражданин*. Таке знання очевидно є протиставленим актуальному і потенційному спільному досвіду і буденному порозумінню. Специфіка забарвлення концепту “знання” у мовленні *Гражданина*, а саме чорно-білий варіант атрибуції – *є* або *немає*, без напівтонів – не припускає толерантної налаштованості на можливість якогось іншого знання (хоча б недосконалого). “Голос” *Гражданина* цілком слушно ототожнюють із позицією автора – Феофана Прокоповича¹⁷⁷, далєбі в письменстві XVII–XVIII ст. авторське *Я* не фіксується за межами твору як чинник естетичного завершення образу, отже, автор і “герой” постійно обмінюються ролями, особливо коли йдеться про головного героя.

Дяк (Певец) – це персонаж, який викопус посередницьку функцію у діалозі між опозиційними елементами – *Гражданином* і *Селянином*, навіть тоді, коли розмова точиться між *Гражданином* і *Дяком*, без участі *Селянина*. Він за соціальним та освітнім статусом мусить підтримувати позицію *Гражданина*, оскільки останній є людиною, яка пропагує Святе письмо, але виявляє меншу обізнаність у священних текстах і згоден учитися. Водночас, *Дяк* часто стає на бік *Селянина*, визнаючи слушними аргументи останнього. Здебільшого він згоджується з тим, що простій людині *знати* не так важливо, як священникові; простаку досить і добродесного життя.

Дяк – це єдиний учасник розмови, точка зору якого є рухливою у відношенні до інших двох диспутантів і у відношенні до його власних погля-

дів. Він, здається, єдина людина, яка з розмови має користь і задоволення. Наполегливі запрошення *Селянина* до шинку не спроможні відірвати його від бесіди. І гуг, напевне, має значення, що він наймолодший від усіх співрозмовників; з приводу чого йому закидає *Селянин*, протиставляючи молодості (читай: недосвідченості) вагомість свого життєвого *досвіду*. Слід зауважити принциповість цього моменту: *Дяк* не може поспілатися на *досвід*, і він потребує *аргументів* на користь того чи іншого розв'язання проблем; далібі *досвід* не заважає йому прийняти ці аргументи. Однак у результаті бесіди він навряд чи кардинально змінює свої погляди, тому що повсякчасно повертається до своїх попередніх думок. Здається йому цікавий сам процес, а не розкриття істини.

Третій учасник – це *Селянин*, непримиренний опонент *Гражданина*, і саме йому, звісно, відведено роль простака¹⁷⁸. *Селянин* захищає позицію свою та *ідіота*, історія якого стала приводом для розмови. Із тексту зрозуміло, що він – людина немолодого віку (старший від *Гражданина* і *Дяка*), поважна, шанує традиції батьків, своєї родини, дбає про дітей і користується авторитетом у своєму соціальному оточенні. Статусно-рольова ситуація *Селянина* цілком визначена і доволі позитивна: він – не пройдисвіт, не маргінал, і саме тому з упевненістю може представляти точку зору всієї селянської спільноти.

Під час розмови *Селянин* поводить себе самовпевнено (не менш самовпевнено, ніж *Гражданин*), навіть агресивно у ставленні до *освіченої* премудрості, на якій наполягає його супротивник. Він відверто нудиться розумними розмовами і повсякчас поривається у шинок. У результаті спілкування він не змінює своєї позиції в жодному пункті. Проновідницькі зусилля *Гражданина* не досягають його душі хоч би яким аргументом. І саме це становить для нас інтерес, тому що вказує на наявність підстав для такої стійкості, якщо, звісно, ми не будемо слідом за *Гражданином* вважати *Селянина* лише затятим невігласом.

Дійсно, ідея освіченості в конкретній ситуації діалогу терпить повну поразку. І хоча її переконливість для сучасників Ф. Прокоповича могла житися риторичними формулами і звичними образами Святого письма, безкарність *Селянина* у нехтуванні знанням та інтуїтивно персоніфіка правдивість його доводів теж не могла бути залишеною поза увагою. Така переконливість є очевидною для сучасної свідомості, але вона мала місце і в культурі XVII–XVIII ст., принаймні свідченням цьому є розквіт бурлескної поезії з її очевидною апеляцією до *досвіду* простака. Сам “Разговор” має реалістичний переконливий характер саме через непоступливість простака (*Селянина*), яка, очевидно, суперечить тому, що диктувалося законами чисто дидактичного жанру, або мораліте.

Прикметною особливістю “розмови” є відсутність справжнього діалогу. Учасники, крім хіба що *Дяка*, не прислухаються один до одного. Кожен

промовляє своє і реагує на іншого тільки з метою оборони. *Селянин* – тому що переконаний у своєму і не бачить жодних причин для зміни позиції. *Громадянин* – тому що йому власне нікуди рухатися, він уже *знає* і його мета донести знання до іншого, а не вpleвнитися у цьому знанні або уточнити його зміст. У результаті відсутні передумови для порозуміння, опозиція точок зору постає як нездоланна. Тому можна з упевненістю сказати, що взаємна глухота співрозмовників зумовлена епістемологічно-вихідним ставленням до знання. Один виходить із *досвіду* світу як джерела знань, інший – з набутого із зовні, *абстрагованого* з досвіду знання.

З точки зору смислу твору, як він впливає з ідеї овічності, йдеться про подолання простоти як негативного стану, з точки зору самої простоти – про оборону власних позицій, протистояння невиправданій експансії з боку освіченого. Загалом позиції постають як непроникні одна для одної.

Переформуємо точку зору на твір. Предметом дискусії є *знання*. Темою твору – спротив насаджуваному знанню. Головне питання: чи дійсно знання потрібні усім людям без винятку? Можливо, *простий* людині вони не потрібні і не обов'язкові? Можна обмежитись простим життєвим досвідом, наслідуючи добре й уникаючи злого?

Розглянемо більш детально доводи *проти* знання, які висуває *Селянин*. Аргументацію свого права на незнання, він здійснює в декількох напрямках.

Спочатку він посиляється на ідею подвійного карбування Закону Божого на скрижалях Мойсеевих та в серцях людей. Ця ідея була висловлена *Громадянином*, щоб довести облудність позиції затятих простаків, які дійсно такі знають про своє невігластво та прикидаються дурниками і не хочуть учитися. *Громадянин* вказує на те, що за природою своєю людина вже здатна відрізнити добро від зла¹⁷⁹, тому всі спроби створити собі універсальне виправдання перед Богом своїм незнанням є “ліжа”, обман, хитрість. Посилаючись на цю саму ідею, *Селянин*, як контраргумент, висуває думку, що людині не потрібно ще чогось навчатися, якщо Богом на скрижалях її серця вже накреслено необхідні знання. Їх можна черпати прямо звідти і по-своєму: складати свою молитву, *само*му звертатися до Бога, не дбаючи про *належну* форму і ритуал. Звісно, така інтерпретація не задовольняє уніфікаторські й ексклюзивні амбіції *Громадянина* (В. Шевчук називає їх тоталітарними). Він наголошує на протилежному: якщо є і на скрижалях, і в серці, то треба зважати на скрижалі також, а значить – вчитися читати і брати знання із текстів та від освічених людей.

Конфлікт постає із протилежних точок зору на походження знання. Чи є воно природно притаманним людині (у серці даними від Бога), чи дається воно із зовні, через особливу процедуру навчання? Без перебільшення можна стверджувати, що це провідна тема інтелектуальних дискусій доби. Тут присутня опозиція типів пізнання, представлена платонівською та аристотелівською лінією: пізнання через самопізнання і пізнання через раціональний

дискурс¹⁸⁰. В українській культурі цій епістемологічній опозиції відповідає опозиція типів філософствування – неакадемічне (Сковорода) та академічне (Прокопович). Тут же присутнє протиборство традиційного і модерного типу знання. Цій самій опозиції відповідає й антигеза *vita contemplativa* та *vita activa*, яка вже не має левної історичної прописки, але в історичній динаміці української культури XVII–XVIII ст. акценти зсуваються від першого до другого.

Наступний напрям аргументації *Селянина* – це апелювання до свого досвіду і досвіду батьків, тобто *традиції*, яка набуває від діда-прадіда у селянській спільноті. Мова йде про регулятив існування, який передається через *звичай* і забезпечує безбідне і внутрішньо злагоджене існування індивіда і спільноти. Аргумент до звичаю: “По вашому мнѣнію будго я не хрыстіянин есмь еже не знати, как Богу молитися, развѣ что не по книжному наученію, по по отеческому молюся, и се вам есть незнаніе мое. Не ишу лучшаго знанія, или выдѣнія, паче сего мнѣмаго вам невидѣнія, в котором и умрѣты желает”¹⁸¹. Аргумент до традиції і власного досвіду: “Аще и священники нам скажутъ тоє, чего ни отцы, ни дѣди наши не знали. то хто ихъ сказки станетъ слухать? Пускай говоратъ, что хотятъ, еще другій поп и молодъ есть насъ учить, получше сію и васъ можемъ знати, что къ спасенію надлежитъ, ибо мы побольше, я мѣно, на свѣтѣ пожили”¹⁸².

Ці аргументи підкріплені досвідом громади і самого *Селянина*. Вони дуже вагомі, оскільки спростувати їх означає відкинути батьківську традицію як здобуток і життєву опору. Контраргумент *Гражданина* не переважає екзистенційної сили безпосереднього досвіду твердженням: “кто учился чего, тотъ лучше тоє знаетъ, нежели иной, кто тогоя самого не учился”¹⁸³. Для *Селянина* ж нагальним є інший тип знання, який передається “всередині” самого існування і на підставах особистої довіри і звички. Простак безумовно спирається на безпосередність і органічність життєвого досвіду, вплетеного у спільний досвід, тому його існування насичене відчуттям єдності з власним колективом.

Велику силу має ще один тип аргументації – до моральності. *Селянин* стверджує, що він веде цілком правильне, безгрішне життя, і цього досить людині, навіть для того, щоб виправдатися перед Богом. “Азъ ныкого же убилъ, ничто же украдъ, не прелюбодѣйствовалъ. Чесо убо опасоватись имамъ на судѣ Божіемъ”¹⁸⁴. На спростування цього аргументу спрямовано більшість висловлювань *Гражданина*. Він дає розгорнуту класифікацію простоти (невідання)¹⁸⁵. І в цьому списку є лише два варіанти, які дають право на спасіння. Це *простота Христа* (і святих) як абсолютна безгрішність і простота відкритих до святого Закону людей, які *не знають*, але усвідомлюють своє незнання як гріх і прагнуть спокутувати його. Решта невігласів мають “погане невідання”, яке не дасть їм можливості виправдатися на Суді, тому що могли знати, та не хотіли, прикидалися святими у своїй простоті або думали

про себе, що дуже розумні, тобто обманювали себе й інших стосовно свого дійсного становища¹⁸⁶. Людина ж “не есть скот безсловесный”, знає й осмислює своє добро¹⁸⁷, то чому не дбас про найважливіше – знання. Та й що забороняє всім невігласам вчитися чи всім Писання знати? Не можна бути простаками в такому ділі!¹⁸⁸

Звертаємо увагу, що специфічна риса людського буття визначається як “знати і осмислювати своє добро”. Прокопович вустами Гражданина закликає до рефлексії, до свідомого керування своїм життям. Він намагається вивести людину з потоку звичної дії.

Можна думати, що набір аргументів простака корелює з традиційним і поширеним на той час ставленням до знання у пересічній людині, яка не займається інтелектуальною діяльністю і не бачить безпосередньої життєвої користі від наук. На підтвердження слушності такої гіпотези можна навести уривок із твору популярного у 2-й пол. XVIII ст. на Україні автора Івана Некрашевича. У сатиричному творі “Замисл на попа” він дає схожий варіант протистояння простаків правилам та вимогам церковного життя та освіченості.

“Бо вже швидко мусить кінець віку мати, / Коли вакаційники стали попувати! / Через їх ніколи мирянам і погуляти...”¹⁸⁹. Простаки-селяни воліли б погуляти, якось там і час від часу відправляючи релігійні ритуали, та завзятий піл не дає їм спокою, змушує до правильного життя і систематичної участі у богослужінні. Правила, у Некрашевича образ простака постає у комічному забарвленні, але опір упорядницькій діяльності попа, є затятим і дружим. Селяни складають “супліку” (скарігу) на попа за “утиски”, але, зрозумівши приреченість свого бажання помститися, через те, що всі аргументи проти заподадливого попа можуть на разі обернутися свідченням проти самих скаржників, не відчувають ніяких докорів сумління і спокійнісінько прямують до шинку. Всі залишаються при своїх інтересах, як і у Прокоповича, проте відмінність є істотною. У Некрашевича – гумористичний сюжет, у Прокоповича – серйозний намір спростувати позицію “ідіота”.

Останній аргумент *Селянина* у діалозі Прокоповича є доволі вульгарним: “И без писма хлѣбъ им...”, “не совѣгуюся ни писма вашего, ни писменных, егда ям и как ям хлѣб”¹⁹⁰. У цьому випадку простак входить у позицію дійсно тупого й агресивного неприйняття будь-якого знання, чим пасамкінець і виправдовує непримиренну позицію *Гражданина*. Але тут теж, хоч і в брутальній формі, висвітлюється розрив між вимогами повсякденного життя і вимогами освіченості. Цей розрив пронизує позицію простака в усіх маніфестаціях його позиції. Повсякденність селянського життя відкидає зовнішній по відношенню до себе знання як падмір і надлишок існування, натомість освіченість намагається приборкати, підпорядкувати собі повсякденність і, відповідно, творить її непривабливе зображення. Останнє здійснюється не тільки шляхом протиставлення освіченості, але й у дистанціюванні “простоти Христової”.

Можна, попри яскравий просвітницький пафос, витлумачити діалог Прокоповича як традиційний для тих часів проповідницько-дидактичний твір. Мовиться “знання”, а мається на увазі Святе письмо. Проте поборником і носієм такого знання в діалозі є суто світська особа. Отже, посилення на божественний авторитет, має бути лише традиційним “жестом”, загальною умовою, а не фундаментальною засадою легітимзації точки зору. Хоча освіта в цей час усе ще залишалася значною мірою у віданні духовних осіб та інституцій, само по собі знання становить самостійну задачу і має свою трудність. Дається взяти його “латинське” походження, через що царина знань не зливається із Святим письмом або знанням священних текстів, як це було раніше, а відсилає до зовсім іншої, *іногородної* традиції. Це знання ще мотивується через необхідність розуміння і “дослідження” божественної істини, але має незалежний статус і предмет. Мови, поетика, риторика, філософія, геометрія, будова людського тіла, астрономія в програмах українських навчальних закладів латинського типу – все це значно ширше від того, що пропонує традиційна православна освіта, орієнтована виключно на благочестя.

Відгук ідеється про “освічене благочестя”, ідея якого народжується у ренесансній Європі. Прокопович часто у своїх творах паголює на неформальному характері знання, яке завжди потребує ґрунтовного підходу і привабливих зусиль. Коли він вустах *Громадянина* обстоює безумовну необхідність знання для *всіх*, то значною мірою говорить про знання як таке, як простір самовизначення людини. Воно не дане людині від народження, не відкрите як “природний” контекст, а є певним набутком сукупних людських зусиль, які накопичуються, передаються і перебувають тільки в особистому володінні освічених. Звідси випливає, що це знання можна отримати тільки у систематизованому навчанні, *узяти* як готовий результат, а не якимсь невідомим способом віднайти у собі і своєму житті¹⁹¹.

Достоту все, що в цей час викладали у Київській академії та колегіумах не тільки не спиралося на безпосередній життєвий досвід людини, громади, воно мало спиралося на досвід попередньої культури (українця) у цілому, оскільки було сприйняте від католицького і протестантського Заходу в уже заснованій на інших підвалинах формі. “Латинники” – це узагальнююче ймення супроводжує всю історію утвердження нового типу знання та культури, і має воно безумовно негативне значення в устах простих людей і поборників традиційного православ’я. “Латинники” ледь не зжерли – так оцінює Селянин результат розмови¹⁹². Звісно, простак зі своїм власним досвідом, досвідом своїх дітей і “хатнім” вихованням не вписується в таку культурну парадигму, коли передача досвіду перестас бути природним процесом, розчиненням у повсякденному житті, сталих звичаєвих практиках. У модерній культурі про таку передачу мають дбати спеціальні інституції і спеціально підготовлені агенти. Цього вимагає сама специфіка знання, яке

значною мірою вже засноване на рефлексії й абстрагуванні принципів, правил, законів. Відбувається витіснення "рухливих форм раціональності" повсякденного життя, ідеальними конструкціями і точними методами¹⁹³.

Представлений у діалозі образ простацтва, очевидно, має бути абсолютною антитезою культурі "освічених", він підлягає повному спростуванню, і тому порозуміння між позиціями простоти й освіченості не буде досягнуте. Йдеться не просто про пізнання Бога будь-якими шляхами, а наголошується саме на необхідності *специфічної* за формою і змістом трансформації знань, не даних ні в інтуїції, ні в досвіді. Ф. Прокопович дуже чітко формулює основну тезу: щоб досягти спасіння, християнинові, звісно, потрібно мати любов (до Бога, до ближнього і до самого себе), але потрібно мати і знання (хоча б і заповідей Господніх). А як може мати це знання простий неук? Йому належить це *вчитати* і *почути*.

В аргументації *Грижданина* вимальовується дуже чіткий образ знання. Вихідним є те, що істинне і необхідне знання вже є, існує і не зливається з повсякденним досвідом. Більше того, існують цілком конкретні носії цього знання, наприклад, те саме Святе Письмо, священик у церкві, або сам освічений *Грижданин*, який без запинки цитує священні тексти. Тільки через цих *ексклюзивних* носіїв можна прилучитися до подібного знання. Спосіб збереження і передачі знання відповідає його характеру. Це знання потрібно *брати* у тих людей, які його *мають*, а мають його ті, хто вже *вчився*. Той, хто *вчився*, завжди краще знає, ніж той, хто *не вчився* – цей мотив проходить червоною ниткою через усю розмову. Виключається можливість упоратися із знаннями без посередництва передавальних механізмів. Базовим у поясненні "руху" знань є концепт "давати". Прокопович наголошує на цьому: в церкві під молитву не творить, не просто молившись, а *дає* молитву¹⁹⁴. Оце "давання", "передавання" як спосіб буття знання відтіняє аспект автономності його існування по відношенню до індивідів і специфічності прав на володіння ним. Йдеться про безумовно готове знання, стосовно якого недостатні і, головне, недоречні якісь інтуїції та спонтанні осяяння. В результаті виникає досить механістичний образ циркуляції самодостатнього утворення – знання як "чистого знання". По відношенню до останнього всі індивіди виступають лише потенційними носіями. Щось на кшталт сучасної інформаційної системи: інформація та її носії. І хоча статі носіями або власниками є справою індивідуальної волі (треба захотіти), особистий промисел і міркування виключені з переліку істотних чинників відтворення знань. Адже воно і не мислиться в діалозі Прокоповича як таке, що погребус особистої причетності. Тільки – *передача*. Не припускається жодних герменевтичних пом'якшень абсолютизованого образу *давання* і *передавання*.

Правда, за особливих обставин інтерпретації є припустимі. В розмові *Грижданин* наводить зразок молитви, а *Селянин* звертає увагу, що така молитва не схожа на "Отче наш" і, напевне, не узята зі Священних текстів¹⁹⁵.

На це *Громадянин* висуває аргумент, що в цій молитві збережено саме Дух, а не форму. І одразу додає: але для неосвічених людей годиться читати тільки "готові" молитви, не додаючи нічого від себе.

Можемо зробити висновок, що варіативність знання та інтерпретації є привілеєм тільки тих, хто вже "висвячений" у елітарне коло "освічених", тільки вони мають ексклюзивні права на володіння знаннями та їх тлумачення. З огляду ж на те, що в діалозі обговорюється ситуація простака, знання тут в жодному разі не артикулюється як герменевтична проблема, що, наприклад, є надзвичайно характерним для філософських діалогів Сковороди.

Для Прокоповича не є проблемою, де і як узяти знання, принаймні на цьому не робиться наголос. Дійсною проблемою у діалозі є навернення людини до розуміння *необхідності узяти*, оскільки існує значна кількість людей, які не збираються брати, не відчують такої потреби і чинять спротив спробам нав'язати їм непотрібне знання. На цьому тлі, в осерді цієї проблеми і проявляється образ простака, який вже не може бути окреслений негативно – через відсутність знань (освіти), а постає як репрезентант іншого знання й іншого способу його передачі.

Простак-селянин захищає своє право на *невігластво*, себто право жити *власним розумом*. А в конкретній ситуації це означає – поза суворим контролем церкви (дяка, священника), поза приписами писемних джерел, навіть якщо йдеться про Святе письмо, поза будь-якими вченими приписами і повчаннями, зовнішніми по відношенню до його власного життя. "Всяк о себѣ даст отвѣт пред Богом, пожалуй, не учи, ты не поп"¹⁹⁶. У традиційній середньовічній системі суспільних відносин тільки попові належало право бути речником істини, поява в цій ролі світської особи змінює звичний порядок речей. Але з усіх промов простака випливає, що і повчаннями попа він не схильний перейматися, позаяк має більш надійний і природний підмурівок життя – батьківський *звичай*. Коли протистояння досягає кульмінації, *Селянин* вдається до близнірської іронії: "авось как умру писменный, просто до неба пойду"¹⁹⁷. На що *Дяк* скрушно зауважує, що не хоче істини чоловік. І таки дійсно не хоче!

Специфічною формою протистояння у діалозі є закиди про нещирість, які робить *Громадянин* простаку. Під кінець розмови він звертається до *Дяка*: "Он хотя не учился писем, однако въдаст довольно в чем есть воля Божия..."¹⁹⁸. На разі тут доречно було б простакові сказати, що фраза ця підтверджує правдивість його небажання вчитись: якщо розуміє без навчання, то навіщо ж тоді вчитись? Але в контексті міркувань самого *Громадянина* фраза має інший сенс. Він намагається довести, що простак лукавить, коли відмовляється вчитись, удававши припущуючи себе через послання на простоту. В його відмові від знання *Громадянин* відчуває зарозумілість: "Не умѣет, по себе, еже глаголаты, и разумнѣйшого от нас сказуеши быти и на-

ки не умѣтність себе і глупість наводити"¹⁹⁹ (не вміє говорити, а потайки себе розумнішим від нас вважає, навмисне папускає на себе глупоту)²⁰⁰. Підозра цілком може бути витлумачена як спроба заручитися підтримкою нерerefлектованого здорового глузду як останнім аргументом: всі ми знаємо – без доказів – про що йдеться! Тим самим утверджується та єдність, якої бракує у діалозі на рівні аргументів. Простак і освічений мають спільну вихідну позицію, яка відома їм обом і є позицією здорового глузду, "логіки" повсякденного існування. Різниця лише в тому, що простак обстоює цю позицію, а освічений намагається її спростувати.

В обох позиціях мова йде про знання, але різного типу. Простак має своє знання "природно" у звичайному повсякденному існуванні, він не мислить себе в якихось інших контекстах, позаяк не відокремлює себе від безпосередньо даного і почувається в цих межах цілком комфортно. Знання освіченого *Громадянина* ще має бути легітимоване як авторитетна парина безумовно палєжного. В цій аргументації поєднується традиційна апеляція до священного авторитету з рясним цитуванням Святого письма (і не всі цитати, як стверджує В. Літвинов, мають відповідники у посланнях)²⁰¹, пафос проповіді, елементи логічного доведення й утвердження просвітницької віри у силу знань як таких.

Переконати простака у самому діалозі не вдається, але чітко демонструється прескриптивна концепція знання-освіченості із усіма необхідними механізмами функціонування (збереження-передавання) і також безапеляційною вимогою по відношенню до індивіда здолати *звичку*, стихійно набуті у досвіді стереотипи існування. Щоб прилучитися до такого знання, належить скасувати "батьківський" закон і прийняти інший закон, який не передається звичайними (буденними) шляхами, знаходиться у віданні певних суспільних інституцій і стає доступним через певні ж таки небуденні суспільні практики. Проте мимоволі постає питання: навіщо така заміна? Що виграє від такої зміни проста людина? Адже вона в будь-якому випадку може бути моральною і жити у злагоді з суспільством і бути задоволеною своїм існуванням? Відповідь може бути така: *світ простака не потребує освіченості, але освіченість потребує критики простака*.

Можемо зробити підсумок.

Войовничий простак (ідіот) у діалозі представлений як невинуватий невіглаз, який відкидає належність отримання знань, і таким чином стає об'єктом викриття з боку освіченого. Проте, крім просвітницької ідеї, а можливо, і завдяки послідовній її реалізації, незалежно від намірів автора, в діалозі виразно накреслюється тема простакства як такої позиції, що має достатні підстави і безпосередню переконливість.

Реконструйований образ простака відсилає до специфічного горизонту людського існування – повсякденності, звички, звичаю. Регулятиви, які діють тут, є інтегрованими у буденне існування і не потребують специфічних

обґрунтувань і легітимації, виступають як первинні, отже, “природні”, чинники, однаково притаманні і простакові (*Селянину*), й освіченому (*Громадянину*). Останній стає освіченим, тільки долаючи свою природну простоту.

“Світи” простака й освіченого – це принципово різні світи, хоча останній вивершується над першим шляхом його критики. Світ простака далекший від усяких рефлексій і фундаментального цілепокладання як матриці життєвої поведінки, має локальну просторову будову. Їх почуттєві інтенції забезпечуються різними вихідними моделями.

Простака свідомо обмежується найближчим, повсякденним, звичним. Він толерантний у ставленні до іншого світу, позаяк свій світ вважає *родовим* світом (від батька і прадіда): інший рід має інший світ. До того ж знання тут артикулюється у двох аспектах: воно трансформується як неінституалізована традиція суспільно-родинного життя, як щось безумовне, дає самим *контекстом* існування.

Освічений дбає про знання, яке є універсальним, єдино й абсолютно істинним у всіх можливих світах без винятків. Воно принципово не належить до безпосередніх життєвих контекстів, а повинне бути принесене туди із зовні, по суті, має стати критикою буденності і традиції.

Простака виходить із готових підвалів існування і лише відтворює і актуалізує їх. Живе у відкритому і належному йому світі, який не є світом зовнішнім. Тут знання не виокремлене, належить до цілісного і вивершено в собі існування. Просто є життєвим фактом.

Освічений починає з негативно визначених підвалів – його природна ситуація є незнання – і життєва стратегія будується як *придбання* (“узяти”), того, що відсутнє контекстуально, що потребує розбудови, здобуття підстав. Життя з самого початку постає для індивіда як знання відсутності. Це життя у світі віртуальному, відкривання якого і створення засад для якого, стає перманентним життєвим завданням. Виникає нерозв’язна проблема: як зробити безумовно необхідним те, без чого, не вступаючи в конфлікт із церквою і моральними законами, обходиться армія простаків?

Зі світу простака неможливо вивести потребу і цінність знань освіченого. Це світ самодостатній і вивершений у самопочутті індивіда (звідси і не порушність позиції селянина), він принципово не потребує удосконалень. Натомість для освіченого простота становить істотну проблему та єдиний спосіб утвердити чинність цінності свого знання. Аргументи виявляються неефективними, тому єдиний шлях – ввести у дію структуру власного епістемологічного “поля” – визначальним для якого є подолання неосвіченості. Неосвіченість у вихідних засадах подається припущеною. Через специфічну риторичну і систему соціальних відносин простота знімається, щоб через утвердження її ганебності легітимувати як зразок освіченість модерного типу.

Переваги позиції простака з точки зору самопочуття очевидні: він огорнутий своїм світом, має його як реальність індивідуального існування. Осві-

чений позбавлений свого світу актуально, мусить здобувати його у боротьбі з власним "природним" простактвом і в полеміці з паралельно існуючим світом простаків, який фактом свого існування і байдужості до освіти спростовує щільність способу життя освіченого. Кожен освічений переживає позицію простака як негативну підставу власного існування²⁰² і мусить дистанціювати її як забобон, щоб розчистити місце для розбудови горизонту просвіченого існування.

Простота – освіченість є базисною опозицією для легітимаші знання і освіченості модерного типу, тому вона потрапляє у центр інтелектуальних дискусій XVII–XVIII ст. У ній відображено як особливості новонароджуваної культури так й ситуацію історичного співіснування різних світів.

Простота як ідеал у системі відтворення і передачі знань

Опозиція неосвіченої та освіченої людини не була єдиним способом тлумачення простактва. У діалозі Прокоповича чітко зазначено, що, крім гріховної простоти знятого невігласа, існує ще й "свята" простота, до якої і хоче незаконно прилучитися невіглас. Саме ця простота і буде предметом подальшого аналізу.

Дійсно, в православному письменстві XVII–XVIII ст. зустрічається, як мінімум, два тлумачення простоти. Це: 1) простота як безпросвітність, невігластво, духовна злиденність ("Нѣсть бо злейшей простоты, еже лѣта свои изнуряти в лѣлости, в праздности, снах, ибо оттоле приходит в душе тма наразуміа, озяблость душѣ без любви Божіи, окаменѣііе сердца, уныніе, сон смерти вечной, омраченіе ума, и от сих родится нествѣріе, раскаяніе, раскаячѣ, и помысли скверныхъ яко, и темного ума, и таковой бум уподобиіа скотамъ неразумны... яко слѣпецъ сонца не видитъ такая простая свѣтомъ премудрости брыдити"; 2) простота людини, душа якої вільна від злості, отже, це – чесність, скромність. Така "простота" – "свята", вона становить ідеал життя для християнина²⁰³ [11, с. 185–186]. В даному разі цитовано Симеона Полоцького. Його позиція подібна до позиції Ф. Прокоповича. Вона акцентує протилежність між простотою, яка ухиляється від усяких зусиль самотворення (простота буденного існування, самодостатнього і тотожного собі) і простотою благочестивого життя, в ідеалі – християнського подвижництва. Зважаючи на відмінність конкретно-історичних завдань, які стоять перед різними авторами, кожен із них модифікує концепт простоти, в інший спосіб акцентуючи його значення і роль.

Простота, яку ми проаналізували на основі твору Ф. Прокоповича, виявилася не такою "нестерпною", як її намагався представити сам автор. Вона успішно витримує перевірку на "життєздатність": (1) толерантність у ставленні до іншого знання і "світу", (крім початкового епізоду, коли простак зачінає освіченого і потім, коли він відповідає на явно штучні провокації освіченого); (2) співчутливе ставлення до родини, соціальної спільноти –

задовольнятися тим, що є (але кесарю кесарєве, а Богу Божове); (3) шанування і дотримання батьківської науки і звичаїв. Це точка зору буденності та здорового глузду, який сам у собі знаходить підставу і має здатність до цілком автономного існування. В такій системі відтворення знань і цінностей є всі необхідні елементи для ефективного функціонування спільноти й індивіда як єдиного організму. Із середини цього світу неможливо вивести потребу в знаннях, на яких наполягає освічений. У цьому світі не йдеться про ідеал. Знання, що його культивус простак, є локальним знанням, і воно не вимірюється вічністю – тільки пескілченним повторюванням у часі, від прадідів до онуків і так далі. Цілісність тут мислиться через неістотність часткового.

Дещо інше передбачає простота як ідеал благочестивого життя.

Тема цієї святої простоти активізувалася у письменстві з кінця XVI ст. як реакція на унію і поступ сзуїтського шкільництва на теренах України. Простота, наприклад, для І. Вишенського, стала знаменом, під яким він мислив собі чинити оборону наступам “чужих” знання і культури, “чужого” типу існування, що насувався зі Заходу. Концепт простоти, у даному випадку, сконцентрував у собі все, що могло протистояти експансії і зберігати свою чинність як альтернативна форма світобачення і спосіб життя, тому представляється у незмінно позитивному забарвленні.

Цей концепт активно розроблявся в культурі до другої половини XVIII ст. Буквально – від Вишенського до Сковороди. Яких значень набуває простота в творах цих мислителів ми розглянемо докладно.

У Вишенського концепт простоти напрацьовується в умовах гострої полеміки з “костолодом” і є пристосований для її конкретних потреб, але він мав значення ширше ніж те, яке йому звичайно приписують дослідники. У творах Вишенського йдеться про змагання двох моделей “світу”, або культурних систем у прямому сенсі слова.

Щоб утримати в полі аналізу соціально-культурний контекст, немає потреби вдаватися до панорамних історичних розробок. Нам буде достатньо проаналізувати лише ту систему опозицій, яка живить цей концепт у текстах самого Вишенського, адже полемічний жанр твору дає можливість ясно представити серію характеристик як авторської позиції, так і позиції опонента. Авторська позиція окреслюється саме “від протилежного”, від характеристики-критики позиції опонента. Тому, реконструюючи систему опозицій до “простоти”, ми фактично розкриємо конкретну технологію побудови концепту простоти, який значною мірою визначається через те, чим він не є, чому він істотно суперечить. У такому разі не мають значення дійсні аргументи опонента. В середині творів Вишенського вибудовується своя система значень, яка розкриває побіжно позицію опонента, але істотно – позицію автора, його бачення предмета дискусії. За допомогою “логіки” антитези Вишенський формує необхідний йому концепт простоти як універсальний аргумент.

Дослідники здебільшого не приділяли уваги аналізу концепту простоти у Вишенського: в кращому разі побіжно констатували його наявність та інтерпретували у соціологічному сенсі як демократичний мотив (І.В. Паславський²⁰⁴, І. Срьомін²⁰⁵, І. Франко²⁰⁶). Виняток становить лише робота В. Земи “Семіотика “простоти” у творах Іоанна Вишенського”²⁰⁷. Ця робота в програмних настановах виражає необхідність осмислення “простоти” у творах Вишенського, як ключове завдання для розуміння його доробку. Дослідник накреслює історію теми в широкому контексті християнської традиції і ставить завдання: за допомогою концепту простоти проаналізувати “акценти у полі дискурсу”, дати семіотичний аналіз *простоти* як організуючої категорії дискурсу і як засобу віддзеркалення реальності, та можливо-го впливу на неї²⁰⁸. Робота В. Земи має програмний характер, і дає уявлення більше про “дискурс”, аніж про модель “світу”.

В. Зема фіксує три значення слова “простота” у Вишенського. Це: 1) містичне значення – простота Ісусова, простота серця як “з’єдпана істина розумових споглядань”; 2) простота як етико-практична характеристика людського життя – смиренного, бідного, аскетичного; 3) простота як позначення простого буденного життя, і в цьому сенсі вона протиставляється духовному покликанню і конотує з виразами “проста мова” (не для служби в церкві), “проста людина” (не подвижник, не священник). Зазначається також, що “простота” у сполученнях “проста людина”, “проста мова” є стійкою побутовою лексикою “від часів Кирила і Мефодія”²⁰⁹. Два перші значення, підкреслює В. Зема, характеризують зв’язок людини з божественним світом, оскільки простота як “етико-практична” характеристика людського життя є модифікацією Ісусової простоти, взятої як ідеал та вимога для людини. Третє значення вказує на буденний вимір існування і протиставляється “святій” простоті. І з цим твердженням можна згодитись. Але з приводу даної класифікації одразу зауважимо, що в творах Вишенського третє значення простоти не має того негативного забарвлення, яке чітко представлене у Симеона Полоцького або Феофана Прокоповича. У Вишенського швидше можна говорити про недиференційованість всіх значень у концепті, яка можлива завдяки тому, що істотним для автора в усіх типах простоти є не відмінність, а подібність; і саме тому простота акцентується як універсальний аргумент проти “латинства”, тобто являє собою багатозначний концепт.

Простота у творах Вишенського насамперед постає перед нами як риторичний аргумент у двох сенсах: як ефективний прийом впливу на аудиторію і як репрезентація власної позиції (функція впливу і функція вираження). Так, І. Франко підкреслював, що у Вишенського відсутні справжні оригінальні думки і докази, головну роль відіграє емоційний вплив²¹⁰. Засобом такого емоційного впливу і є апеляція до простоти, оскільки в такий спосіб адресату – а це православна спільнота, яка загалом поступається в освіченості католикам, – пропонується підтримка в найбільш уразливому місці –

освіченості. Неосвіченість і необізнаність постає як нормальна ознака і навіть перевага над освіченим католиком. Переконаючи силу такого риторичного ходу важко переоцінити. Проте концепт простоти має значно змістовніше значення у Вишенського.

Оскільки у письменника образ католицизму тісно пов'язаний із латинською освітою, яка активно запроваджується на теренах України, простота насамперед розгортається як опозиція до певного типу знань. Цей момент належить підкреслити, тому що на підставі критики латинської освіти, позицію письменника оцінюють як відстау, архаїчну²¹¹. Але ж йдеться не про знання взагалі, а про певний тип знань і культури, яка забезпечує його існування, що ми зазначали і при аналізі твору Ф. Прокоповича. В будь-якому разі сукупність вмінь, навичок, способів мислення і поведінки, які охоплюються поняттям “знання”, складають підвалину людського існування; а культура забезпечує останнім відтворення і передачу. Різниця лише в характері знань і способах їх передачі та засвоєння.

Альтернативність простоти до “латинства” постає як протиставлення двох типів знань та способів їх функціонування. Тобто простота як означення певного знання (“науки”) протиставляється латинській освіченості. Це основна лінія побудови системи антитез. Розглянемо основні з них.

1) Простота – хитрість.

“Научила церковь Христова вѣрнаго быти простым, а не хитрым”²¹², “простота Христова”²¹³, учні Ап. Павла “есмо глупы”²¹⁴; на відміну від “мудрого латинника”²¹⁵, “гупая Русь”, “дурная Русь”²¹⁶; а “духовно глупая наука евангельская” versus “костела разум и хитрости”²¹⁷. В цій групі опозицій накреслюється чіткий зв'язок між соціальним, релігійним і епістемологічним аспектами, які охоплюються в цілому концептом простоти. “Тупая”, “глупая”, “дурная” є синонімами до “простый”. Наявність на протилежному боці “разума” та “хитрости” не залишає сумніву в єдності першого ряду означень на основі “простоти”, оскільки остання має ширший і нейтральний загалом сенс порівняно з іншими означеннями цього ряду. Явно проступає позитивна оцінка простоти як цінності і досконалого буття, на противагу не простим (зарозумілим, складним, із *багатьох елементів* утвореним) знанням, багатоступеневому пізнанню та раціональним способом осягнення істини. Негативне ставлення до костьолу і “латинства”, таким чином, представляє не просто релігійне і політичне протистояння, а фіксує увагу на характері освіти й устрою світів – простий і хитрий. В одному йдуть до “науки” простими – прямими, відкритими, доступними шляхами, в іншому – хитроумними, непрямыми, зарозумілими.

Вже тут видно зв'язок між простотою як ідеалом християнського життя і простотою як означенням невибагливого буденного існування, далекого як від розумових вправ, так і від християнського подвигу життя. Адже латинська освіченість спричиняє ісцархічну відмінність на підставі володіння

знаннями, виключаючи неосвітченого зі сфери пріоритетних, ідеальних форм буття, а "простота" урівнює Христа, подвижника і неосвітчену людину. Тобто в світлі даної опозиції, не стільки *латинська* премудрість є однозначним об'єктом критики, а саме *премудрість* як *хитрість*, багатоскладовість знань і павичок, що репрезентує істотно іншу модель досконалого існування.

2) *Простий* – "всерьбичивий".

Ця опозиція²¹⁸ дає проєкцію опозиції простота – хитрість у сферу словесних репрезентацій.

Простоти протиставляється вже не просто складність, а надмірність яскравого словесного вираження і хизування таким мистецтвом. Можна навести цілу низку слів і словосполучень, які негативно характеризують "латинські" впливи в словесності: "граматичка и празднословина всерьбичная", "риторичка", "басни аристотельские"²¹⁹, "хитродидалектический силлогизм"²²⁰. Йдеться про ризикованість вербальної репрезентації знання взагалі або принаймні про те, що існують межі довіри до слова. Це підтверджує робота "Позорище мислене", яка має очевидні ісихастські мотиви схиляння до мовчазного пізнання (на це звертають увагу Г. Грабович²²¹ і В. Зема²²²). Зречення світу, усамітнення та зосереджене мовчання як засіб пізнання, як утвердження істинного бачення й ума – все це спрощує систему соціальних зв'язків та вербальної комунікації. Простота тяжіє до припинення комунікації, замкнення у собі, але не заперечує навчання ("науку") взагалі. На підтвердження цієї думки можемо навести ще одну цитату. Посилаючись на Григорія Синаїта, Вишенський наголошує: писання, "даже православные оставь на время", "только Иисусову молитву дыханню твоему припряги"²²³. Писане слово в будь-якому вигляді, православне і католицьке, мусить поступитися зібраності (простоті) роботи душі.

3) *Простий* і "самохвальний".

Ця опозиція накреслюється паралельно до попередньої²²⁴.

Мистецтво слова, вишукані промови і маріотні думки ("самохвальность")²²⁵, яким, далекі, і сприяє царина словесних мистецтв, постають як єдиний комплекс успішних взаємодій і негативне поле вияву людської активності. Словесні практики "латинства" ніби пристосовані для того, щоб тішити марнославство; натомість вони мусили б бути підпорядковані істинним життєвим завданням людини: жити "не довольючися одною словесною хитростию без врачеванья естества"²²⁶. "Врачеванье естества" як суть християнського благочестя не припускає роздвоєння людського життя на суть і репрезентацію, знання і дію. Істотна єдність життєвих практик, орієнтованих на істинне знання, протиставляється діям орієнтованим на ефект та оцінки оточуючих людей. Коли знання і дія живляться з одного внутрішнього джерела, без жодної соціальної мімікрії, життя стає простим.

Відсутність розриву між істинним єством і соціальною репрезентацією є істотною характеристикою *простого* існування подвижника. В цьому пун-

кті також можемо відзначити подібність між святою простотою і простою буденного життя, оскільки для останнього характерним є підпорядкованість звичаю та звичці, які виключають не тільки специфічну зовнішню сферу відтворення і передачі знань (система освіти та відповідні їй соціальні інституції), а й саморефлексію як чинник регуляції поведінки. Проста, у соціальному сенсі, людина починає з простоти нерозчленованого потоку існування і в ньому залишається; подвижник – усвідомлює брак простоти у повсякденному існуванні і мусить досягати її шляхом жорсткого пильнування власних думок, почуттів, вчинків. Звісно, на думку Вишенського, риторика, поетика, діалектика (логіка) не можуть становити надійного підґрунтя для істинного знання, коли йдеться про непоказне *сство*, а не ефектні фігури і стилізм.

4) Простота (вічність) – скороминучість.

Це опозиція, яка характеризує онтологічний вимір простоти. “Иже есть простая и вѣчная правда”²²⁷, премудрість же латинника служить “вѣку сему”²²⁸, простота русина служить віку майбутньому²²⁹. В цьому контексті “майбутньому” – означає вічному, оскільки людина, звільнившись від марноти життя у часі, має повернутися у вічність. У часовому ж вимірі конкретизується “самомиѣнность” зовнішньої премудрості, яка реагує на вимоги і очікування притаманні моменту,плинному теперішньому, як нестримкому стану людського існування. Тобто премудрість зважає на “миѣння”, замість того, щоб дбати про неперіодичні часові, грядуче царство Боже. Простота знаходить собі опору і міцність тільки у вічному, не минушому, через яке людині відкритим є і майбутнє; хитрість, складність латинського знання стверджується у мінливості, тимчасовості, неістотності теперішнього. Достоту простота як неподільна єдність можлива тільки у модусі вічного. Адже що може бути простішим за вічне, яке триває, не починаючись і не кінчаючись скрізь?

5) Внутрішнє – зовнішнє.

Ця традиційна для християнського благочестя (і містицизму зокрема) опозиція у Вишенського плувається як протиставлення благочестивого плесання себе (внутрішнього) і латинської системи освіти (зовнішнього). Це основна тема роботи “Позорище мислене”. Зовнішність є синонімом “премудрості світу цього”, яка “буйство есть” (дуже часто цитований фрагмент з ап. Павла²³⁰). І також синонімом хибної пізнавальної стратегії: “внешнім учением правды таинство постигнути и навикнути хошет и усилуется”²³¹. Немас сумніву, що антитеза внутрішнього-зовнішнього збігається з антитезою *простого* і складного (“хитромудрого”) та фактично характеризує принципову структуру відмінності типів знання, орієнтованих на внутрішнє і на зовнішнє. Наступна опозиція підтверджує це.

6) Відкривання – “изучение”

Відкривання – це спосіб осягнення істини даної внутрішньо, істини як простоти, ясної та єдиної. Натомість знання зовнішні здобуваються через

“изучение”, даються та передаються, як це чітко сформульовано у Ф. Прокоповича. В процесі “передавання”, звісно, велику роль відіграє “зовнішній” вербальний характер репрезентації знання; авторитетні посії знання і певний соціальний інститут освіти. Вербальне є осердям всієї системи зовнішнього функціонування знань. Саме воно забезпечує позиндивідуальне існування і репродукцію знання у практично незмінній і тому комунікативно певній формі. Не випадково народження нового типу знань і культури у Європі було пов’язане з розквітом риторики. Цей аспект є istotним для розуміння позиції Вишенського і для розуміння специфіки функціонування двох типів знання. Вишенський пише про плкання “разума духовного” як відкривання “враі”, “отверзания” істинного²³². Те, що в людині подібне божественному, мусить явитися у самій людині, без сторонніх вкладень і об’єктизованих гарантій. Христос отверзає разум для знання, тобто актуалізує здатність. Проблема знання Божого це проблема здатності бути відкритим знанню, яке ще десь-інде, не у когось, не через механізм вербального доведення і постачання стає доступним, а постає прямо і безпосередньо, у прості невibaгливого буденного або виплеканого погляду (“зрака”).

Істина, як пише Вишенський, це – *загадка*²³³. Доволі прикметне зауваження. Загадка не потребує додаткових знань, вона передбачає наявність необхідних засобів для її розв’язання²³⁴, необхідною є лише зміна ракурсу, якості самого погляду на проблему. Розгадати загадку “не от вымыслу практичного, но от истины, яко сама в себѣ ест плголемое”²³⁵. Імапентність розкривання істини, по суті, і визначає неінструментальний (розумова і вербальна виправність) характер її пізнання. Пізнавати означає не тільки і не стільки завчити, хитро мовити та писати²³⁶. Істина потребує тотальної участі індивіда у самому процесі її розкривання, тобто неретворення самого суб’єкта. Мова про істину виводить ця проблему якості життя в цілому, а не кількості знань та способів їх репрезентації та передачі. Як *якісне* знання, істина, що відкривається у простоті, не розкладається на складники і не може бути подана у систематизованому вигляді. Отже, проблема істинного знання – це проблема *здатності*, проблема “полірування” себе²³⁷. Латинська модель ж освіти спирається на розгалужену зовнішню структуру забезпечення знаннями.

В моделі, яку пропонує Вишенський, “полірування” є розрізняючим елементом щодо двох типів простоти. Простота як християнський ідеал і простота як факт буденного та убогого існування мають різні динамічні особливості. Виявляється, що простота, яка є фактом буденного життя, для подвизника постає пасамперед як завдання. Потрібно виконати певні умови для досягнення “святої” простоти. Сюди входить систематична свідома тілесна і духовна аскеза, усамітнення, зосередженість на внутрішніх станах. Звісно, це практики не для пересічної людини, вони потребують свідомого рішення і зусилля волі. “Естество человеческое на самовластии стоит и ну-

ждою и силою ко богу не притягается”, тільки якщо хтось “восхопет”²³⁸. Ідея необхідності свідомого життєвого вибору і зусилля волі тут чітко представлена. Індивід, який шукає “святої” простоти, живе не в потоці існування. На відміну від “природної”, контекстуальної даності знання у повсякденному житті, простота як засіб наближення до божественного знання є доволі *трудною*. Але наголосимо – *не складною*. Тема розбіжності між наявною і належною простотою виникає особливо гостро, коли мова заходить про “учительну” діяльність. У “Листі до Домнікії” Вишенський обстоює думку, що не має права людина учити, коли ще не досягла Христової чистоти і знань.

7) Простота – тілесні задоволення.

“Обнищати”, отр’ясувати себе”, “подвиг, любовь и память мира сего уморити”, силу и славу отдать Богу, “поносить” в мирѣ сѣм желать”²³⁹. Тілесна аскеза тут поставлена у ряд інших форм зречення світу: не бажати визнання і слави у людському світі, не догоджати світським правилам і очікуванням. “Отречься от себя” вказує на суспільний вимір існування загалом, адже дбати про себе як суспільного індивіда, тобто – індивіда серед інших індивідів, означає – боротися за визнання і підкорятися окремішності своєї минулої тілесної природи. Очевидно, самообмеження християнського подвижника й убогість життя простої людини мають у такому разі спільну рису. Вони, хоча і з різних причин, не живуть тілесними радощами і суспільними амбіціями, тобто, живуть просто. Менше потреб, менше способів їх реалізації, менше цілей, що відволікають людину від головного у житті, заплутують світосприймання різноспрямованістю зусиль. Відмова від тілесних задовольень звужує горизонт і значення зовнішніх зв’язків зі світом, спрощує систему мотивацій, спрямовує на *одне*, але головне.

Між тим, відмова від тілесних насолод не є відмовою від насолод взагалі. Навпаки – відкриває шлях до здобуття найвищої насолоди. Простота християнського життя ставить за мету *одне* задоволення – від досягнення божественної істини. Тілесні задоволення є багатоманітними, отже, на користь *одного* задоволення пропонується відмовитися від багатьох, але це *одне* синтезує у собі сенс і силу всіх можливих задовольень у світі.

8) Простота – “художество”.

Така опозиція характеризує простоту щодо здібностей людини.

З усього вже сказаного зрозуміло, що простота мусить знаходитися в опозиції і до “художества”, яке у Вишенського фігурує у традиційному для середньовіччя смислі, тобто є, фактично, позначенням різноманітних учених вправ, які культивуються латинською освітою. “Художество риторское”²⁴⁰ [2, с. 198], “художество ви́шнего наказания” (мовлення)²⁴¹ – все то єсьє “майсторѣ и художества князя мистра-диявола”²⁴². Це характеристики *зовнішнього* вміння, яке спокушає своєю незвичайністю, формальною вигадливістю, але не веде людину до істинного знання і життя. Зазначимо, що

Вишенський не демонструє отульного засудження усяких мистецтв, але вказує на емпіричний факт несумісності мистецтв та істинних життєвих практик. "...Не вѣдомость хулю художества, але хулю, што тепѣрешніе наши новые рускіе философы не знаютъ в церкви ничтоже читати, – ни гоє самое Псалтыри, ни Часослова"²⁴³. Після латинських наук трудитися в церкві не хочуть, після "басней аристотельскихъ" "соромѣютъ" читати церковні книги. Все "комедіи строят и играютъ"²⁴⁴. Якщо ми звільнимся від автоматизму бачити цю агітизу як наочний прояв мракобісся і консерватизму, то зможемо оцінити значення того факту, що після латинської освіченості "філософи" вже не хочуть, а можливо, додамо, і не можуть, реалізовувати ідеал простого благочестя, який захищає Вишенський. "Філософи" вже мають перешкоду, щоб повернутися у світ, в якому за ідеал править благочестя, не можуть стати простими. З цього випливає висновок, про істотну несумісність світів, і вона пов'язана з особливостями їх устрою. Один побудований за принципом простоти і непринадності, інший – за принципом складності і розваг. Водночас очевидно, що "художество" в реальному історичному контексті є більш привабливим і ушляхетненим ("соромѣютъ"), ніж простота.

Отже, чим спокушає латинська освіченість за Вишенським? 1) Хитрістю (читай: вигадливістю, яка дозволяє вирізнитися у суспільному оточенні); 2) мудрістю (читай: багатознанням, яке вважається престижним); 3) славою світською (читай: марнославством, бажанням здобути суспільного успіху); 4) досяжністю винагороди за труди (читай: орієнтацією на марноту мішливой суспільної opinio); 5) тілесним спокоєм (читай: потуранням своїм пристрастям, що відгукуються на зовнішньопривабливе і приємне).

Протилежний ідеал, що його захищає Вишенський, це – 1) цілісність способу життя у єдності пізнання, почуття і дії; 2) істотна єдність знання, на яке спирається людина у своєму житті; 3) внутрішній, тобто не репрезентуючий і нерепрезентабельний спосіб пізнання істини; 4) зібрана самодостатність форм життя, орієнтованих виключно на вічність і едишу найвищу насолоду.

Простота і складність мають бути підсумковою опозицією, яка характеризує протистояння двох типів знань і двох культур, розкриваючи надзвичайно абстрактну, але фундаментальну причину їх несумісності.

У представленій системі опозицій важко знайти жорстку субординацію і структуру, до того ж її можна розширювати. Проте для Вишенського важливо всі опозиції синтезувати у "простоті". В такий спосіб риторичний (зовнішній) аргумент "до натовпу" і принциповий зміст позиції, що обстоюються у полеміці, фактично отождествлюються. Соціальна опозиція (виключність досвіду подвижника і звичайність масової поведінки) нівелюється на користь опозиції культурних "світів".

Тому можна стверджувати, що; 1) у творах Вишенського увага на відмінностях "простоти" не акцентується, хоча її можна доволі легко виявити; 2) простота є ефективним універсальним аргументом у полеміці, послідовно

принцип ідеальної моделі існування та риторичний прийом (“до натовпу”); 3) концепт простоти абстрактно виражає суть того “світу” (культури), який обстоює Вишнєський та його *принципову* несумісність із “латинством”.

Концепт простоти у Сковороди має ту саму структуру основу, що її ми розкрили на основі творів Вишнєського і Прокоповича. Тобто вирішальне значення тут має опозиція освіченості – неосвіченості, доброчесності (благочестя) – обізнаності. Особливість полягає лише в тому, що Сковорода рідко вживає слово “простота”, “простий” і переводить проблему експлікації та мотиваційного забезпечення цього концепту в площину особистого життєвого вибору.

Концепт простоти у творах Сковороди ніби вплетений у сам текст, структуру діалогів. Той, хто представляє позицію “знаючого” (приміром, Григорій²⁴⁵, Друг²⁴⁶), радо спілкується з простими людьми (Філон, Клеопа, Афанасій). Прості учасники діалогів закликають говорити “простѣе”, і “знающий” відгукується на такий заклик: “О любезний человек, коль сладка сердцу моему простота твоя!”²⁴⁷. При чому простак зазначає, що “знаю многих ученых. Они горды. Не хотят и говорить с поселянinem”²⁴⁸. У діалогів Сковороди його вчені alter ego завжди мають бажання говорити з простими людьми і отримують від того задоволення. І на відміну від бесіди *Селянина і Гражданина* у творі Прокоповича, тут розмова закінчується “симфонією” душевного порозуміння. Немає затятої зверхності, що не припускає діалогу – тільки повчання. А інколи, “знающий” дозволяє собі зауваження на кшталт: “Я и сам признаюсь, что точно не знаю”²⁴⁹.

Несумісність двох моделей “світу”, яку ревно обстоюють автори, твори яких ми розглянули вище, у Сковороди набирає екзистенційного забарвлення. Хоча істотна протилежність світів так само підкреслюються, проте для індивіда вони постають як *можливі* варіанти існування, і стосовно них належить прийняти рішення. Діалоги і трактати в свою чергу формують мотивацію такого вибору. Тому таке велике значення має “веселіє сердца”. А сама тема простоти часто постає як протиставлення “легкого” та “трудного”²⁵⁰. Для нас важливим є питання, як Сковорода тлумачить простоту в умовах, коли не має сенсу змагатися з поширенням “латинської” освіченості або захищати нагальність освіти, оскільки вона невідворотно інтегрувалася у соціальні структури і культуру. В якій мірі він розрізняє простоту буденного існування і простоту благочестивого життя.

Про антитезу освіти – простота можемо скласти уявлення на основі діалогу “Разговор пяти путников о истинном блаженіи [Разговор дружескій о душевном мирѣ], а саме – притчі про *неграмотного* Марка та її інтерпретації²⁵¹. Неграмотний Марко дістається до раю. Назустріч виходить апостол Петро, відчиняє райські двері і питає: чи вчився він священних мов, чи був у академіях, чи читав богословські книжки? Відповіді на всі питання – негативні: не вчився, не був, не читав. Тоді апостол питає, як же Марко став на

путь істини й опинився перед входом у рай? Марко чітко формулює своє життєве кредо, у вигляді трьох правил ("регулох"): 1) вважати за добре все, що належить робити святим людям; 2) не бажати того, що мають і беззаконники; 3) не бажати другому того, чого для себе не бажаєш. Дві перші "регулки", зазначас Марко, є "домашні", він сам їх придумав; остання є апостольським законом. Відповідно, продовжив він, кожна "регулка" розвинула у нього такі властивості: 1) "товле" терпіння і вдячності; 2) свободу від "мирських вожделеній"; 3) примирення з "внутрішнім моим господином". Апостол Петро запрошує Марка увійти до обителі отця небесного, оскільки "мало ты кушал, да много сыт"²⁵².

Інтерпретація є недвозначною. "Не разум от книг, но книги от разума родились. Кто чистыми размышлениями в истинѣ очистил свой разум, тот подобен рачительному хазяину, источник чистой воды живой в домѣ своем вырывшему..."²⁵³ Йдеться таки про "разум", який вже не сполучається з костелом", а має самостійне значення і не залежить від кількості прочитаних книг та засвоєних наук. Розум здобувається іншими шляхами. Закономірно запитати якими? Сковорода дає відповідь, смислову лінію якої можна вибудувати так: дух істини є там, де думки "нечестивныя" та серце чисте, а чисте серце – це вічне серце. Здобути вічне серце можна переорієнтацією свого життя, всього себе на божественне, яке Сковородою визначається через рух вгору, солодкість і спокій, та довгий перелік того, від чого належить відмовитись, і що можна приблизно підсумувати у словосполученні "праха "ідолочестіє"²⁵⁴. Розум Сковорода визначає негативно, через подолання того, чим він не є, і тому як засіб утверджує щоденну боротьбу з "мнѣніями"²⁵⁵, і саме гут виникає тема про *трудність* відірватися від них, але труд цей буде нагороджений спокоєм.

Отже, приклад Марка не є аргументом на користь невігластва "злейшого" (Ф. Прокопович), тобто самодостатнього, бездіяльного, але є безумовною критикою освіченості (по суті, латинської – з розгалуженою структурою дисциплін та різноманітними відомостями про "вещественный" світ). Між книгами та розумом мають бути "чистые размышления", які, очевидно, джерело своє мають не в зовнішньому світі та його пізнанні. "...Немможно от книг откушав, может много попользоватся"²⁵⁶. "Мало кушал, да много жевал и из маленкой суммы или искры размножил пламень, вселенную обѣмлющий"²⁵⁷. Звертаємо увагу, що книги, про які йде мова, є священними книгами (і мови теж священні, як вказано у притчі). Це означає, що різниця між священними та мирськими книгами виявляється не такою істотною як спосіб читання, "розмышление". Функція останнього – розрізнати істинну думку і "мнѣние", внутрішнє і зовнішнє, те, що виявляє себе у чистоті серця і те, що нав'язується із зовні.

В притчі є ще одна прикметна деталь. Неосвічений Марко мав три "регулки" своєї поведінки. Із них тільки одна апостольська, а дві "домашні",

“сам придумав”. Якщо ми порівняємо це з непримиренною позицією *Григорія* щодо самостійного “придумування”, замість того, щоб брати правильні варіанти знання, стає очевидною істотна відмінність позицій Ф. Прокоповича і Сковороди. Останній припускає, що більше істини там, де вона “своя”, “домашня”, “придумана”, ніж узята із апостольського джерела. В такому контексті простота буденного існування і простота (легкість) божественного пізнання мають сходитися. Адже “свої думки” – то є позиція *здорового глузду*. Вони не суперечать апостольському закону, але, важливо підкреслити, є протилежними “ми́ншіям”. Про “ми́ншія” пише і Вишенський. У нього це слово позначає латинську освіченість і неправильне тлумачення, а “самоми́ншний”²⁵⁸ читається як самовпевнений у омані та позбавлений правильного розуміння. “Само”- і “ми́ншія” поєднуються, в той час як у Сковороди вони були б антиподами. *Свої думки* і “ми́ншія” виражають різну якість знань різного походження: божественне і земне, внутрішнє і зовнішнє. Для Вишенського “своє” як людиною визначене і створене, має негативне забарвлення “хибного”. У Сковороди “своє” на разі і наближає людини до божественної істини і конотує з “легким” (природним), простим (доступним, підручним).

В іншому діалозі – “Благодарный Еродій” – Сковорода окремо розглядає проблему освіченості як соціальний феномен.

Провідна антитеза і смислова лінія імпліцитно представлені учасниками діалогу – Еродій – благородний птах – і мавпа Пішек. Еродій – пишається посрібленими крилами, якими наділили його *батьки* і які дозволяють йому злітати *високо* у “горні” споглядання божественного. Пішек – має у спілкуванні *папу* і від них отримує визнання та знання. “Мавпа” і “папу́та” – слова, що патякають на імітацію, беззмістовну і тому – гротескну дію. Тобто з самого початку масмо опозицію широго (автентичного) і наслідувального (імітації), але заломленого у сферу публічних дій.

Учасники діалогу представляють дві пізнавальні позиції і, разом з тим, різні соціальні стратегії. Еродій трохи знає мов, і сенс свого життя бачить у тому, щоб дбати про батьків та наслідувати їх у добродетельності. Позиція мавпи Пішек орієнтована на моделі суспільних форм освіченості (“латинської”). “Вездє цві́тут славніи училища, в коих всеязычнии обучаются попугаи”²⁵⁹ – так виглядає альтернативна соціальна модель навчання. У структурі короткого речення ми знаходимо антитезу, яка становить ідею діалогу: квітнуть славні, тобто всіма *визнані* і суспільно *легітимовані* освітні інституції. Тут є і факт, і просвітницький пафос. Проте в них навчаються “всеязычнии” *папу́ги* – весь пафос через іронію зведено нанівець: престижне “всеязычное” знання є пустим, безглуздом.

У діалозі накреслюється нова антитеза, якої ми не зустрічали у Прокоповича та Вишенського. Це антитеза простоти і шляхетності. Пішек оцінює це виховання в “училищах” як благородне, на відміну від “подлого” домаш-

нього, яке представляє Еродій, і зазначає, що благородне виховання дороге (це теж надає йому цінності), дає доступ до чинів, грошей тощо (103). “Благородна” освіта тут постає як складний налагоджений *суспільний механізм, який постачає суспільству вчителів і учнів задля відтворення тієї ж таки суспільної системи, яка функціонує через обмін послугами, знаннями, статусами*. Врешті-решт цю систему влучно оцінює Еродій: “У них науки, якоже на торжищах купля, кишлят и мятутся”²⁶⁰. Все лицемірство, самі “блонди, пукли, кудри”, тобто – шаленство репрезентацій на шкоду справжнім цінностям людського життя. В описі “благородного” виховання можна впізнати ідеал освіченості, який обстоює Прокопович, мається на увазі не його тотальна обов’язковість (що пов’язує цю точку зору більше з пафосом самотворення у ідеалі благочестя), а зовнішні суспільні механізми функціонування і відтворення освіченості, яка в жодному разі не може бути індивідуальним актом, а лише суспільно організованою процедурою для впливу на індивідів.

Категорично протилежною є позиція Еродія, тобто самого Сковороди. Суть “подлого”, а насправді дійсно благородного, виховання полягає в тому, що спирається на природу людини, а природа вже сама навчає. Тобто достатньо батька і матері як вчителів та ще природи, яка зерном проростає у серці, щоб стати благочестивою людиною. “Легесенько сп’єт наука”, не заважай та тільки дорогу розчищай”²⁶¹. Без сумніву, тут відтворюється традиційна модель навчання як звичасвої практики, проте Сковорода далекий від її ідеалізації. На питання, чому батько тебе навчив, відповідь Еродія – “Нічого”. Відповідь така, тому що йдеться про знання внутрішні, що його людина не може отримати, а відкриває у самій собі. Просте, дешеве, але спасительне виховання, зв’язок якого з традицією позначено у самому тексті. Пишеш до Еродія: “Ты вижу старинных и странных дум придержишься”²⁶². Напевне, для другої половини XVIII ст. такі “думи” могли вважатися дивними та архаїчними, щоправда це не шкодило їх популярності. Останнє свідчить про наявність дійсного зв’язку між простотою буденного і простою благочестивого життя.

В діалозі дано пояснення слова “благочестя”. Сковорода розкриває його: 1) як благодарність; 2) як похідне від “благое честговать” та 3) як “благий дар за благо почитать”²⁶³. Отже, утверджується вже відомий ідеал, але без певних релігійних алюзій. Розкриваючи далі цей ідеал, Сковорода підкреслює необхідність задовольнятися малим і уникати надмірностей, а також наголошує, що справжньому благочестю має відповідати *автаркія* як, фактично, проекція благочестя у систему соціальних зв’язків. Автаркія – “сирѣчь самодовольность, быть самым собою и в себѣ довольным, похваляемая и превозносимая, яко сладчайший истинного блаженства плод”²⁶⁴. Мотив автаркії вказує на особливість позиції Сковороди, у якого найважливішим елементом у пізнанні стає самопізнання і “своя” думка.

На відміну від "Разговора" Ф. Прокоповича, діалог "Благодарный Еродій" закінчується в традиціях повчальної літератури, або "мораліте". Пішек терпить повну життєву поразку: освічений син втрачає придворні привілеї, дочки бесчипствують, сама Пішек помирас. Тобто, проступає правда істинного становища цих ніляхетних персон, як констатує автор насамкінець²⁶⁵.

Діалог Сковороди ніби обстоює "загумінкове благочестя" (Н. Яковенко) і чинить повний спротив будь-яким формам освіти, яка виходить за межі "хатнього виховання". Але, відомо, що сам автор пройшов шаблями "латинської" освіти від учня до викладача, і в листах наставляє свого учня у вивченні наук і мов. В чому причина такої розбіжності? Деякі пасажи викликають колючі питання з творами сучасних Сковороді європейських філософів: "О чоловіче! Пошто дивившись высотам звездным і морским глубинам? Ввійди в бездну сердца твоего! Тут то дивися, аще имаги очи!"²⁶⁶ (Цитату Сковорода приписує святому Ісидору, і вона явно нагадує відому сентенцію Канта, історичного сучасника Сковороди). Чи можна все списати на консерватизм, схильність до архаїки, ревність релігійного штибу, або нещирість? Всі закиди про нещирість та релігійну ревність скасовують факти біографії мислителя (єдність вчення і життя, відмова від співпраці з церковними інституціями). Щодо консерватизму, то і тут є заперечення. "Простота" як ідеал благочестивого життя у творах Сковороди дійсно має спільну з Вишенським семантичну структуру, але акценти в ній розставлені по-іншому. Протиставлення *своєї* думки і "мигнїя", як чужої запозиченої думки, переміщує увагу до стосунків індивіда і суспільства.

Для Вишенського провідною була антитеза простоти і латинства (Русь – латинство). *Своє* дорівнювало суспільно і культурно своєрідному способу існування. У Сковороди *своє* виокремлюється як приватне, особисте. Основна антитеза, таким чином, може бути сформульована так: *приватне (особисте) і публічне (суспільне)*. Саме у виокремленості батьківського дому, самотності внутрішнього життя виявляється місце для істинного знання та істинної життєвої самореалізації.

Можє скластися думка, що Сковорода захищає "батьківський закон" і невченість. Проте в даному випадку ми маємо справу лише з метафорою, яка акцентує на "природності" (простоті) навчання. "Батьківський закон" простого буденного існування не може бути для Сковороди справжнім зразком благочестивого життя з тієї причини, що він є принципово некритичним. Буденне існування з заснованим на автоматизмі відтворення спільних правил, уявлень, тобто є царною "мигнїй", які не кваліфікуються як такі, за відсутністю критичної свідомості. "Сюжети" діалогів Сковороди одіозночно переконують у цьому: просвітити *простих людей*, показати шлях до простоти вищого порядку (благочестя). Жертвою "мигнїй" людина стає тоді, коли покладається на пануючі уявлення, в мікроспільноті батьківського дому або макроспільноті освіченого суспільства. Причому виявляється, що ні відсутність освіти, ні її

наявність не рятують від хибних думок – “мифів”, так само, як і чернече життя не обов’язково веде до Бога. Автоматизм хибних уявлень оточує людину скрізь, рух до істини – це рух до себе. Для істинної простоти потрібно якнайменше зовнішніх колективних засобів і якнайбільше *особистого* пильпування. Покладатися належить на свою здатність розрізнити “своє” і “чуже” та побороти “мифів”, яке нав’язується звичкою чи освітою. Тому благочестива простота є метою, означенням належного, а не фактом повсякденного існування. Вона є своєрідною мирською аскезою, яка вимагає ряду обмежень побутового характеру, соціального та інформаційного, а головне – зосередженості на *своїх* думках і почуттях як засобі здобуття *непорушної* підвалини існування.

В розмаїтості корінитися хибність і “буйство” людського існування. “...Все всяческое, всякая всячина и всякая сплетка, соплетающая множество, нѣсть блаженная; токмо блаженное есть едино тое, что *единое* точно есть”²⁶⁷. Сковорода виходить на справжній категоріальний філософський горизонт осмислення проблеми. Єдине і множинне виражають відмінність внутрішнього і зовнішнього знання. Внутрішнє знання є простим, бо має своїм предметом єдність усього, воно також є і святим, оскільки засвідчує факт перетворення людини і здобуття у такий спосіб можливості (здібності) отримати знання як благодать.

Таким чином, простота благочестивого життя збігається з простотою буденного, на звичай і звичці заснованого, існування лише, коли йдеться про позицію до певного типу освіти, яка приходить із Заходу і протягом майже двох століть інституалізується в українському суспільстві та поступово перетворює соціальне і культурне життя. Концепт простоти схоплює подібність двох способів життя лише формально як інтенцію до *єдності, цілісності, непосредності*. Коли мова заходить про конкретні вимоги до існування, виявляється відмінність двох заснованих на простоті життєвих “світів”. Відмінність стосується насамперед абсолютності претензій благочестя порівняно з локальною легітимністю моделі селянського життя. Благочестя, затишаючись самодостатньою моделлю існування, мусить активно спростовувати абсолютні претензії освіченості. Освіченість, використовуючи риторику благочестя про “святую” простоту, фактично ототожнює простоту з невіглаством у тих моментах, де благочестя не хоче ставати “освіченим благочестям”, тобто утворює базову позицію модерної культури – “простота – освіченість” як “неосвіченість – освіченість”.

Моделі “світів” культури в призмі концепту естетичного

Аналіз творів Вишнєвського, Прокоповича та Сковороди дає підстави виокремити два типи ставлення до знання, а на їх основі й відносно самостійні моделі існування – “світи”, кожен з яких є вивершеною автономною структурою, в якій індивідові пропонується життєва програма та відповідні способи її реалізації.

Фактично, опозиція простактва й освіченості є опозицією різних механізмів функціонування знань, на яких і будується та чи інша культура як соціальна пам'ять.

Типологічно протистоять одне одному традиційне інтеріорне (оповідальне) й "екстеріоризоване" (наукове) знання²⁶⁸. Вони є не тільки різновидами можливих знань у суспільстві, а виражають істотно різні ситуації життя людини та охоплюють всі сфери соціальної активності. В них представлено серцевину, механізм збереження і передачі суспільного досвіду і цим визначається значущість історично зафіксованого переходу від одного типу до іншого. Традиційного типу знання, орієнтоване на звичай як засіб легітимації: так було завжди і тому так мусить бути завжди. "Екстеріоризоване" (наукове) знання вводить легітимність раціонального типу: повинно бути саме так, а не інакше, в силу пануючого закону²⁶⁹. В контексті нашого дослідження найістотнішою рисою, яка відрізняє ці типи знань, належить вважати спосіб його включення в індивідуальне і суспільне існування.

Традиційне (оповідальне) знання не можна відокремити від формування людини загалом та її стосунків зі світом²⁷⁰, воно описує, мобільне, вільно транслюється і трансформується в переході від одного індивіда до іншого. В нашому випадку від діда до батька, від батька до сина і т.д. Воно спирається на авторитет того, хто промовляє, або репрезентує це знання; воно служить засобом втаємничення до поля певних смислів, які є очевидними і тому чинними для членів спільноти. Тобто, це знання є samozрозумілим і вартим довіри без спеціальних аргументацій. Воно нібито призначене для внутрішнього вжитку спільноти, де згода досягається не через якісь домовленості, угоди, а є визначальною умовою порозуміння. Те, що належить знати, вже є, існує, відкрите для освоєння. Цей тип знання може відповідати традиційно-побутовому варіанту існування – без рефлексії та фіксації належного. Сюди також належить і середньовічно-християнська "благочестива" модель, яка, хоча і заснована на рефлексії та свідомому самовизначенні індивіда, базовим залишає механізм відтворення і передачі знання, характерний для попереднього типу. Адже не припускається ніякого істотно зовнішнього, по відношенню до індивіда, джерела знань, інституціалізованого як окрема структура. Знання *не отримують*, їх здобувають шляхом перегорення себе, у самому собі, як одкровення. Бог являє себе в серці людини. До того ж зміст знань загалом вважається відомим. Цим варіантам традиційного знання (варіанти простоти) притаманна внутрішня рівновага та високий потенціал "дружності"²⁷¹. Як свідчить діалог Ф. Прокоповича, завдяки змінам у системі освіти на межі XVII–XVIII ст., така "комунікаційна прозорість" вже зникла у житті української спільноти.

Новий тип знання у своєму завершеному вигляді мав ряд особливостей: 1) акцентоване на мовній сфері, це знання спрямовується на абстрактні описи, відокремлені від інших аспектів функціонування мови – заохочення,

пропозиції, переконання тощо: 2) воно стає доволі езотеричним²⁷², віддаленим не тільки від інших соціальних практик, але також і від ролі підґрунтя суспільних зв'язків, перетворюється на інститут і професію; 3) воно стає зовнішнім по відношенню до конкретних реципієнтів і до їх поведінки; 4) воно істотно залежить від аргументації, не підтримується ні реальністю об'єкта як такого, ні спільним семаптичним полем повсякденного існування, і тому не є достатньо певним як результат (перебуває у небезпеці спростування); 5) виконує знеособлену функцію пам'яті та проектування, тобто є розімкненим у часі. Останнє явно протистоїть традиційному знанню, яке має за мету підтримувати соціальну пам'ять як звичай і згадку про прецедент.

Реально, *збереження* у традиційній моделі знання є доволі ілюзорною метою, оскільки важливішим постає факт актуальної дії – оповіді, здійснення ритуалу тощо. Актуалізація витісняє відносини з минулим на периферію свідомості. Знаки минулого освячують те, що відбувається тепер. Приміром, важливо, що індивід має досвід спілкування із Богом, а не його срудиція щодо священних текстів або будь-яких наук. Причому останнє може бути цілком важливим моментом стосунків із Богом, але воно ніколи не буде достатнім. Наукове ж знання має певну самодостатність як накопичений суспільний *здобуток*, що передається у користування іншим індивідам через соціальні механізми освіти. Це саме той мотив “давати”, акцентований Ф. Прокоповичем. Але позиція *Громадянина*, накреслена останнім, і стає тодішньої культури, звично, ще не дають підстав говорити про утвердження суто наукового типу знання. Представлено лише момент переходу, розгалуження в середині традиційного знання і передчуття проблеми в свідомості інтелектуала. На історичному обрії з'являються обриси наукової дисципліни, або, точніше, наукових дисциплін, як можливого продовження формування знання нового типу, що логічно уможливорює й естетику.

Окресленим моделям знання відповідають способи існування, які можна представити у вигляді трьох моделей.

Модель 1. Світ невігласа-Селянина.

Цей світ є цілісність, яка дана індивідові безпосередньо, в кожному окремому акті життя. Тут відносини регулюються через звичку і звичай. Світ такого типу не поставлений під питання критичною рефлексією і не розчленований структурно на сфери мислення і практичної діяльності, на окремі сфери соціальної активності та інституції. Життєвим “завданням” індивіда є збереження та відтворення існуючого порядку. Відсутнє протиставлення індивідів одне одному як суб'єктів. Причому визнається локальність пануючого порядку світу, всередині якого індивіди знаходяться. Припускається наявність інших світів зі своїм внутрішнім ладом.

Ця модель не претендує на всезагальність, але не через “плюралістичність” ставлення індивідів до світу. Вона просто виходить з емпіричного

факту єдності родини і в її межах встановлює порядок. Не претендує на чинність своїх правил в іншій спільноті, але й не допускає вторгнення чужих правил у свою систему.

Життя селянської спільноти не потребує особливих інтелектуальних і соціальних затрат на репрезентацію цілого, оскільки воно дане у повсякденних зв'язках, відчувається як реальна причетність і приналежність. У такому світі індивід має міцні підвалини існування за рахунок вихідної певності і доступності належного. "Чини так, як усі," – абстрактна формула такої спільноти.

Модель 2. Світ благочестивої людини.

В цьому світі є різниця між наявним, звичним та належним, орієнтованим на ідеальний образ поведінки, який є досяжним лише у виняткових випадках (святий) і в кожному випадку (релігійне почуття, благодать). Образ належного має значення всезагального зразка, тому не припускає підстав для існування інших моделей, намагається "зняти" їх, претендує на обов'язковість для кожного індивіда. Емпірично, у власному досвіді, індивід має у своєму розпорядженні засоби для належного існування. Здатність до такого існування приписується йому лише потенційно і вимагає свідомого рішення та вольових зусиль для реалізації.

В такій моделі вже потрібні певні інтелектуальні затрати опису цілого, даного вже як мета. Цей опис дає чітке розмежування наявного-іріховного (хибного) та належного-святого (благочестивого). Індивідові пропонується шукати опору існування у трансцендентності "обіцяного" цілого (Бога): історично – у наслідуванні безпрецедентного зразка (Христос); конкретно-життєво – у плеканні благочестя. Рішення може переводиться у площину звичних ритуальних практик, як у світі селянина, але таке рішення не є задовільним.

Тут культивується єдність думки, слова і діла – "трегуба істина" – як запорака успішного виконання життєвого завдання.

Модель 3. Світ освіченої людини.

Цілісність цього світу є умовною.

Індивід має розрив між актуальністю власного існування і тим життєвим ідеалом, який повинен реалізовувати. Ідеал є абсолютним і всезагальним, не припускає винятків. Досягнення ідеалу покладається як завдання на всіх членів суспільства. Результат може бути різним, але це не впливає на міру "мобілізованості" індивідів. У межах суспільства в цілому напрацьовується і вдосконалюється система заходів для реалізації життєвого завдання, яка здебільшого орієнтується на якість технологій, а не індивідуальні зусилля і дії. Єдине індивідуальне зусилля, яке має незаперечне право на існування, це зусилля взяти знання. В такий спосіб індивід має отримати здатність до реалізації ідеалу, щоб потім реалізувати її. Проте через нестаточну визначеність ідеального зразка така здатність завжди залишатиметься під пи-

танням. Немає реальних шансів переконливо представити належне ціле. Трансцендентність божественного зразка як міцної підвалини витісняється безликим і непевним *знанням* як символом досконалості. Обсяг, якість і повноваження посягів такого знання (вчених, “філософів”) є ризикованими з точки зору їх легітимності. Інтелектуальні та соціальні затрати на підтримання їх легітимності надзвичайно високі і спираються на складну соціальну технологію і риторичу.

Технологічність знань, що задають ідеал життя, виражається у їх диференціації та інструментальності. Кожна галузь знання має забезпечити поступ окремого аспекту існування або здібності. Думка, слово і діло поділені на окремі сфери як у соціальних структурах, так і у індивідуальних практиках. Але попри все втрачається “наочність” єдиної і спільної мети – спільності. Образ цілого у нескінченно роздібненій панорамі знань лише вгадується або передчувається.

Аналіз моделей “світів” дає можливість зафіксувати принципову неоднорідність соціально-культурного простору України XVII–XVIII ст., у якому належить здійснити експлікацію естетичного.

Всі “світи” можуть бути представлені в історичній динаміці їх становлення. Світ простого селянського життя – є найдавнішою формою організації спільного співіснування. Світ простого благочестя – належить християнській середньовічній добі. Світ освіченості – прояв модерних паростків в українській культурі, зерна яких було закладено “латинськими” освітніми навчальними закладами.

Три автори, твори яких дали матеріал для реконструкції моделей світів, теж представляють три епохи у розвитку українського суспільства, яку часто називають бароковим. Вишенський стоїть біля її витоків. Прокопович пише у часи розквіту. Сковорода завершує епоху і своєрідно підбиває підсумок отриманим здобуткам та понесеним втратам. Вишенський намагається заблокувати “чужу” освіту, Прокопович обстоює її. Сковорода робить ніби крок назад, але фактично здійснює синтез, виокремлюючи проблемні зони в переоможному поступі освіченості.

Тема простоти у кожного автора варіюється в залежності від тих історичних проблем, які виявляються на часі. І можна стверджувати, що тема простоти загалом і конкретні її втілення є індикатором цих історичних завдань. Розвиток цієї теми свідчить як про неочевидність перемоги модерного типу існування (освіченості), так і про неочевидність поразки простоти. Історична динаміка у певному відрізку часу постає як диспозиція світів – у існуванні соціальних верств – селяни, мішани, духовництво, у індивідуальних життєвих проєктах – обиватель, пустельник, громадський діяч, у інтелектуальній сфері – невіглас, “шукач вічного життя”, шукач знань²¹. Паралельне існування і взаємодія трьох світів утворювали контекст самовизначення індивідів і соціальних груп, впливали на самопочуття і характер задоволення буттям.

Оскільки перед нами стоїть проблема експлікації концепту естетичного в певному культурному контексті, наявність трьох світів є вирішальною для аналізу. Ми повинні здійснити аналіз для кожного з них, а також для історичної диспозиції цих світів.

Звісно, маємо відмовитись від лінійного тлумачення такої диспозиції в уявленнях модерної "ідеї культури". В світлі цієї ідеї існування світів не є рівноцінним і розташовується на лінії руху від не розвиненого до розвиненого. Тоді селянське життя і християнське благочестя визнаються як віджиле, минуле, обскурантистське; освіченість – як нове, майбутнє, прогресивне. Лінія культурного розвитку ніби задає ретроспективний погляд на ситуацію у трьох світах. Проте тією мірою, якою модерне уявлення про цінність світів формує умови розуміння історичної доби і концепту естетичного, ми зостаємося у зоні дії упереджень одного з світів – освіченого. Мета ж полягає в тому, щоб максимально подолати це упередження і побачити інші можливі горизонти погляду на історичну дійсність. Не буде помилкою сказати, що на відміну від дискримінації простоти, що її активно запроваджує модерна модель існування, належить продовжити вивільнення *простоти* з такого упередженого і припизивного тлумачення (що вже частково зроблено у цьому розділі) і дослідити моделі засновані на простоті як самодостатній, автономній. Виконати таке завдання доволі складно, через те, що в тією чи іншою мірою ми все одно мусимо користуватися мовою модерних гуманітарних дисциплін, отже, готовою сіткою опозицій, диференціацій, семантичних зв'язків. Достоту про простака і простоту може розмірковувати тільки освічений, сам простак себе не визначає, не досліджує і не класифікує. Цей елементарний факт має відношення до з'ясування історичних умов експлікації естетичного. В моделі існування, яка не робить це існування предметом і не формує абстрагованої моделі належного, не варто говорити про *концепт*. Але, можливо, можна говорити про *ставлення*, яке ще не стало концептом? В останньому реченні відчуваємо допомогу з боку самої мови. Якщо говорити не про *концепт*, то чи можна говорити про *ставлення*? Вся суть у слові "ставлення". Якби була лексично припустимою калька з російської "відношення", був би унунений важливий момент. "Ставлення" вже позиціонує індивіда як суб'єкта, він ставиться. Це твердження фіксує рух тільки в один бік – від індивіда до предмета і виражає активність позиції індивіда – він ставиться. Речі *ставитися* не можуть, вони можуть тільки безлико і некеровано *відноситись*. Слово "естетичне" вказує на певну форму *ставлення*, отже, містить у собі натяк на активність у формуванні своєї позиції індивіда щодо предмета, явно оприсутнює конотацію "спільного почуття" від імені і заради якого реалізується ця форма ставлення. Адже "подобається – не подобається", "приємно – неприємно" не акцентують на активності суб'єкта, швидше падають про реценцію, сприйняття, реакцію. *Ставлення виходить за межі простої реакції, натякає на налаштованість свідомості, наявність певного фокусу організації споглядального процесу, активність уяви,*

яка забезпечує "твердь" судження через подолання випадковості індивідуальної точки зору. Тому питання про наявність естетичного ставлення у світі простака-селянина можна замінити на питання про можливість такої позиції індивіда, в якій він *формує* свою точку зору на предмет. Іншими словами, чи *прагне* він віднайти себе у акті цілісного та вивершеного моменту існування? Наявність такого *бажання* означатиме присутність естетичного у структурі досвіду простака.

Проте "схеми свідомості", притаманні простаку-селянину, тотожні схемам поведінки, які тиражуються тисячоліттями, виключають увесь спектр можливостей чогось іншого, ніж те, що є²⁷⁴. Тому простак *не знає себе* (пізнати себе – одна з наріжних тем православного письменства), тобто – свого місця у світі і свого призначення. В даному разі незнання не є негативною ситуацією, не повинне бути фіксоване на відсутності. *Знати себе* – означає відокремити себе від світу, у якому існуєш, усвідомити своє існування як предмет значущий, жаданий. Для цього не достатньо імені, ідентифікації себе як діяча, потрібні соціальні підстави для розрізнення наявного і належного, у розриві яких народжується бажання, або значущість предмета. Відповідно бажання представляє ситуацію від імені суб'єкта, значущість – від імені об'єкта. Проте значущим може бути лише предмет бажання, а значущість є бажанням абстрагованим від самого суб'єкта. Відповідно значущість у естетичному ставленні (а саме вона є предметом естетичної свідомості за Г.-Г. Гадамером) не посиляється на відчуття, яке виражає інтенцію до предмета, і бажання, яке має інтенцію волі суб'єкта, а виокремлює нікуди і нівідкіль інтенцію, яка стає відсиланням до самої себе ("доцільністю без цілі") і постулюється як "чисте" почуття? Почуття чого і чие почуття? Це запитання є абсолютно природним, оскільки сенс почування полягає у реакції, відгуку, чутливості, уразливості і таке інше. "Чисте" почування це понсенс, але його концептуальна присутність в інтелектуальних саморепрезентаціях суспільства унаочнює, надає статусу реальності тому, що не може мати власної реальності і є, фактично, символом від'ємності, нестачі людського буття. Світ простака не має істотно негативних елементів у своїй структурі.

В житті простака діють неясні моделі поведінки, тому він *не знає себе*, але добре знає, що йому робити. Ці моделі не фіксуються у вигляді загальних регулятивних ідей, а передаються у повсякденному існуванні, як традиційний спосіб дії, з посиланням на явне джерело неявного законодавства – "батько". Відкритість, наочність соціальних зв'язків – *спільності* – унеможливило неповноту, від'ємність існування. Проблеми "тверді" існування не існує, тому що немає явних розривів, які спонукали б до пізнання і *плекання себе* як подолання такого розриву.

Ситуація реального простака (переважно селянина, якщо говорити про соціальні проєкції) в певному сенсі заслуговує назви "докультурний стан", або "підґрунтя культури"²⁷⁵, якщо за ознаку культури вважати свідоме

“культивування” (творення) себе і свого світу. В межах такого існування поява концепту естетичного, як і будь-якого іншого концепту як принципу опису і репрезентації дійсності, є неможливою подією. В цьому немає потреби. Індивід не має проблеми цілісної і вивершеної у почутті реалізації, тому що не має відчуття розриву між наявним і належним, не має відчуття напруженості існування і відповідальності за нього, не має потреби у символах такого існування і його переживання. Отже, світ простака не ілюструє *реальності* того аспекту дійсності, який уводить цей концепт у ідеальному образі належного, не формує символічний вимір належного, присутність якого засвідчується як відсутність, негативно. Врешті, можна зробити висновок, що стосовно світу простака-селянина немає підстави говорити про естетичне, якщо, звичайно, ми штучно “із зовні” не введемо в опис відповідне розрізнення. В самій культурі, наголосимо, таке розрізнення є неймовірною подією. Цей світ знає *принадле* і пов’язане з ним відчуття задоволення, але йдеться тут про факт спільного почуття (*sensus communis*), ще не абстрагованого у певну безадресну “чисту” *значущість*. “Значущість” пронижує суспільне існування, тому відсилає до всього доброго і жаданого у широкому сенсі.

Поняття “докультурного стану” не має тут принизливого відтінку, воно вказує на відмінності способу існування людини у різних світах. А саме на те, що естетична свідомість є елементом *культури*, суть якої не тільки зберігати наявне, але й заохочувати до вдосконалення. Культура потребує великої кількості текстів, щоб символічно представити *жадане* і саме *жадання*. Тому відмінність між “докультурним” і культурним станом є для нас засобом класифікації моделей світів щодо можливості виведення і застосування концепту естетичного.

Концепт естетичного створює підставу для актуалізації певної мсти і цінності, тому він тісно пов’язаний з культурою, але при цьому належить зробити певні уточнення щодо розуміння самої культури. Якщо поняття культури виводити з ідеї самотворення, як це робить В.С. Біблер²⁷⁶, тоді виникає дихотомія культурного і докультурного стану, і вона збігається з результатами нашого аналізу світів.

Концепт простоти підіграє ключову роль у появі культури як історично сформованого регулятивного принципу існування²⁷⁷. Він є істотним елементом у описах світу, в якому відбулося розтинання буття на те, що є, і те, що має бути. Тобто “простота” є елементом у семантичному полі “культури”, спонукає до творення себе і світу. Оскільки те, що має бути, потребує певних “обґрунтувань”, формується відповідна система смислових та ціннісних опозицій. Простота має позначати те, від чого відбувається рух до належного, тобто символізує від’ємність, недолік, який потрібно здолати. В цьому світі благочестивого й освіченого існування подібні.

Християнське благочестя мусить зневажити простака як гріховного невігла, істоту “рустичну”, таку, що живе у забобонах. Це необхідно, щоб

ствердити значущість зразка, який має бути абсолютним і мусить спрямувати людину до свідомого керування своїми вчинками, думками, почуттями. Коротко кажучи – спонукати до досконалості: стати людиною божественною, відповідною своєму Образу. Звісно, емпіричний простак у цьому сенсі є антиподом належного.

Як регулятивний принцип, ідеал благочестя потребує свідомого ставлення і вольових зусиль. Найперше – потребує *“пізнання себе”*. Пізнання при цьому здійснюється, по-перше, як пізнання своєї гріховності, недосконалості. Вже такого пізнання досить, щоб утвердити цінність і жагу досягнення досконалості. По-друге, пізнання себе є також пізнанням своєї божественної природи, яке теж характеризується поняттям простоти. В кожному акті самопізнання індивід стоїть перед серйозним завданням *“культивування”*, творення себе і своїх здібностей. Тобто модель благочестя є вже моделлю культурного стану. Простота як концепт відіграє тут роль чинника, який розрізняє (наявне і належне) і мобілізує та одночасно єднає і демобілізує, оскільки вказує на наявність того, що слід здобути. Утворюється парадоксальна диспозиція смислів і цінностей. Від простоти належить відмовитися, щоб здобути простоту. Якщо піти тим шляхом, яким Кант розв’язував парадокс смаку, а він його вирішував суто логічним шляхом, слід вказати на різноманітне значення слова *простота*. Проте життєве завдання – не логічна задача, і уточненням понять тут не зарадити. Вже було з’ясовано, що слово *“простота”* має два значення. Але йдеться-таки про *простоту*, і тому *“дволикість”* концепту має бути якось мотивована у *“семантичних затратах”*²⁷⁸ суспільства. Рух від *простоти* до *простоти* нівелює істотність розриву між наявним і належним: те, до чого індивіда спонукають, вже притаманне йому, але таким чином, що його належить ще здобувати. А також вводить у належне повноту і цілісність існування, яка належить простаку селянину без усякого вдосконалення. Проста єдність себе і світу – вивершеність існування у безпосередньому стані, самопочутті індивіда – це те, що дає право говорити про простоту в обох випадках. *Замість тавтології самоописання (Я є Я) пропонується парадокс (Я не є Я) як динамічний принцип існування, але орієнтований на статистику визначального елементу – самопочуття.*

Середньовічний християнський спосіб описання світу дійсно постає перед дослідником як парадоксальний у самих своїх засадах²⁷⁹. У ньому дивно поєднуються полярні протилежності *“сублімованого та нічого, небесного і земного, спірітуального та брутально-тілесного, похмурого і комічного, життя і смерті*. ...Теолог утверджує боговстановлену ісрархію – для того, щоб тут-таки приректи на вічну погибель тих, хто стоїть біля її вершини, та піднести тих, які піднімають її підніжжя. Прославляють ученість і з презирством ставляться до неосвічених *“ідіотів”* – і в той самий час, найліпшим шляхом, який веде до спасіння душі, вважається не зарозумілість, а

злиденність духу, а то й поготів безумство"²⁸⁰. Парадокс створює можливість продуктивної роботи в розриві *того, що є* (воно зневажене і зразкове), можливість не втрачати у динаміці твердого підґрунтя досвіду і "спільного почуття".

В "грі" значень концепту простоти відкривається можливість розвитку (нетотожності), але в межах тожсамості вже існуючого цілого. На разі "культивування" себе в парадоксальній християнській моделі існування потребує концепту простоти як ланки, яка на рівні семантики нівелує розрив, хоча, практично, він покладається як підвалина існування. Тому співвідношення "докультурного" і "культурного" є дуже непевним, особливо, коли йдеться про православну християнську традицію.

В моделі світу, орієнтованого на освіченість, розрив між наявним і належним представлений на рівні соціальних функцій та інституцій. Пізнавальна та виховна діяльність виокремленні в особливу сферу, інституалізовані і забезпечені певною інфраструктурою (навчальні заклади, тиражування книг, професори і студенти). Сам цей факт вказує на те, що простоту та його критиці має бути приділено велику увагу, позаяк всі освітні заходи спрямовані на його подолання. Сила непримиренності, з якою, приміром, критикує простака Прокопович, є сумірною нагальності потреби легітимувати, представити як конче нагальні і необхідні заходи по здобуттю знань. "Освічене благочестя" в даному разі є прологом до модерного типу культури – секуляризованої освіченості. Регулятивний принцип життя індивіда однозначно перестає бути іманентним його існуванню, а "факт преображення"²⁸¹ має нескінченну динамічну інтенцію, яка нічим не пом'якшується, риторично не вуалюється; навпаки, має потенціал необмеженого відходу від наявного, так само нескінченного, як людська історія.

Коли ідеал задається шляхом посилення на кращі *здобутки людства*, а заporукою досягнення суспільного блага може вважатися "Енциклопедія", культура стає дійсно рукотворною – власне культурою, з усім набором копотацій, орієнтованих на технічність і штучність. Протиставлена природному стану, вона вже не може мати за ідеал простоту як таку, оскільки вся побудована на опосередкуваннях індивідуальної позиції та вибору *спільним доробком*, який у повному обсязі нікому і ніколи не належить. У такій ситуації спілкування з особистісним Богом християнства має перевагу простоти як безпосередньої, хоча і культивованої, єдності з цілим. У стосунках між індивідом та його світом, представленим як спільний доробок, така єдність або недосяжна, або винесена у нескінченність розвитку людства. *Спільний доробок* відрізняється від "*спільного почуття*" актуальною відсутністю цілого. Оскільки цілісність є істотною потребою людського існування (це і є здобуття себе в існуванні) і з неї випливає жага здійснення належного, вона має бути представлена у сумі доробку хоча б фрагментарно або уявно, як обіцянка. Має бути символ цілісності і повноти існування, реальність якого

можна було б пережити у безпосередності почуттєвого стану. Створити такий символ – проблема модерної культури.

Загалом говорити про культуру як особливу сукупність регулятивних норм і цінностей, виникає нагода тільки тоді, коли те, до чого спрямовується і в осерді чого розбудовується людське життя, втрачає значення підвалини буття, стає, в принципі, потенцією нескінченного становлення. Онтологічна неочевидність того, що пропонується для наслідування, спричиняє актуальність обговорень щодо його цінності та належності, такі розгорнуті у часі обговорення – публічні та ритуалізовані – створюють мотиваційні підстави для підтримування культури. Саме в цих обговореннях важливу роль відіграє концепт простоты й естетичного.

Варте уваги, що про простоту і простоту завжди пише освічений, що вказує на функціональність концепту простоти в світах з розланими системами самоописання і саморепрезентації, тобто в ситуації *культурного стану*. В світах, моделі яких ми описали, простота є предметом тільки в для поборника благочестя і поборника освіченості. Сам простак у цих світах є лише статистом або оборонцем у процесі інтелектуальних баталій, які стосуються його існування. І, як ми дійшли висновку, для простака не потрібні символи почуттєвого, які б формували його *ставлення*, оскільки ніяких специфічних операцій налагодження стосунків зі світом для нього не існує. Однак для *стану культури* символи належного і механізми його реалізації є базовими елементами організації людського існування, і в цій організації суттєву роль відіграє концепт простоти. Напевне, зі ставленням до концепту простоти належить пов'язувати експлікацію естетичного. І тут доречно нагадати, що О. Баумгартен, створюючи дисципліну "естетика", змушений був спростовувати закиди ононентів про вульгарність, ніщість предмета, за дослідження якого він узявся. Для ононентів почуттєве як предмет естетики видавалося негідним високого розумового польоту, на що Баумгартен зауважував: всі ми люди²⁸². Тим самим у задумі естетики можна зафіксувати інтенцію простоти у модерному сенсі (тобто негативному), але потім предмет був піднесений на вершини духовної звияги над усім буденним, вульгарно простим. Механізм такої сублімації потребує окремого дослідження. Проте в ній є натяк на те, що зневажена простота якимсь чином відродилася у романтичному мистецькому піднесенні, врешті-решт узяла участь у формуванні образу належного. *Тобто простота трансформувалася у культуру, попри явну критику простацтва*.

У власному сенсі "ідея культури" належить модерній добі, Просвітництву²⁸³. Тільки в цей час людське життя починає здійснюватися як культура у повному сенсі, тобто визначається системою абстрактних цінностей та ідеалів, які ставляться в обов'язок індивіду в інтересах його ж блага²⁸⁴. Йдеться про "культурну політику" (М. Гайдеггер), яка насамперед дбає про саму культуру, її аксіоматичну реальність і законодавчу чинність, запобігаючи скороченню розриву між наявним і належним. У структурі такого духовно-

го виробництва в Європі з'являється естетика. Вона має теоретично забезпечити здобуття, точніше, переживання цілого як актуальної даності, як індивідуального переживання всезагального ("спільного почуття"), тілесно представленого задоволення.

Зовсім іншу картину щодо зв'язку естетики і культури змальовує В. Бичков. В основі його концепції лежить зміна уявлень про абсолютну межу людського існування. Відповідно культура поділяється на два великих етапи. Один, де існування людини, орієнтоване на Абсолют, "Великого іншого"²⁸⁵. Це – Культура. Якщо існування будується на відмові від Абсолюту – це вже пост-культура як негативна форма культури, її заперечення. Перехід від Культури до пост-культури починається з XVI ст. і триває до XX ст.

Ця теорія цікава для нас тим, що в ній робиться спроба культурологічного аналізу естетичної свідомості і підкреслюється, що остання визначається характером культури. Так, якщо йдеться про Культуру, то естетична свідомість, притаманна їй, є заснованою на визнанні онтологічної цінності естетичного досвіду як такого, цінує передусім істину і зміст у мистецькій діяльності. В контексті пост-культури така онтологічна укоріненість мистецтва, очевидно, зазнає втрат, мистецький твір не претендує на істину і життєвий сенс.

Загалом такий зв'язок між етапом культури і мистецькою діяльністю заперечити неможливо. Але в цій концепції ігнорується якісний характер перетворень, що їх зазнає мистецтво і свідомість у результаті зміни життєвих орієнтацій. З концепції Бичкова випливає, що тяглість у розвитку культури та естетичної свідомості не переривається від давнини аж до XX ст. Тільки пост-культура є істотно іншим утворенням і має свою "параестетику"²⁸⁶. Така концепція видається непереконливою. З точки зору тих моделей легітимзації норм і цінностей, які ми вивели на основі аналізу творів Ф. Прокоповича, І. Вишньського і Г. Сковороди випливає інше.

Існує істотна відмінність між середньовічним християнським типом культури, у якому існування індивіда співвіднесені з Абсолютною божественною особистістю²⁸⁷, і типом культури, де місце такої особистості посідає анонімний (абстрактний) суб'єкт, тобто модерної культури. Саме у другому випадку було б доцільно говорити про Культуру з великої літери ("ідея культури"), тому що вона починає виконувати функцію межі або "тверді" існування, стає символом досконалості²⁸⁸. Те, що було раніше, швидше є не культурою, а одвічним спілкуванням людини з Богом, під час якого вільно перевіряються і корегуються життєві проекти. Контури ж "ідеї культури", яка передбачає систему абстрактних ідеалів і цінностей, представлені в діалозі Прокоповича від імені *Громадянина*, задають нову якість орієнтира. Тільки вона (культура) від тепер захищає нагальність специфічних практик самовдосконалення, які прямо не пов'язані з богопізнанням. Світ, репрезентований у позиції *Громадянина*, – це той перспективний орієнтир, до якого почала свій рух українська культура (в широкому сенсі) від кінця XVI ст. У

результаті вона мала перетворитися на Культуру цілком модерного типу з деякими національними модифікаціями.

Подібна еволюція і характеристика світів впливає з семіотичної теорії культури.

Події, щоб зберегтися і стати фактом реальності (світу), мають бути усвідомлені, тобто розташовані у певній структурі мови, яка в загальному плані втілює генерування структурності, яке і є основною функцією культури²⁸⁹. Історично відбувається ускладнення структур. Світ простака є структурно нечіткий, плинний. Благочестива й освічена моделі мають вищу, але різну структурність. Благочестя, яке надає індивідові право знаходити Бога у самому собі, руйнує структурну ісцархію сходження до Бога. Освіченість навпаки вивершує структуру максимально диференційовано і жорстко, тобто дає зразок культури у її розвиненому вигляді і функції. Саме жорстка диференційована структура має забезпечити реальність декларованої цілісності буття. *Непевність мети компенсується певністю засобів. У цій диспозиції мети і засобу представлена естетична свідомість.* Вивершеність естетичного стану своєрідно гарантується через мистецтво й естетичне виховання. Вивільняється уява, яка створює "точку зору", особливе "ставлення" як альтернативу повсякденності. В цих умовах відбувається зміна у репрезентативній функції артефактів – перехід від вираження до демонстрації, завдяки чому утверджується нормативний зміст культури.

Там, де індивід не може безпосередньо реалізувати цілісність і повноту існування, оскільки воно в своїй наявності постає як недоконане, часткове, є необхідність представити володіння такою цілісністю (себе справжнього, належного) як реальний факт, у самопочутті. Естетичне означає аспект почуттів щодо *sensus communis*, як таке, що відповідає вимогам мати задоволення *ні від чого і ні для чого*, лише з факту стимуляції "спільного почуття" як "межі" повноти і вивершеності існування.

В такому сенсі і благочестя, і освіченість дають підстави для здійснення естетичного аналізу або дослідження цих світів у світлі концепту естетичного. Обидва світи вже мають "проблему" цілісності і повноти індивідуального існування.

Світ благочестя (модель 2) у подоланні розриву між наявним і належним пропонує вступити у відносини "дружньої розмови" (Ф. Ліотар) з трансцендентною інстанцією, Абсолютною особистістю – Богом, і таким чином перекладає проблему у внутрішній план безпосередніх відносин (богопізнання як самопізнання).

Світ освіченості (модель 3) пропонує здобути цілісність у нескінченному, за визначенням, освоєнні спільних здобутків (Культура) і перекладає проблему існування у план освоєння часткових репрезентацій цілого (дисципліна як *ars*).

Модель селянського світу (модель 1) виключає естетичне як структурний елемент світу і самоопиання, проте вона постійно взаємодіє з двома

іншими світами і має в них конститутивне значення. До розгляду цієї моделі ми повернемося у останньому розділі.

Висновки

Для з'ясування умов експлікації концепту естетичного в українській культурі XVII–XVIII ст. розрізнення типів знань і модусів культури має вирішальне значення. В умовах зміни соціальної еліти, поширенні європейського типу освіченості, секуляризації та піднесення публічних форм суспільного життя виокремились три відносно самостійні моделі існування (світи) – традиційне селянське життя, християнське благочестя, секуляризована (в тенденції) освіченість. Всі вони відрізняються особливою внутрішньою структурою, мають різні умови для експлікації концепту “естетичного” та реалізації дисциплінарних завдань естетики.

З цих трьох моделей існування для естетичного аналізу безпосередньо відкритою є модель освіченого існування. Саме в ній формувалася “ідея культури”, яка фактом розмежування безпосереднього досвіду та ззовні дає вимог уможовлювала *рефлексію* щодо *станів* індивіда та характеру досвіду, протиставляла *частковість* безпосередньо даного і всезагальність належного *цілого*.

У моделі освіченого існування цілісність фактично не здобувається, а ціле існування є ніщо інше, як *сукупність* репрезентацій. У цій ситуації непевності щодо цілого як “межі” або “тверді” існування, покладатися можна тільки на незгасаючу жагу інтенції цілого – самоцілісність *sensus communis*, яку позиціонує і підтримує у суспільстві мистецтво. Мистецтво, в модерному сенсі, “виробляє” почуття, певні почуття, які можуть прислужитися через виховання (естетичне виховання) для підтримання інтенції цілого, даної як інтенсивність почуття. Саме тут історично, в просвітницькій моделі світу, коли ціле стає примарним у потоці репрезентацій та репрезентантів, народжується концепт естетичного та естетика. Мистецтво стає репрезентацією усіх репрезентацій. Істотним залишається питання, як в умовах змагання світів формується ця галузь діяльності в українській культурі XVII–XVIII ст., і якою мірою вона наближається до “незацікавленого” задоволення естетичного ставлення? Це питання ми розглянемо в наступному розділі.

Розділ 3

КОНТУРИ ЕСТЕТИЧНОГО В РИТОРИЧНОМУ МОДУСІ КУЛЬТУРИ

*“Паче же внешним учением правды таинство
постигнуть и навязнуть хочет и силуется...”*

І. Вишнєвський²⁹⁰

Риторика і поезія є чи не найважливішим джерелом, з якого ми можемо вивести відповідь на питання про наявність і характер естетичного в українській культурі XVII–XVIII ст. Вони репрезентують певний тип словесної творчості: дають нормативну модель діяльності творця, цілу систему відношень між автором і твором, автором і читачем, читачем і твором. Реконструкція цієї системи відношень допоможе зрозуміти, якою мірою система потребує локалізації і культивування почуттєвого у формі естетичного ставлення.

У галузі образотворчого мистецтва через відсутність відповідних історичних українських джерел, які б містили інформацію про теорію живопису і філософську рефлексію цього виду мистецької діяльності, до розгляду буде узяті самі мистецькі твори. При аналізі живопису ми виходили з того, що зміну в способі ставлення до зображення і вплив (можливий) живописних образів на сучасників можна вивести на основі аналізу тематики живопису, співвідношення між живописним зображенням і дійсністю, зміну принципів живописного зображення та способу функціонування живописних творів. Загалом, як буде показано, принципи живопису і способи функціонування творів можуть бути позначені як риторичні. Всю культуру XVII–XVIII ст. можна назвати риторичною.

Зв'язок та опозиція між риторичним та естетичним.

Риторична реальність

Риторика в українській культурі XVII–XVIII ст. посідає особливе місце не тільки в навчальних курсах, а становить базовий принцип побудови самої культури, де репрезентації, словесні та іконографічні, починають виконувати соціально-конститутивну, а не тільки посередницьку функцію. Стосовно української культури можна говорити про єдиний комплекс риторико-поезії, оскільки обидві дисципліни як словесні “мистецтва” мають у цей час тенденцію до злиття²⁹¹. Формувалося якесь єдине уявлення про техніку, особливості та суспільне призначення словесної творчості загалом.

Між риторикою та естетикою існують дивні відносини спорідненості та ворожнечі. Їх спільною територією можна вважати “царину виразних

форм". Але черпаючи ніби з одного джерела, вони повсякчасно опицяються по різні боки мистецьких барикад, на яких вирішувється питання про природу та сенс мистецької діяльності.

Ще з XIX ст. в контексті культури, однозначно заснованій на ідеї естетичної свідомості та естетичної точки зору, риторика, до якої ще цілком прихильно, як до мистецтва, ставився Кант²⁹², постає найстрашнішим ворогом поета і митця. "Риторика" стає лайливим словом. Її намагаються вилучити зі сфери літературних практик як таку, що обмежує свободу творчості митця, вводить штучні правила у письменстві і взагалі замість геніальних мистецьких візій намагається утвердити владу "загального місця". Риторика стає нудною дисципліною, поганим смаком, тиражуванням банальності, вправою для нездар, яких ніколи не відвідувала муза²⁹³.

Попри таку оіозицію естетичного до риторичного естетика історично виростає з риторики. Відомо, що трактат О. Баумгартена, виданий під назвою "Естетика", побудований за всіма правилами підручників з риторики. Він написаний латиною, що є властивим для дисципліни, яка входила до переліку семи вільних мистецтв у гуманістичній освіті, і за стилем викладу, як зазначають більшість дослідників, знаходиться цілком у межах цього дидактичного жанру письменства²⁹⁴. Ц. Тодоров також наводить свідчення про генетичний зв'язок між риторикою та естетикою, посиляючись на Ф.А. Вольфа. У виданні його твору початку XIX ст. (1807), терміни "риторика" та "естетика" представлені як синоніми: "...риторика, або як у нас прийнято говорити, естетика"²⁹⁵. Тобто існував час, коли відмінності між риторикою та естетикою були неочевидні, естетика видавалася подібною до дисципліни про досконале мовлення і побудову текстів. Це підтверджується і тим, що у переліках праць з естетики першої половини XIX ст. на Україні разом подаються "Опыт риторики" (1803), "Введение в курс словесности" (1806), "Эстетика" П. Біленького-Носенка (1817), "Об изящном" А. Гевлича (1818)²⁹⁶.

Романтизм остаточно розмежовує дві дисципліни і два принципи мистецької діяльності. І не просто розмежовує, а робить їх антиподами. Якщо бароко і класицизм все ще підпорядковували мистецьку діяльність зовнішнім для неї цілям, у романтиків вона стає автономною. Прекрасне вже не належить розглядати в купі з істиною, благом, корисністю. Мистецтво вже не може бути традиційним *ars* з акцентом на технічності діяльності письменника. Конотація з "технікою" принижує як прекрасне, так і мистецьку діяльність. Тому літературна критика XIX–XX ст. ставиться до риторики з упередженням. Для неї не система "загальних місць" і барвистих, але стертих фраз. Гсній шукає патхнення, а не знання. Отже, риторика підлягає критиці як така, що загрожує літературі, оскільки остання шукає вільних асоціацій, свіжих та індивідуальних почуттів. У світлі так витлумаченої літературної творчості риторика обертається повною протилежністю до літе-

ратури, літературної критики та естетики. Адже останні є модусами одного культурного коду.

“Естетика починається там, де закінчується риторика. Предмет однієї дисципліни збігається в точності з предметом іншої, тому одночасне існування двох дисциплін є неможливим”²⁹⁷. Спробуємо розібратися, що означає ця теза, що дозволяє нам говорити про риторику як історичне джерело естетики? І як сталося, що народжена буквально плоть від плоті риторики, естетика зробила сумнівним все те, що, як закон, утверджувала риторика?

Для з'ясування внутрішньої суперечності, яка закладена у риториці і яка спричинила народження естетики, звернемося спочатку до філософського аналізу феномена риторики.

Мусимо, як уже зазначалося у першому розділі, йти від теперішньої термінології та уявлень, оскільки відмовитись від них неможливо, а можна лише прояснювати відмінності, які спричиняються культурними контекстами і смисловими полями функціонування термінів. Це доречно і з огляду на те, що сьогодні ми переживаємо бум інтересу до риторики. Вона стала не менш престижною в освітніх програмах, ніж такі прагматично орієнтовані дисципліни, як юриспруденція, економіка. Здається, сьогодні, як ніколи, прагматичний, отже, – “антиестетичний” потенціал риторики, може бути реалізований сповна.

В сучасній філософії риторика розглядається як “*poiesis*” (гр. *poiesis* – творчість)²⁹⁸, здатність мови до конституювання світу. Це базова теза як для розуміння суті риторики, так і для розкриття її історичної ролі в XVII–XVIII століттях. Причому риторика як “*poiesis*” тлумачиться насамперед з боку її естетичної функції: тропи, метафори, образний ряд. Сюди входить все, що робить мову привабливою, яскравою, переконливою. Можна стверджувати, що з трьох основних складових класичної риторики – *inventio* (винахід), *dispositio* (розділення, композиція), *elocutio* (мовно-стилістичні прийоми) – переважне значення здобуло саме останнє. Це означає, що риторика конституює підстави для існування власне літературного твору і протистоїть логіці. Вона апелює до почуття, переконання, прагне дієвості, а логіка – до послідовності зв'язків, що вибудовують аргументацію²⁹⁹. Згадаймо, що естетика як дисципліна формується О. Баумгартеном теж в опозиції до логіки. Відносини ж між риторикою й естетикою в даному випадку постають як спорідненість, що у мовному сенсі доходить до синонімії. Так, у сучасному постструктуралізмі говорити про літературний твір – значить говорити про його риторику. І Ю. Габермас згодний, що сила риторичної побудови мови не в тому, що вона відхиляється від документального зображення події, а в тому, що здійснюється “ексклюзивна обробка”, яка вилучає певний вилазок із контексту і робить його предметом для нового світоутворюючого, відкритого для новачій зображення. Таким чином, “риторичні засоби зображення вивільняються з рутинності повсякденних комунікативних зв'язків і отри-

мують власне життя³⁰⁰. Риторика має справу з мовою, але не як повідомленням, а як особливою реальністю, полем для творчої реальності.

Дійсно, риторичний прийом попри всю свою ангажованість правилами є чимось цілком самодостатнім і оригінальним, інакше він не зміг би утримати увагу, надати почуттєвої переконливості твору. Цей момент – оригінальності та самодостатності – попри те, що він реалізується шляхом застосування вже описаних фігур мовлення, вказує на естетичний вектор риторики. Але феномен риторики двоїться у собі. Якщо риторика вважається мистецтвом переконливого мовлення, то в ній можливими є два напрями розробки: виразно представити те, про що мовиться, та зробити ефективним, ефективним, те, як мовиться. Правильно виражати і сильно впливати – два полюси риторичного мистецтва. “Правильно” тут означає “переконливо”, “зрозуміло”, а не логічно вивірено. Саме на це направлена теоретична рефлексія щодо можливостей і функцій мови.

З двоїстості визначення риторики як “мистецтва добре говорити” і “мистецтва переконливо говорити”, випливає опозиція, яка має безпосереднє значення для естетики. (1) Риторика творить смисловий простір тексту як тексту, на відміну від звичайного побутового повідомлення. Тобто вона спирається на фантазію, уяву, непередбачувану конотацію; на те, що в бароковому письменстві дістало назву “концептизм”. (2) Риторика є дисципліною з певним набором правил, зразків і норм. Тобто вона спонукає до наслідування, вторинності, “загальних місць”. У першому випадку ніби утверджується суто поетична функція мови, здатність не бути обтяженою дійсністю (мімезисом)³⁰¹, тому філософи мають право дорікати риториці за несистематичність, вільні асоціації і надмір почуттів (переважно коли йдеться про стирання кордонів між літературою та філософією). В другому випадку – утверджуються стандартні правила і тропи, отже, літератори мають підставу дорікати риториці за формалізм, пугучність, вилучення справжнього почуття. В одному випадку вадою стає “відпускання”, вивільнення уяви і почуття у тексті; в іншому – стримування або тиражування образів уяви і почуття.

У виписанні цієї дилеми провідну роль відіграє *рефлексія*.

Систематизація засобів мовлення, яка здійснюється через рефлексію, може виконувати функцію дзеркала і виокремлювати, аргументовано і структурно, усталені, отже, істотні, форми *переконливого* мовлення, такого, що повністю занурене у зміст висловлюваного. І це природно, адже мовлення як таке є первинним по відношенню до його рефлексії. Форма рефлексії, аргументована і систематизована, може проскриватися (або обертатися, за Ю. Габермасом) на повсякденність у процедурі навчання. Саме для повсякденності, із інтегрованим у неї навчанням, “загальне місце” як стала конструкція вираження є вихідним, таким, що має бути підставою для *спільної* дії. Через *спільність* – для всіх відкритість “загального місця” – досягається

порозуміння і передається досвід, навіть у суспільствах з індивідуалістичним ладом життя.

Естетика теж не може просто знехтувати існування такого мовного явища як сталість форми вираження і образної система. Кохання – сльози – квіти... Словесно-образні ряди огортають наше існування в різних проявах і моментах життя. За нас вже все піби сказано. Тисячі разів до нас вже хтось висловлював жаль, біль, любов, і всі ці стани уже якось означені мовою. Чи можна ігнорувати цей факт, у прагненні індивідуального спонтанного самовираження? З приводу “загальних місць” риторики Ж. Полан слушно зауважив, уже в суто літературному аспекті: той факт, що окремі мовні фігури стали загальним місцем, свідчить про високу якість них тронів і форм. Якби вони не мали успіху, не були ефективними у впливі на людину, вони не могли б перетворитися на визнану форму вираження почуття, яка тепер багатьма літераторами презирливо називається “загальним місцем”³⁰². Останнє, до того ж, є невід’ємним елементом абстрагування, яке здійснює наша свідомість, і виступає засобом упорядкування, систематизації світу, у якому живе людина. Смак до “загального місця” – це смак до порядку і згоди³⁰³. Чи здатна естетика кардинально заперечити ідею порядку задля натхнення і спонтанного прояву? Естетичне ставлення містить у собі порядок як умову, оскільки спрямоване на *доцільність*, хоча і без певної мети. Йдеться про певне уявлення порядку, але все ж таки про нього. Естетичний стан гармонізує, синтезує, а не розщеплює існування на хаотичні фрагменти. Тому порядок і сталість риторичного трону і форми не може безпосередньо зашкодити естетичному сприйняттю твору. Відмінності між риторикою і естетикою коріняться не в мові та її рефлексії. Вони стосуються ширших контекстів існування.

Історично існувала й існує багаторівнева структура функціонування риторики, що і створює суперечливе – навіть парадоксальне – ставлення до неї: (1) риторика як властивість тексту *збуджувати* почуття і уяву (те в тексті, що розраховане на ефект); (2) риторика як *рефлексія* письменства (теорія, літературна критика); (3) риторика як шкільна *дисципліна*. Можна спростити схему і тоді залишиться призначення риторики впливати, аналізувати і *давати* (давати знання у тому сенсі, як про це писав Ф. Прокопович – див. розд. 2). Протистоять одне одному статуарна досконалість пізнаної форми та індивідуалізоване, неформалізоване почуття – справжнє і шире, яке повинно народжуватися у цій формі. Протистояння риторики та естетики виникає на основі функції риторики бути шкільною дисципліною. Її формальний характер у даному разі виходить на поверхню. Через опікування формою і статусом шкільної дисципліни риторика постає оплотом штучності, вимушеності, рутини і несвободи. Через спрямованість на почуття і рефлексію письменства вона наближається до естетики.

В означеному протиріччі можна побачити вже відому двоїстість *репрезентацій* взагалі.

Репрезентація як така має двоїсту структуру³⁰⁴. По-перше, здійснюється представництво чогось – особи, події. В такому сенсі репрезентація не має повноважень самостійних, незалежних від інстанції, яка надає такі повноваження. Діяти “від імені” – основна її функція. По-друге, репрезентація претендує на автопомію дій у межах наданих повноважень. Тобто, “представник” діє майже як особа, яку він зобов’язаний представляти: приймає рішення, моделює ситуації, отримує почесті тощо. В першому випадку спосіб репрезентації є прозорим, мінімально “видимим” для нас, у другому – він стає непрозорим, починає бути основним джерелом смислу і дій. І це зрозуміло, адже представник (спосіб і форма) має в наявності всі права (в означених межах), представленого нею *іншого*. Яскравий зразок репрезентації – чудотворна ікона. Вона лише представляє образ святого, але вона також виконує зіпльовальну роботу так, як її міг би виконати сам святий.

У риторичі, яка має суто репрезентативну природу, зсув функцій у характері репрезентації перетворює текст на самостійну смислову одиницю, *генератор* вражень. Два аспекти репрезентації ніби віддаляються один від одного, текст не стільки щось представляє або повідомляє, скільки розгортає свої можливості у полі, легітимність якого забезпечена визначальною функцією саме представництва. Тобто саме тому, що мова повинна щось виражати і передавати, вона *конструює* дійсність вираженого, стає справжнім “місцем” його існування. Усвідомлення цього факту або міра свободи, яку отримує мова як генератор існування і смислу, становлять межу, де розходяться риторичний та естетичний спосіб ставлення.

Артефакти загалом демонструють здатність до самостійної гри в соціальному середовищі, створюють особливий вимір смислоутворення, орієнтований не на якусь онтологічно дану визначальну інстанцію (Бог, зразок), а на відношення з тим, хто творить і хто сприймає артефакт. З’являється елемент театральності, про який постійно згадують дослідники бароко. Репрезентація втрачає безпосередність вираження певного, сталого змісту, починає *розігрувати* глядача. Предметом опікування стає те, як *показати* себе – свою думку, почуття, характер – перед лицем іншого, для іншої спільноти і людини. Коли біблійний текст повідомляє божественну звістку, не спадає на думку ідея розіграшу, театральності. Текст просто повідомляє. Але тільки увага від змісту повідомлення переключається на форму і реценсію цієї форми, відкриваються небажані можливості для містифікації.

Просте у своїй визначеності відношення Бог – людина, ускладнилося дзеркальністю позицій інших людей, у душах і почуттях яких слова і події пабувають реального сенсу. *Людина знаходиться, не тільки перед лицем Бога, але і, насамперед, перед лицем інших людей*. Власне у цьому пункті простота зазнала непоправних втрат через експансію багатолікості і множинності спрямованих у дурну нескінченність “думок”, “мифів”, смаків інших людей. Звідси, напевне, і мотив неспокою, непевності, несталості в

письменстві доби. “Рухливість”, мандрівки, пристрасть до “сміливих комбінацій” і авантюризм³⁰⁵ – все це підтверджує, якою мірою відбувся зсув від внутрішньої злагодженості життя, заснованого на традиції та християнській вимозі благочестя, подвигу і аскези, до розімкненого, істотно нецілісного світу – різноманітного, нескінченного, бурхливого.

Фікуючи мову і текст як предмет риторики вступас у подвійну гру. Її завдання – посилювати виразність мови, тобто суто посередницька функція, разом з тим вона окреслює автономію мови й тексту як джерело специфічних вражень і переживань, пов’язаних з формою мовлення. В цій подвійній грі історично розгортається здатність “конституювати світ” не тільки як специфічну реальність тексту, а як реальну сферу людської активності, смисловий горизонт її існування. Якщо головні функції мови це – пам’ять, повідомлення, творення³⁰⁶, очевидно, що риторика висвітлює їх по-різному. Функція нагадування і передачі є для неї не специфічною, падає у суто репрезентативному застосуванні текстів без рефлексії способу вираження. Але тією мірою, якою риторика дотримується вимоги правильного і точного висловлювання, ці функції є присутніми в ній як обґрунтування смислу самої рефлексії мовлення. Творча функція мови сповна розкривається в модерній культурі і пізніших історичних практиках поетичного письма, але в зародку присутня в риториці, становить її специфіку як теоретичної дисципліни і відкривас перспективу естетичного задоволення від тексту³⁰⁷.

Здійснивши загальний аналіз риторики як феномена³⁰⁸, ми можемо перейти до її культурологічного розгляду. Тобто, розкрити як риторика вписується в контекст культури і які функції виконує в ній. Частково ми вже торкнулися цієї теми, коли відзначили, що в суперечливих оцінках зв’язку риторики й естетики відіграс роль існування її як шкільної дисципліни, включення у освітній процес. Але масштаб, яким вимірюється значення риторики для культури і культури XVII–XVIII століть, є значно більшим.

До відомої праці Ернста Курціуса сходить традиція розглядати риторику як феномен, який протягом майже двох тисячоліть визначає характер європейської культури³⁰⁹. Народжена в Давній Греції, вона безроздільно падає в інтелектуальному просторі Європи аж до кінця XVIII ст. Цей факт не є другорядним для тисячоліть розвитку культури; є всі підстави вважати всю культуру до XVIII ст. такою, що побудована за риторичним принципом або є риторичною.

Що вкладається тут в поняття “риторична культура”?

Це особливий стан культури, який існуюв до XIX ст., коли повністю змінився категоріальний лад мислення і ставлення людини до світу. Два останні століття – XVII і XVIII ст. – дослідники вважають перехідними і кульмінаційними (О. Михайлов). Останнє особливо справедливо для епохи бароко.

Характерними рисами риторичної культури є єдність слова, знання і дії³¹⁰. Це культура “готового слова”. Поняття “готового слова” є ключовим. Воно виражає онтологічний статус мовлення: слово представляє реальність як таку, конститує її. Невід’ємна єдність слова і смислу пронизує всі види словесної діяльності, від побутового мовлення до сакрального і поетичного. Слово – це реально явлений смисл. Воно не “позначає” фундаментальні істини існування, воно їх *конститує*. Тут належить зробити декілька зауважень.

Слово, що репрезентує себе як засіб і посередника, є явищем сучасної культури, яка звично виходить з усвідомлення протилежності між світом вираженим, представленим у слові і дійсністю як такою. Слово *може виражати* дійсність, а *може не виражати*. Поетичне слово, наприклад, породжує певну дійсність, але уявну, суб’єктивно розгорнуту. В будь-якому разі воно не є в дійсності тотожним. Таке слово – протиставлене дійсності – знаходиться в самому фундаменті сучасної культури. Ми автоматично сприймаємо мову як самостійного агента у вираженні та обміні думками і почуттями. Ситуація протиставлення дійсності і слова характерна для літератури в модерному сенсі, літератури як *fiction*, яка, до речі, риторичними засобами конститує “паралельну” мистецьку реальність. Це відбувається саме тоді, коли в мистецтво вводиться принцип *переживання*. Є дійсність і є мистецька реальність, “всього лише мистецтво”, плід уяви. Причому були часи, коли слово виражало не думки і почуття – суб’єктивні стани, а здійснювало репрезентацію дійсності як істини. Для порівняння: модерна культура тільки істинне визнає дійсністю.

Попередній, до XVIII ст., період розвитку європейської культури знаходиться за межами протиставлення слова і дійсності, істини і слова. Все це має безпосередній вплив на характер мистецької діяльності. З кінця XVIII ст. пише Г.Г. Гадамер, посилаючись на Е. Курціуса, “в західному мистецтві відкриваються нові широкі горизонти, які від античності до епохи бароко підпорядковувалися принципово іншим цілісним масштабам, ніж критерій можливості переживання, а до того ж розкривається можливість зовсім інших художніх світів”³¹¹. Відокремлення світу дійсного та уявного створює автономію і цілком необмежену свободу мистецької творчості. Слово втрачає синкретичність міфологічного феномена і магію володіння дійсністю³¹², але підноситься над нею.

У риторичній культурі ми маємо справу зі словом, форма якого вже стала предметом дослідження, але не стала просто оболонкою мовлення і тим більше – джерелом конструювання нових світів. Його сила ще була зумовлена безпрецедентною репрезентативною функцією щодо характеру і смислу існуючого. Той, хто володіє словом – володіє і реальністю: розуміє її, впливає на неї, прилучається до її порядку. Описати таку структуру світу можна через тричленну модель: *мовець (письменник) – слово – дійсність*³¹³.

Весь процес творення розгортається між мовцем (письменником) і словом, текстом, твором. Немає потреби запитувати про якусь дійсність поза тим, що вже висловлено в існуючих текстах. Тобто не можна говорити про модус існування світу як "речі в собі"³¹⁴. Не існує "прямого" виходу до дійсності, щоб можна було зафіксувати її самостійну присутність до словесного представлення і мовного досвіду. Відношення зі світом опосередковуються словом, мовою, але не як засобом, а як *репрезентацією*, яка онтологічно заступає того, кого вона представляє, через істотну нерозрізненість репрезентації та репрезентанта. Для прикладу, в сучасній практиці творення текстів діє модель: автор – дійсність – слово³¹⁵. Автор бере у розрахунок існування дійсності і їй фактично передоручає одну з провідних ролей у творчості, як це яскраво виразилося у західноєвропейському класицизмі: тоді природу стали вважати зразком для наслідування. Слово виходить від дійсності – дійсність вимовляє себе, повертаючи слово авторові і санкціонуючи акт мовлення. Тут слово вже відокремлено від дійсності, але воно ще не стало мистецькою реальністю. В бароковому письменстві XVII–XVIII ст. (О. Михайлов) можна говорити про існування "риторичної правди". Зображують те, що *мусить* бути, утримують у центрі уваги *належне, загальнозначуще*, але так, що проступає існування "фігур мовлення" за допомогою яких у тексті раз по раз інспірується суто формальна гра, а конкретна деталь або троп часто "ущільнюється" до символічної точки повноти універсуму. Тобто слово і "фігура" відсилають не тільки до дійсності, але й повноти присутності людини в точці – словесного або живописного зображення.

Для риторичної культури характерне специфічне відношення між риторикою і знанням. Риторика як базовий елемент освіти культивує вченість. Той, хто працює зі словом, прилучається до особливого горизонту і щабля соціального життя. Мистецтво слова дає доступ до знань, але не формально як засіб, а як джерело самого цього знання. Хто знає риторику, отримує особливу здатність, а це в свою чергу дає соціальні привілеї. Це підтверджувалося і високим суспільним статусом. Ті, хто володіють *ars rhetorica*, мають доступ до складання промов, віршів для публічної декламації, мають право брати участь у педагогічній діяльності. Освічені потрапляють до особливого прошарку суспільства, без якого неможливо уявити публічне життя. При чому в самій риторичі закладено певний принцип стратифікації. Мовлення загалом через введення *нормативної* мови поділяється на таке, що (1) має бути пристойним (*decorum*), доречним, правильним, чесним, і так, що (2) не потребує упорядкування, самоконтролю, особливих знань і регламентації. Таким чином, чітко вирізняється повсякденне, буденне мовлення – за межами норми і мовлення як соціальний акт, публічна дія, де всі регулятивні чинники діють незаперечно. Стратифікація спричиняється оцінкою мовлення з точки зору соціального статусу. Упорядковане мовлення є соціально престижним, воно свідчить про приналежність до вищих щаблів

соціальної іспархії, реально спонукає людину дорожити цим станом, *демонструвати* його, зміцнювати. На протилежному полюсі, тобто нижче, розташовується неспрестигний світ буденного життя, за межами особливого знання (мається на увазі – не трансльованого через буденний досвід, а отриманого в спеціальних навчальних закладах). Мистецтво мовлення вабить як тасме – незвичайне, небуденне – і перспективне знання. В такому разі зафіксована амбівалентність риторики є не суттєвою для неї самої в межах культури, яка побудована за риторичним принципом, тобто за принципом єдності виражальної та елокутивної функції мови. Розщеплення цієї функції стає можливим тільки в культурі, яка заснована на істотному розриві між словом і дійсністю. І якщо риторика – *це мистецтво дієвого слова*, розрахованого на *резонанс* у думках і почуттях, то статус риторики у сучасному суспільстві відрізняється від її функції в культурі риторичній. В останньому випадку словесна гра є обмеженою “готовим смислом” (А. Михайлов), тобто індивід і суспільство в цілому спираються на традицію і в межах цієї традиції знаходять достатньо способів самовираження. Для цієї культури відмінність між правдою і вигадкою, на якій наголошують риторика і поетика барокової доби, не є кардинальною. Вигадка не спростовує вже існуючі смисли і саму істину, вона надає інтенсивності, свіжості звучання вже відомому, розташовується в межах відомого – чи то божественного, чи то світського – смислу подій. У цій культурі ясно, що є істина і відомо *що* вона є¹⁶. Через таке зрощення слова і дійсності О. Михайлов навіть пропонує говорити не про риторичну культуру, а *міфоториторичну*, зважаючи на античні значення слова міф – “говорити слово”.

Крім особливого статусу слова в риторичній культурі О. Михайлов звертає увагу на репрезентативний характер людських стосунків у ній загалом. Індивід знаходиться в ситуації, коли йому пропонується не тільки готове слово, але й готова суспільна роль, характер поведінки. Тому сенс поведінки не в тому, щоб виявити свою *самість*; остання фактично не ідентифікується як неповторність або індивідуальність. Поведінка людини – суспільна і культурна – зумовлюється не індивідуальним рішенням як таким, а готовими формами (траєкторіями) міжособистісних взаємодій, соціальним призначенням. Дослідник паголошус, що індивід ніби постійно приміряє маски, він піде не буває собою: *живе за заданим алгоритмом, і за таким саме алгоритмом пише вірші та промови*. Причому нікого не турбує тема ущемлення особистісних прав та творчої свободи; тема, яка стає провідною для критиків риторичного мистецтва у пізніші часи. Індивід почувається комфортно в риторичному – готовому і спільному (як загальному) просторі культури. Однак, О. Михайлов вважає, що ситуація неможливості знайти себе і зняти маску виражається як трагічна інтонація в культурі бароко. Індивід ніби вже має пробуджене почуття *окремої* позиції, і хоча вона не виражається у формі самосвідомості, проте спонукає до різноманітної само-

реалізації, неперервного пошуку знань і мандрів. Нам здається, що справа тут в розривах єдиного риторичного поля, яке памічається в культурі і фіксується як втрата *sensus communis*, а разом з ним і певності світу, тривкості підвалин існування. Індивід шукає себе в сенсі сковородинського самопізнання, коли в собі сподівається знайти вічність. Тобто метою і проблемою є пошук спільного смислового простору існування.

Істотною для розуміння перехідного характеру XVII і XVIII ст. є особливий статус кінцевого, окремого, наочного в ній.

Риторична культура за своєю смисловою моделлю подібна до притчі й емблеми та притчі, які і були улюбленими формами в письменстві XVII–XVIII ст., особливо на теренах України, хоча їх спрямованість щодо історичних змін у письменстві і культури була протилежною. Г. Сковорода у вступі до “Басней Харківських” писав: “Друг мой! Не презирай баснословія! Басня і притча есть то же... Басня тогда бывает скверная и бабья, когда в подлой і смѣшной своей шелухѣ не заключает зерно истини, похожа на орѣх свищ”³¹⁷. Притча, оповідка, басня, описаний прецедент як традиційні для словесної творчості середньовіччя мають схожу смислову структуру. Вже *готове* значення перетворюється на подію у сприйнятті, інтенсифікується через життєву колізію, образність висловлювання³¹⁸. Суттєвим є те, що значення в даному разі не є відкритим, нескінченним. Воно має бути чітко визначене і змодельоване до читання, в останньому тільки активізується наявне і відоме. Притча “повідомляє” щось цілком конкретне і знайоме, що і фіксує моральний висновок у її кінці. Цей висновок не буде для людини відкриттям, але надасть чіткості і виразності непевному досвіду, зафіксує пріоритетну цінність як варту пам’яті та культивування. До того ж, повідомлення містить неіндивідуалізований зміст, тобто, несе в собі те, що може і має бути надбанням кожного, хто чує або читає. Смісл знаходиться за межами самої оповіді, саме так читається біблійний текст³¹⁹. Варіацій теми, припустимих відмінностей тлумачення буває обмежена кількість, тому що передбачається існування єдиного істинного прочитання. Звісно, розвинути на сприйнятті притчі “естетику смаку” було б марною справою. Для естетик, взагалі тут бракує невизначеності та варіативності почуття, враження.

Емблема має іншу семіотичну структуру. “Emblema” в перекладі з давньогрецької означає “картинка”³²⁰. Так називаються в бароковій культурі живописне зображення з написом (написами) і підписом. Існував окремий жанр емблематичної поезії. Емблема відсилася до певного значення, яке є статичним і завершеним³²¹. Попри свою структурну багатоскладовість емблема не є багатозначною, її складові підпорядковуються значенню цілого. Елементи ніби втрачають свої власні значення, які можуть бути притаманні їм як символічним утворенням, вони зв’язуються у мнемонічну одиницю, функція якої забезпечується сталістю, певністю інформації, яку вона містить у собі. Тлумачення тут зайві, швидше за все вони зруйнують функцію-

нальну цілісність емблеми як знака. Тобто, на відміну від притчі, емблема локалізує можливе прочитання конкретною конфігурацією елементів, отже, надає особливого статусу створеній композиції, “матерії вираження”. Причому фіксується жорстка відповідність зображеного і написаного. В одному листі Л. Баранович описує титульний аркуш своєї книги, фактично розкриваючи принципи побудови емблеми. “Пресвятая Дѣва одѣянна сонцем, это будет означать теплоту лѣта...; а Сімеон проливает слезы; от такого только дождя должно ожидать урожая. Из облаков рука благословляет лѣто, и держит вѣнец; надпись; десница господня сотвори силу. Пред зачатіем ангелы держат чистое зеркало, на которое ударяет солнце, с надписью: свѣтлыє дни... и с неба рука, – это означает перст Отчій, который напишет Слово”³²². Смысл – Слово – потребує цілком чіткого недвозначного візуального вираження.

Емблематичними можна вважати і стосунки індивіда з соціальною системою в риторичній культурі. Його зовнішній вигляд і місце у цій системі утворюють стає сполучення і не потребують вільних тлумачень. Емблематичне представлення соціальних і культурних позицій має цінність саме завдяки жорсткому розподілу значень. Світ риторичної культури вирізняється високою впорядкованістю своїх елементів – іконічного та конвенційного знаку, не потребує інвестицій особистого смислу і значення в тій або іншій ситуації.

Багато спільного з емблемою має *алегорія*. Як мовний прийом алегорія відходить від принципу єдності слова і смислу, реально протистойть таїнству християнського ставлення до світу. Таїнство якраз не припускає розриву між річчю (словом) і смислом, потребує прямої конкретності сприйняття, алегорія реалізує непряме мовлення, зображення. Безпосередньо можна бачити одне, але розуміти інше. Але зв'язок між розрізненими компонентами смислоутворення є доволі жорстким. Хоча форма репрезентації тут виокремлюється, її можна аналізувати, розглядати, сприймати окремо.

Риторичній культурі притаманний загалом особливий тип мистецького твору, який можна позначити як “твір з нагоди”. Для сприйняття сучасної людини є якась штучність і суперечливість у словосполученні “твір з нагоди”. Ми звикли, що мистецький твір – це щось цілком самодостатнє, самоцінне і навіть натхненне з невідомих світів, те, що через автора, обранця долі, дійшло до нас. Тобто інтуїтивно сучасна освічена людина реалізує романтичне розуміння мистецької діяльності, хоча існують великі проблеми з ідентифікацією власне мистецького твору в розмаїтті артефактів, що сьогодні претендують на такий статус. “Твір з нагоди” нашим уявленням не відповідає, цим словом можна назвати все те, що створювалося задля певних соціальних потреб, не заради задоволення як такого.

Загалом, щоб визначити характер твору, слід дати відповіді на такі питання: 1) *що* репрезентує твір у своїй культурі? 2) *яку функцію* він виконує у

належному йому контексті? 3) які рівні або характер *сприйняття* забезпечуються йому цими контекстами? Словосполучення “твір з нагоди” яскраво виражає позицію, яку твори письменства і малярства посідають в українській культурі XVII–XVIII ст. Йому у процесі творення та суспільного функціонування задавався і був притаманний соціально-прагматичний елемент: меморіальна функція – закріплення і підтримання соціальних диспозицій, функція дидактична і відзначення окремих подій. У контексті такого функціонування твори замовлялися, присвячувалися, щось підтверджували, демонстрували, розкривали ідеї і символи. Це твори, які, так би мовити, не задумувались як предмети для “незацікавленого споглядання”, а виконували цілком конкретну релігійну або суспільну функцію, далеку від суто естетичних завдань. Твори з’являлися у світ, щоб відтворювати і розбудовувати сітку базових суспільних та культурних значень, вимог по відношенню до індивідів. Так, портрет пієї лобі не має ніякого специфічно мистецького завдання. Він або ктиторський, або парадно-репрезентативний, або спітафіальний, або поховальний тощо. Лише у кінці XVIII ст. поширюються зображення, які мають сенс і значення поза функцією соціальної репрезентації. Тобто милують око колоритом, композицією, характерністю образу і тому можуть вже претендувати на осмислення в горизонті естетики. Твори письменства теж виконують або проповідницькі, або повчальні, або навчальні функції і не мисляться як творіння генія і джерело суто мистецьких наслідків. Навіть курйозні вірші – по суті, чиста інтелектуальна гра – для свого існування потребують певних санкцій: корисність для богопізнання, навчання і т.п. “Твір з нагоди” не має суто мистецької інфраструктури для свого існування (див. розділ 1): системи скенонування, суспільні практики сприйняття й обговорення, він є відверто ангажованим, тому ще не конституює самостійного мистецького бачення світу, але відіграв дуже велику роль у відтворенні відомих смислів в культурі.

Словесний гвір має деякі особливості структури, які наближають його до власне мистецького твору й естетичного сприйняття. Він має “рамку”³²³, тобто до нього додається вступ, посвята, рекомендації до читання, навіть описується процес його виробництва у друкарні. Тобто його можна піби споглядати ззовні, як того потребує мистецький твір. У живописі роль такої “рамки” виконує життєподібність та сюжетність зображень, які перетворюють зображення на “відкрите вікно”. Все це підкреслює самодостатність існування твору як речі, вирізняє його з суцільного поля значень і смислів, де йому могло бути відведено лише представницьку щодо знання і морального повання роль. У письменстві, крім того, *непряме* мовлення (І.А. Софорова) використовується як підсилення слухотивного елементу – насолода дотепністю, вигадкою, продемонстрованою освіченістю, але також і для підсилення *тасмичні* довкола твору, тобто – для виокремлення нефіксованої певним значенням *значущості* як такої. А остання вже становить потрібну передумову естетичної свідомості.

Культура XVII–XVIII ст. завершує розвиток риторичної культури. Її риси тут виявляються яскраво, але її помітні ознаки розіаду раніше цілісної структури. Ще продовжує існувати і навіть систематизується принципова особливність культури – орієнтація на спільний тезаурус образів і смислів. Дж. Віко у роботі “Про смисл наук нашого часу” апелює, як до фундаменту суспільного життя, до здорового глузду, загального почуття та гуманістичного ідеалу елоквейї (красномовства). Все це виражалось одним словом – *sensus communis* – загальна здатність, притаманна усім людям, та почуття спільності³²⁴. Для риторики, яка заснована на силі переконання, а не на логічній аргументації, таке почуття спільності було край потрібним.

Таким чином, ми тепер можемо сформулювати поняття риторичної реальності, оскільки саме воно концентрує у собі відмінність між риторичним та естетичним ставленням до світу. *Риторична реальність домодерної доби – це реальність смислу, даного як переконлива словесна формула*. Риторика апелювала до влади слова, до його початковості і робила алгоритм роботи з ним предметом дослідження і навчання. Мовлення і письмо були відкриті як сфера відтворення смислу. Рухаючись від загального – загальних правил, загального уявлення про людину як об’єкт впливу – риторика не суперечила релігійній свідомості тією мірою, якою загальне копотувало зі спільним. Вона ніби упорядковувала спільний простір порозуміння між індивідами за рахунок дефініції³²⁵, відокремлювала “мистецтво” порозуміння від контекстів і надавала йому універсального значення – для всіх часів і народів. Контекстуальний характер порозуміння на основі “спільного почуття”, поступався порозумінню за певним правилом, але в межах даного смислу. Отже, риторика не опікується істиною як такою, вона розробляє способи її представлення та забезпечує дієвість цих способів. Правда – це тексти Біблії, духовна література, богословська література, історичні документи як оповіді очевидця; решта – вигадка³²⁶. І тією мірою, якою риторика не торкається підвалин вже означеної правди, вигадка як засіб розважання і переконання відтворює риторичну реальність. Останню можна ще означити через *спільну згоду, стосовно визначальних сенсів існування*. Ця реальність освячена традицією і переконанням. Тому немає того, щоб за вселінням мовця-оратора не ставало реальністю тут і тепер³²⁷, адже захопити, підкорити словом є призначенням риторичного мистецтва. Існує тільки те, що має смисл для людини, а смисл – це *sensus communis*, який підтверджує (приймає) або спростовує висловлене. В цьому контексті наголос на *imitatio* (наслідуванні) постає як конструктивний принцип відтворення і конституювання реальності, в якій індивід здобуває себе.

Від загальної характеристики *риторичного* ми переходимо до конкретного з’ясування естетичного потенціалу словесного мистецтва, яке викладалося в Києво-Могилянському колегіумі (академії).

Принцип імітації та гра уяви в словесній творчості

Які імпліцитні мистецькі настанови містили у собі українські поетики і риторики XVII–XVIII ст. у проекції на загальний стан культури? Що ці настанови свідчать про естетичний потенціал словесної творчості? Чи можна помітити ознаки переходу від риторики до естетики на рівні “програм” цих навчальних дисциплін та їх суспільному побутуванні? Наша мета – розкрити культурний сенс та епістемологічне підґрунтя “імітативності” технологій творення тексту, як вони постають у відповідних джерелах.

Спочатку декілька слів про поняття.

Ми вживаємо вираз “імітаційні техніки”³²⁸, його можна було б замінити на більш звичне “наслідування”, “наслідувальні”. Проте ми свідомо уникаємо такого, більш звичного, варіанту, щоб досягти смислового загострення предмета аналізу. “Наслідування” (давньогрецький еквівалент “мімесис”) має в естетиці низку різноманітних значень – загалом пейтральних і позитивних, які означені Арістотелем і розгорнуті у пізніші часи. “Імітація”, латинський еквівалент, відверто вказує на вторинність, дублювання, неоригінальність. Це саме те, що становить інтерес для нашого дослідження. З усього спектру можливих розвідок про поетику і риторику ми виокремлюємо їх призначення як алгоритму, структурованої сукупності правил і зразків, для письменницької діяльності. З цією ж метою подекуди у статті вживаються словосполучення “словесні технології”, “технологічні тексти”, щоб одним поняттям охопити цей аспект поетики і риторики як дисциплін. У цьому розділі можна було б навіть писати через дефіс поетика-риторика, оскільки для нас непринциповими є їх відмінності, але істотною – орієнтація на правило.

Особливість поетики і риторики не в тому, що вони заохочують до імітації. Суть у тому, що належить імітувати. Стародавнє письмо наслідувало певний твір як парадигматичний (“породжувальний”) зразок. Рух від конкретного тексту до тексту не був опосередкований узагальненнями і не дозволяв побачити мистецьку діяльність (ars) як раціонально організоване опанування принципів загальних норм письма. Суть “імітативних технік” нових для України дисциплін про словесність полягала у вимозі наслідувати *правило*. Правило подавалося як дефініція, яка через узагальнення та стисле й однозначне вираження надавала необхідної статичності і простоти у наслідуванні (завчити, розітлумачити, перевірити)³²⁹. Риторико-поетика фактично являли собою систему правил, підкріплену і проілюстровану певними зразками. Але наслідувати належало не самі зразки, а *правило*. Правда, правило в риториках і поетиках історично мало різний статус, навіть протилежний.

Спочатку (з часів Античності) між двома дисциплінами існувало взаємне відштовхування. Було відомо, що поетами народжуються, а риториками стають³³⁰. Це одразу визначало відмінність у змісті і функціях дисциплін.

Поетика спрямовувала до наслідування зразків, риторика до – ефективних дій, для яких потрібне було раціональне правило. Згодом у середні віки поетика теж була формалізована і частково злилася з граматиною, причому її статус зміцнів. Риторика ж, навпаки, протягом середніх віків не була в пошані, доки потреби церковної проповіді та тлумачення Святого писання не дали поштовх для її відродження. Врешті поетика (вже нормативна) і риторика переживають бурхливий розквіт від ренесансного періоду до XVIII ст. У цей час їх відносини змінюються. Риторика стає універсальною наукою для всієї освітньої сфери і сфери публічних стосунків. Виникає тенденція до злиття риторики і поетики в одну науку про слово. У риториці Ф. Прокоповича, приміром, є розділ про поетику (розділ 6), в поетиці М. Довгалецького друга частина – це, фактично, риторика (“Огорожа друга”).

З точки зору функцій між риторикою і поетикою зберігаються певні відмінності. Риторика, в класичному розумінні, застосовується у широкому спектрі мовленнєвих актів, адресована промовцеві³³¹; писаний текст для неї лише окремий випадок. Поетика ж спрямована у сферу писаних текстів, точніше специфічну сферу віршованих писаних текстів. Відповідно формальне деталізоване опрацювання поетикою твору мусить бути більш високим, оскільки написаний текст має здатність відокремлюватися від автора і промовця і не може бути простим письмовим репрезентантом мовленнєвої сфери як такої, і навіть створює особливі графічні коди смислоутворення (“курйозні вірші”). Поетичний текст існує в своїй якості саме як такий, що породжується несприродною для мовлення внутрішньою організацією. Дослідники називають це явище “вторинною граматиною”, яка надбудовується первинною (звичною) граматиною³³². “ГраMATика” поетичного тексту значно меншою мірою залежить від ситуації мовлення і позамовних чинників передачі інформації, ніж звичайний текст, побудований на риторичних засобах. Поетичний текст – це доволі замкнена смислова одиниця, тому в поетиках більше говориться про *структуру* тексту, в риториках – про *дієвість* застосування тих чи інших форм (oficium). Проте мовленнєва сфера риторики і мовно-синтаксична сфера поетики перетинаються, оскільки в будь-якому разі йдеться про мовний феномен і його застосування у певному типі комунікацій.

Для нашого завдання “технологічність” обох мовних керівництв у означений період може розглядатися, повторюємо, як одіотипна: це керування мовним процесом через систему правил і принців. І якщо в такій дефініції вони не відрізняються від логіки, то це тому, що на перший план тут висувається упорядковуюча функція. Але риторики і поетики, на відміну від логіки, безпосередньо мають справу із смислами, тобто контекстами немовного походження, їх не можна розглядати поза культурним і соціальним призначенням, функцією й ефектами. Саме контекстуальність розгляду забезпечує розкриття феномена словесних мистецтв як ланки, через яку здійс-

нюються перехід до нового типу культури і мистецької (естетичної) діяльності.

Українські дослідники неодноразово бралися до аналізу риторик і поетик. Це стосується насамперед літературознавців (В. Маслюк, Г. Сивокінь, Д. Наливайко)³³³. Проте ця тема ніколи не мислилась у культурологічному плані, тобто як така, що має стосунок до характеристик усієї культури загалом і, більше того, може дати певне висвітлення подальших століть розвитку української культури. В центрі уваги дослідників опинялися проблеми теорії літератури, реконструкція західноєвропейських і античних впливів у теорії і практиці “словесного мистецтва”, культурні взаємодії, які відбувалися за певних історичних умов. Виняток становлять роботи німецької дослідниці Ренати Лахманн та американської дослідниці Наталії Пилипюк, які розглядають риторику і поетику в притаманних останнім культурних контекстах. Навіть невеликий об'єм приступних нам джерел³³⁴ і теоретичні праці фахівців дають підставу вважати, що риторики і поетики – це засадничі твори для розуміння колізій розвитку української культури XVII–XVIII ст. Ми виходимо з того, що сам факт існування риторик-поетик мав вирішальне значення для культури і свідомості. Ціла низка знакових функцій, які були реалізовані через них, робить явище риторичного слова розуміння характеру української культури загалом.

Імітація у словесних мистецтвах виражає певне ставлення до істини, дійсності і творчості. Ширше – способу існування загалом.

У риториці Феодана Прокоповича ми читаємо, що “мета промови, а також промовця – це мовою задовольнити того, хто досліджує; а це є те, що інші кажуть “перекопувати мовою...”, або “промова веде дослідження до досліджуваної речі...”, і саме для ефективного виконання такої мети палежить освоїти правила і зразки. Ноставимо перше питання: *перекопувати*, чи *досліджувати* збирається навчати автор? Звісно, він говорить не про *метод* пізнання речей, а вказує на мовленнєву ситуацію, яка становить основу “риторичної культури”. *Перекопувати* і *досліджувати* тут органічно зливаються у “наслідуванні”. Незвичність і незрозумілість такого твердження і є “точкою” відмінності між нашою культурою і культурою, до якої належать текети. Для нас істина є результатом подолання усіх можливих сумнівів (критичної рефлексії), для Прокоповича вона є результатом побудування переконливого словесного “ландшафту”. Красномовний приклад наводить Прокопович, посилаючись на Фабія Квінта: про акторів, що знімають маски і починають плакати над чужими текстами, які вони тільки-но виголошували³³⁵. Істина як достовірність (адже актори знають, що все це лише гра) здобувається через перебудову семантичного поля, у якому активізуються смисли. Грають про інших, але плачуть самі.

Мовець розмічає простір комунікації в такий спосіб, щоб захопити (“задовольнити”) і себе, і слухача, зробити істину очевидним фактом і поді-

сю, освяченою “спільним почуттям”, цілком у тому сенсі як про нього згадував Кант. *Мистецтво* творення такої магії мовлення і є предметом для риторики-поетики. Тому культивування *одності істини, переконання і творення у процесі наслідування* належить до визначальних функцій існування словесних мистецтв.

Саме як *мистецтво*, як продукт рефлексії, кодифікації й узагальнення набутого досвіду, риторика і поетика вимагають імітації. Тут очевидні конотації з імітуванням дійсності у живописі модерного тіню. Християнський живопис не імітує, а через систему символів *показує* невимовну істину, ренесансне мистецтво починає імітувати, “запевняти” глядача, що це саме дійсність: як справжнє!³³⁶ Імітація структурує і вивіряє процес переконання і спосіб створення враження (задоволення), тобто фіксує особливий горизонт активності індивіда. В поетиках і риториках, до речі, можна говорити саме про *вилуго* наслідування, тому що ні у Прокоповича, ні у Довгалецького ми не знаходимо обґрунтування того, що “ніхто не може доскопало творити, не займаючись тривалий час читанням поетів”³³⁷. Чи це дійсно так? Очевидно, що *мистецтвом* тут мають підтримувати специфічну словесну реальність істинного як переконливого. Але доскопалість такого способу актуалізації істинного є відкритою тільки для знавців і для них становить мету й особливе задоволення.

Цей “технічний” момент імітації можна “вичитати” з самих навчальних курсів. Приміром, М. Довгалецький так пояснює, що таке *imitatio*. Наслідувати – означає робити одну річ на зразок іншої. Наслідувати можна *природу* і *твір*. “Наслідкування у творчості – це подібність у доборі та розташування матеріалу або в його мовлостилістичному опрацюванні. Або ще краще: наслідування – це зображення іншої речі або, як вважає Платон, це зображення образів”³³⁸. Насправді у поетиці наслідують не речі і природу, і навіть образи, а насамперед технологію відтворення спільного уявлення про речі і природу, які б нас зворушували. Проголошуване наслідування речей і образів не відіграє вирішальної ролі в структурі і функціях словесних мистецтв. Ця вимога може бути реалізована тільки через опанування хитросплетінь мовних конструкцій. Для риторики і поетики речі існують тільки тоді, коли про них починають *говорити* (Ф. Прокопович)³³⁹. І поетика, і риторика здійснюють своєрідну “деконструкцію” текстів і мовлення, так, що, в буквальному розумінні, *слова перестають перебувати у затінку речей*³⁴⁰. Це доволі прикметна подія у письменстві. Виокремлювалося щось раніше невідоме і в письменстві, і в культурі. І це впливало на мистецький вишкіл, насаджуваний через освіту. Хоча “Сад поетичний” Митрофана Довгалецького і “Мистецтво поетики” та “Мистецтво риторики” Феофана Прокоповича прийнято відносити до різних мистецьких напрямів (відповідно – бароковий і класицистський), вони обоє говорять про належність правил і зразків для митця у царині мови, і обоє припускають відхід від них. Правило і *зразок, який*

забезпечує *перекопчивість правила*, є базовими в структурі всіх риторик і поетик. Але на українському ґрунті влада правила була трактована свосвідно.

До XVII ст. на східнослов'янських землях панувала словесність візантійського типу з відповідним мистецтвом мови і мовлення. Проте візантійська традиція не сприяла розвитку специфічної рефлексії та дисципліни, хоча мала свою риторичку. Особливість візантійського типу словесності полягала в тому, що вона орієнтувалася на парадигматичні тексти для наслідування (вправи з версифікації не були визначальними для характеру письменства), в латинській традиції встановився пріоритет *правила*. Останнє, як узагальнена процедура побудови текстів, стало основою навчальних програм і збігалось із загальною тенденцією розвитку європейської культури на переломі між середньовіччям і Новим часом. У латинській традиції абстракції (дефініції) перемагали всі інші форми збереження і передачі знань. Предмет же візантійської риторички – те, що *можна* наслідувати, перед лицем незбагненного божественного і смисловою нескінченністю кінцевого. Ця риторика була “апофатичною”, подібно до творів Псевдо-Ареопагіта³⁴¹. Ідея апофатичності божественного робить незбагненною, тобто непридатною для кодифікації кожен окрему річ і форму висловлювання. Все гідне подиву, адже божественне проявляється у світі, ніколи не збігаючись з ним. У цьому сенсі показовими є “курйозні” вірші І. Величковського. Це магічна гра зі словами і реченнями в передчутті божественного:

РАК СЛОВНИЙ

єст вірш, которого не літери, а слова вспак читаются.

Високо діва єст вознесена,

Глибоко яко бжше смиренна.³⁴²

Автор спочатку налаштує на головоломку, але зміст її залишається недоторкано піднесеним. Робота з мовою не продукує нового змісту, а у таємничому калейдоскопі прокручує слова: як не повертай, все одно буде зміст. І зміст цей є передчуттям гасмниці, “слави божої”, як пояснює сам автор у передмові³⁴³. Наслідування тут має другорядне значення у відношенні до змісту, хоча і фіксується як окрема діяльність.

Риторички латинського типу реалізують більш раціоналізоване ставлення до дійсності. В латиномовних “мистецтвах” була своя магія авторитету, яка подекуди зливалася з авторитетом одкровення. Вступна частина поетики Митрофана Довгалецького однозначно говорить, що йдеться не про нудну шкільну вправу. Навпаки, скільки радощів обіцяє він тому, хто прилучиться до цієї справи. “Цей сад, безперечно, принесе втіху скорботним душам, спонукатиме байдужих на прекрасні вчинки...” “Діво Маріє, прибудь зі своїми лілеями та трояндами..., даючи нам насолоду, у цьому річному труді...”³⁴⁴. Метафора саду розгортається тут з усією силою. “Я ж бо справді не мав називати його скорботним або сумним (як інші) ...але [таким са-

дом], що завдяки [своїй] внутрішній силі і значенню міститься біля Йорданського та Марійського морів ласки і, викоханий та прикрашений, приносить леймовірну насолоду, що випливає з повчальних квітів”³⁴⁵. Звісно, можна все це вітійство віднести до барокових надмірностей, але є в цьому щось інше: відчуття поетичного мистецтва як втаємничення, входження у світ найвищих насолод, що традиційно обстоювалося отцями церкви стосовно осягнення божественної істини³⁴⁶. Проте довіра учня формується через посилення на християнську лексику і символи, громадянські доблесті та індивідуальне переживання приємності перебування в саду. І традиційне письменство, і латинська словесна премудрість збігаються у посиленні на божественний авторитет. Але авторитет, що його запроваджують ригорики і поетики, – це також авторитет дарів освіченості, авторитет знань, які відкривають новий світ тому, хто відважиться цей вхід “окропити власним потом”³⁴⁷. Інколи в навчальних курсах згадуються імена Арістотеля, Орфея, Квінтіліана тощо. Тобто здійснюється посилення на світський авторитет, який “освячує” правила. Остатні, таким чином, репрезентують “техніку” як таку, але в водночас виступають чарівним мистецтвом. Словесне мистецтво само себе легітимізує як особливу діяльність, що приносить насолоду, є престижною, і унікальною, оскільки потребує важкої праці. І якщо не всі ригорики і поетики мають таке екзальтоване забарвлення, як у М. Довгалевського, це не позбавляє їх певного ореолу чарівності. На задоволеннях і престижності словесного мистецтва наголошує і Прокопович. “Дивна приємність”, “найважливіша справа”, “почесність” і таке інше створюють образ ригорики як дисципліни”³⁴⁸. Вже хоча б тому, що представлена царина знань була вкорінена в іншій мовно-культурній традиції і підносилася над буденними практиками і звичаями вона не могла не справляти враження. Традиційне письменство не потребувало такого масиву специфічних текстів і такої уваги до досконалості мовлення і письма, а також задоволення з приводу реалізації цієї досконалості. Останнє вже граничить з “незацікавленням” задоволенням естетичного ставлення.

Надзвичайно важливо, що втаємниченість у знапія-вміння побудови текстів, які справляють дивовижний вплив на читача, протистоїть вульгарному, просторічному мовленню. Пієтет, який породжував ці технології у професорів і студентів, був подібний до шанування святого слова. Розуміти і тлумачити, в традиційному сенсі, – означало розмістити себе у межах іслучючого значення. Але парадоксальність статусу “словесних технологій” полягала у тому, що, запрошуючи до розташування серед своїх “квітів” і “цюдів” у межах знакової “огорожі” (як демаркаційної лінії переходу від буденності у незвичайне), що само по собі вже було інтелектуальною подією, – вони провокували і суто прагматичне ставлення до мови та застосування. Це був цілий набір гехнік, з якими потрібно було навчитися працювати. Їх інструментальна, службова функція наголошувалася, підкреслювалася вка-

зівкою на необхідність; і не можна не погодитись, що технічний елемент залишався базовим (І.В. Іваньо)³⁴⁹. Прикладна спрямованість створювала акцент на дослідженні структури тексту та якості окремих його елементів. Тобто, текст ставав насамперед об'єктом конструювання. Якщо знаковий характер "словесних технологій" як елементу освіти і традиції робив логічною імітативну й аполіміну діяльність письменника, то властиво технологічне призначення стимулювало суб'єктивну активність і саме у напрямі до опанування навичок як результату особистих зусиль. Письменство – це результат великих знань і наполегливої праці (вже згадуване: "окропити власним потом" – М. Довгалевський). Тобто воно може бути опановане як ремесло і може бути предметом самодостатньої насолоди. В українських поетиках і риториках є цей подвійний амбівалентний рух: утвердження "сакральності" специфічного знання і *arg* як такого, що має добре напрацьовану техніку й обслуговує суспільний процес "при нагоді" (Г. Грабович).

У "Мистецтві риторики" Ф. Прокоповича прагматичний ("технічний"), а не "естетичний" момент виступає дуже виразно³⁵⁰. Прокопович прагне через риторику створити універсальний простір мовних практик у суспільстві, надати йому цілісності та обов'язковості для всіх членів суспільства. Наскільки така програма є фундаментальною для самого автора риторики ми вже бачили на прикладі "Разговора Гражданина с селянином..." Творення цілісної комунікативної мовної сфери, організованої за єдиними правилами, має формувати нове ставлення до правил: правило має панувати. У переліку правил є і заборона на плагіат, адже це не реалізація правила, а списування зразка. В даному разі очевидно є відмінність позиції Довгалевського і Прокоповича. Перший переважно насолоджується *arg*, як чарівною квіткою, другий робить *arg* засобом раціоналізації існування.

Наслідкування як доскопалий процес має витіснити смислову основу наслідкування. Фундаментальним є наслідкування *речей* і *образів*, якими живе людина, *правила* не можуть задовольнити людину як істоту "живу", а не просто освічену. Напевне, українська культура від риторик і поетик отримала імпульс подібний до того, що його ми описали на прикладі М. Довгалевського: поетика як екзотична дивовижна річ, а не теоретичний і практичний інструмент. Теорія письменства як *правило* для письменства і теорія як *дослідження* письменства, здається, істотно затьмарювалися самодостатністю володіння мистецтвом і самими процесом оволодіння ним.

З цієї точки зору заслуговує на увагу праця Н. Пилипук "Київські поетики і ренесансні теорії мистецтва". Тут здійснено аналіз статусу і функцій поетик в українській культурі та дано порівняльний аналіз відмінності їх функцій від функцій ренесансних поетик у західній культурі. Дослідниця доводить, що на Україні поетики, так само як і риторики, не можуть розглядатися як праці з теорії мистецтва, оскільки вони функціонували *виключно* в системі освіти і були спрямовані на педагогічні цілі та вивчення класичних

Вони потрапляють на Україну через поширення гуманістичної освіти, а гуманістична школа – це школа, в якій класична, вірніше новолатинська освіта була універсальною основою навчання. Поетики та риторики входили до складу *trivium*, де найголовнішим було вивчення латини. У Європі від Середньовіччя до Відродження, зазначає дослідниця, теоретичні аспекти втрачають значення і поступаються практичним – вивченню прикладів і правил. Цю думку поділяє і О. Михайлов, доводячи, що з трьох *рівнів* функціонування риторики до XVII ст. реально залишилися два. До цих рівнів належать: (1) риторичний прийом (поверхневий рівень); (2) риторика як дисципліна побудови мовлення; (3) риторика як всеосяжний спосіб існування знання (особливе ставлення до слова)³⁵². В епоху бароко в цих рівнях відбуваються зміни. Починає згасати третій рівень, тобто руйнується епістемологічна структура культури, заснована на Слові. Саме цей рівень потребував спільності, єдності культурного простору існування. Залишилися лише риторичні прийоми, як щось самостійне, та “риторика як дисципліна, що доживає свій вік і впала в дитинство”³⁵³. Залишилася також можливість свідомого уподібнення поетичного слова слову риторичному – як “епігонський псевдоморфоз”³⁵⁴. Формальний аспект персважив смисловий, кристалізація правил спонукала до їх спростування або пом’якшення.

Гуманістична освіта спиралася на ідею “освіченого благочестя” Еразма Роттердамського, який чітко сформулював новий проект освіти: плекання благочестя, детальне вивчення гуманістичних дисциплін, підготовка до життя у суспільстві, плекання норм доброї поведінки³⁵⁵. Отже, пібито знімалося протиставлення благочестя й освіченості, яке було проаналізоване нами у другому розділі. Але, як зазначає Н. Пилипюк, програму Еразма ніколи не було втілено у життя. В реальній освітянській практиці все звелось до цілком одноманітного тренування у знанні мови та складанні віршів.

На Україні гуманістична освіта була представлена насамперед у практиках братських шкіл та особливо – у програмах Кисво-Могилянської академії. Цікаво, що із курсів поетики, навіть тоді коли вони зверталися до античних зразків, послідовно вилучалися любовні вірші, що, загалом, було характерно і для протестантських та католицьких шкіл. Були заборонені декотрі еклоги Вергілія та четверта кіпіга “Енеїди”. (Який різочий контраст становить “Енеїда” Котляревського на фоні такого ригористичного поетичного дисциплінарного проекту). *Сенсом* та *ідеями* зразкових текстів, на які посилялися і які вивчали, все більше нехтували. Залишалася сама форма віршування та мова. Н. Пилипюк доводить, що в українських навчальних закладах риторики і поетики ніколи не мали самостійного статусу як теорія словесності, вони виконували “позалітературні завдання”. В системі освіти поетика виконувала “проміжну функцію” – вводила до “стапу” студента, риторика навчала стилю³⁵⁶. Ніяких специфічно дослідницьких завдань у цих курсах не ставилося. Навіть характер аудиторії, до якої вони були призначе-

ні, свідчить про їх суто дидактичну функцію. Цією аудиторією були виключно "спудеї", а не фахівці з латинської мови та літератури.

Цей останній момент ми вважаємо за необхідне підкреслити. Відсутність дослідницьких завдань означає доволі формальний спосіб засвоєння, як античної спадщини, так і європейської гуманістичної традиції. Формально вона піби́то була, але не стала способом теоретичної рефлексії, аналізу і розбудови власне національного інтелектуального простору та літературного поля, до якого належить і теорія літератури, і літературна критика. Це, між іншим, означає блокування руху у репрезентативних функціях риторичного: функція *конститування світу* не розвивалася ефективно в напрямі до творення специфічної мистецької реальності. Існувало щось на зразок непевного синтезу (емблематичної єдності) між словом і структурою соціальних диспозицій.

Навіть у Сковороди в середині XVIII ст. панує "онтологічна концепція стилю"³⁵⁷. Тобто, Слово – це все ще образ речі, *res* переважає над *verba*, Слово буквально конститує об'єкт. Лише факт поширення алегорії та іронії вказує на поступову руйнацію риторичної культури слова. Алегорія – дистанційо́е образ (зображення) від дійсності, іронія – встановлює протилежність між словесним образом і дійсністю. Поява іронічної інтонації у філософських трактатах свідчить про відхід від принципу риторичної культури. Бароковий автор піби ви́борює собі право на дистанцію по відношенню до того, про що пише. Акцентує грайливий момент мовлення. У Котляревського іронічна інтонація пропонує всю розповідь, стає вже головним принципом оповідання, а не окремим риторичним засобом.

Загальний висновок, що його робить П. Пилипюк, такий: українські професори сприйняли ідею, що поезія може бути успішним педагогічним засобом, бо вона *насолоджує*, але вони не вважали насолоду перевагою над іншими цілями: *вчити і зворушувати*. Насолода, за Аристотелем, мусила б вивершуватися в катарсис, емоційний вплив поетик обмежується емоційним ефектом зворушення³⁵⁸.

Як доказ правильності міркувань про педагогічний, а не теоретичний сенс словесних мистецтв, можна навести й "історію" з естетикою як дисципліною на теренах України. О. Мишанич, який досліджував цю тему, стверджує, що коли на Україні з'являються перші помітні праці з естетики, вони залишаються суто навчальними дисциплінами, тобто не реалізують дослідницьких завдань, не здійснюють рефлексію літературного процесу. В них не використовується український матеріал і навіть не згадується "Енеїда" Котляревського³⁵⁹. Цікавими є назви курсів, на які посилається дослідник: "Опыт риторики" (К., 1803) І. Ржавського, "Введение в курс словесности" (Х., 1806). Пізніше в Харкові виходять "Риторика" (1817, 1824) А. Могилевського, "Опыт краткой риторики" (1823) І. Срезневського. Під назвою "Естетика" (1817, 1846) відомий недрукований курс П. Білецького-Носенка,

який спирається тільки на античні джерела, західноєвропейські та російські³⁶⁰. Генетичний зв'язок риторики та естетики тут розкривається наочно, але так само наочно викривається "школярський", педагогічний статус цих дисциплін. Це означає, що "імітаційність" словесних мистецтв у формальному варіанті шкільного правила "для вправ" відповідала загальній спрямованості культури, яка задовольнялася таким, а не дослідницьким проектом. Це можна пов'язати з надзвичайно сильним впливом благочестя. Освічене благочестя залишалося насамперед благочестям, перетворюючи саму освіченість на додаток до існування.

Напевне, в українському суспільстві не вивершилося те, що можна було б назвати риторичною культурою у тому сенсі, як вона реалізувалася в західних країнах і в Росії. Тобто життя не було достатньо раціоналізованим, підпорядкованим системі формальних правил і обіпертим на теоретичну рефлексію. Принаймні риторичний принцип не був реалізований послідовно. Ця теза потребує окремого дослідження, але, у порівнянні з працями щодо цього питання на матеріалі російської культури, все виглядає саме так. Р. Лахмани доходить висновку: авторитарно упорядницький принцип "Ars rhetorica" Прокоповича, був реалізований у формах суспільного життя, церемоніальній практиці придворної поведінки³⁶¹. Прокопович, який переїхав до Росії і став там впливовим політичним діячем, перетворив риторику на вчення про зразкову поведінку. "Риторика залишає і езотерику маленького придворного гуртка, і самодостатність шкіл. "Комунікативна компетентність" підкоряється становому порядку, але при цьому стосується кожного"³⁶². В українському суспільстві, наскільки можна судити, ситуація була іншою. Переважання схоластичного елемента у навчанні – знання самі по собі, а життя саме по собі – запобігало транслюванню риторичного типу мислення у форму суспільної поведінки. Правіло панувало в межах колегіумів і академії, в житті більше важив здоровий глузд, звичай і "спільне почуття" як підстава для розв'язання проблем.

Проте через риторики, поетики та гуманістичну освіту в цілому в українській культурі починає запроваджуватися ідея *класичного*. Вона стає складовою частиною перебудови механізмів культури. Адже класичне вже не потребує опертя у божественному для реалізації своєї нормативної функції, воно апелює до секуляризованого образу цінного *доробку*. Нормативний елемент присутній вже в античному розумінні класичного, як такого, що задає стилістичний зразок, насамперед у письменстві. Тільки з XVIII ст. вводиться й історичний аспект у поняття класичності, який вказує на часову атрибуцію певного типу зразків. Тобто мова йде вже не про надісторичну цінність, а про історичну фазу розвитку³⁶³. В українських освітніх програмах класичність постає ще як позаісторична, актуалізована *словом* тут і тепер. Саме тому так легко переходять письменники від сьогодення до античних образів³⁶⁴. Античність поступово заступає місце божественного одкро-

вешня і благодаті, хоча на останнє, як ми побачимо, все ще продовжують посилалися. "Твердь", на якій культура вищої верстви вже асоціюється з латинською освіченістю, отже – античним (гуманістичним) зразком. Гуманістичний образ античності не є історичною античністю, і стосовно України ми не можемо говорити про хоча б якийсь історичний аспект у ставленні до класичної спадщини. Античність як зразок не відступала у минуле, вона була постійно актуальною у сьогоденні, з нею можна було вступати в полеміку, перетлумачувати, уточнювати тощо. Виникало протистояння світів та моделей їх функціонування і відтворення. В моделі, запропонованій поступом латинського шкільництва, знання вже можуть бути "сукупністю знань", можуть технологізуватися (від *techne*), вимагають оволодіння і наслідування через спеціальні системи трансляції та відтворення. Згадаймо папозегливі афірмації *Гражданина* (освіченого) у творі Фсофана Прокоповича. А реалізація такого типу знань у культурі означала б кінець риторичної епохи. Через латинські дисципліни розгортається окрема предметна реальність, яка не є шляхом до Бога, не є очевидністю буденного існування, але є спокусливою сферою, що відкрито підноситься над буденністю і простотою, одночасно ускладнює світ і існує на грані інтелектуальної гри, розваги і має доступ на вишій щаблі суспільного буття. Якщо скористатися лексикою Довгалевського, можна сказати так: керуючи процесом творення текстів, поетики і риторики виступали своєрідним знаком і "огорожею" тогочасної словесності. Тобто, якщо середньовіччя характеризується як знакова культура, яка неможлива без референції до потойбічного, то розростання арсеналу латиномовних риторик і поетик, їх освітній статус і авторитет підтверджують, що *знаковий* характер письменства ще зберігається, але він зростається тепер на іншому ґрунті. Якщо раніше письменник, тією чи іншою мірою, усвідомлював себе як екзегета, то тепер він усвідомлює своє покликання як носія традиції, яка передається через освіту й особисте вміння скористатися правилом. Відтепер форма наслідування задавалася і санкціонувалася освітою, від імені її вже напрацьованих і систематизованих технологій здійснювалася посяг на письменники.

Теорія наслідування в риториках і поетиках – основне. Але ці керівництва з мистецтва словесності передбачають *варіацію* і *різноманітність* як вимогу до оратора та поета. Основний принцип – *наслідування кращих зразків* – доповнюється вимогою знати про межі наслідування та докладати талант до користування правилом. "...Все мистецтво полягає в тому, щоб не тільки вивчити правила, а й знати винятки, без розуміння яких більшість ораторів тоді найпростіше порушує правила мистецтва, коли щонайсильніше намагається їх зберігати"³⁶⁵. *Varia tractatio* від часів Квінтіліана означає новий виклад старого сюжету та створення парафрази. Зважаючи на те, скільки сторінок риторики Прокоповича присвячено почесності справи красномовства, здатності зробити оратора знаменитим, зрозуміло, що словесне

мистецтво не можна мислити поза змагальністю між автором і оригіналом, між різними авторами.

Отже, разом з *imitatio* словесні мистецтва розробляють і норми відходу від правил. Ідея також запозичена із європейських джерел. Гострий розум (*acumen*) та дотепний задум (італ. *concetto*, лат. *conceptus*) за XVII ст. отримують теоретичне обґрунтування у працях Б. Грасіана та Є. Тезауро. На думку деяких дослідників, вони вже здійснили розрізнення естетичного судження і логіки, ставили завдання знайти своє правило силогізму для "концепту"³⁶⁶. В українських постиках і практиці вірішування "концептизму" приділяли велику увагу. Зразковий для українських письменників польський автор початку XVII ст. М. Сарбевський дав таку дефініцію цього засобу: "Консепт – це думка, що містить у собі поєднання чогось неузгодженого й узгодженого; тобто виражає словами узгоджене неузгодження, або неузгоджене узгодження"³⁶⁷. Привертає увагу явна парадоксальність формулювань, оскільки оксюморон є лінгвістичною формою вираження парадоксу. Парадоксальність завдання давала свободу дій у межах правила, і зразком концептизму в українському письменстві доби вважаються твори Л. Барановича. Проте радикальним відхищенням було б зробити законодавцем творчості самого себе, свою інтуїцію. До такого в цей час ще не дійшло.

Загалом у класицистичній теорії письменства Ф. Прокоповича докладно аналізується походження і суть дотепності. Автор наголошує, що влучні, короткі, виразні переконливі вислови вимагають "величезних вроджених зусиль"³⁶⁸. Здатність вигадувати дотепи не піддається правилам, приховується у "недосліджених закутках мозку". Тому дотепність не є результатом навчання. Можна тільки вказати, де їх можна шукати. Власне це і робить Прокопович. Отже, що є джерелом дотепів? Це загалом рідкісне і незвичайне, що вражає своєю несподіваністю, не є загальноновживаним висловом"³⁶⁹. Причому для дотепу потрібна не так правда, як правдоподібність, у вислові йдеться про *можливе*: одне значить бути, інше – здаватися"³⁷⁰. З іншого боку, те, що здається неможливим, але є правдивим, може бути джерелом дотепів. Як приклад, наведено вислів св. Павла: "Живу я, але вже не я, а живе в мені Христос"³⁷¹. Парадоксальне твердження є теж дотепом. У цьому сенсі християнське віровчення дає багато прикладів для наслідування.

Тільки індивідуалістично визначене "я" може ратувати за повний відхід від загальних правил, через те, що у *відмінності* від інших вбачає сенс свого існування. В просторі риторичної культури визначальних смислів буття вдосталь, і вони є абсолютними. А наявність законів і правил, у тому числі поетичних та риторичних, створювали можливість для свободи, яка суб'єктивно усвідомлювалася як здобуття *простору* (розкритих можливостей) для існування. Людина, яка не знає мови і мистецтва поезії або риторики, не може застановлюватися над проблемою словесного самовираження. Так само етикетність поведінки, яка не опанована як зразок, не може бути об-

меженням індивідуального життя. Навпаки, опанування *ars* відкриває небачений (для неосвіченого) простір для дій у культурній, соціальній, економічній сферах. Індивідуальне, так би мовити, є цілком автентичним суспільному, феноменально розгортається через суспільне. Життя за межами прописаної норми розташовується у зовсім іншому смислового і суспільному реєстрі. Це дике, позбавлене свідомості і волі, життя. Прокопович прямо говорить про це у своїй риторичі: дики люди жили по "лісових колибах", лише мистецтво красномовства вдосконалило їх душу³⁷². Безпосередність і самототожність "дикого" існування не дає можливості поставити питання про свободу. Для свободи потрібно мати роздвоєння між тим, що є, як то-тожна собі даність, та тим чого немає, але може бути; і не просто може, а має цінність і потрібне для індивіда. Саме конфігурація норм і правил, якими розбудовується простір можливого, створює горизонт свободи. В культурі XVII–XVIII ст. індивід отримував такі соціальні можливості разом з освітою, а освіченість однозначно поставала цінністю і реальною можливістю. Комплекс засобів, які опановувала людина, якісно змінював спосіб її існування і поле самореалізації. Несвободою може бути швидше невігластво, обмеженість, незнання. Тобто, в основі розуміння свободи тут лежить очевидна істина, що в самому індивіді не існує нічого такого, що може бути підставою вільної дії. Вільна дія потребує *простору* – соціального, культурного, смислового, божественного, який в українській культурі XVII–XVIII ст. забезпечувався освітою, а ній в риторика (поетика) посідала чільне місце.

Оригінальність не була метою, і проблема свободи творчості не стояла. Щоб надати форми, суспільного значення своїм діям, думкам, почуттям і конституювати їх як факт, потрібен *спільний* смисловий простір. З точки зору "спільного почуття", це була "рубрикація" (Аверинцев С.), соціальне розташування себе у світі, з точки зору "ми́гіння", тобто емпіричного факту реценсії, – це здобуття визнання. Радості, які чекали на індивіда тут: (1) радість "дешифрування" і версифікації як прояв володіння словесними мистецтвами³⁷³ – довести вправність і кмітливість, робити краще за всіх те, що вміють й інші; (2) радість втасмичення до магічної царини словесного мистецтва – вміти те, чого не вміють, до чого не втасмичені інші (неосвічені).

"Імітація" була доволі сильним творчим засобом, позначала контури (лише контури) самодостатньої гри зі словом та своїми здібностями. Риторична культура підтримує реальність спільного смислового простору існування, "спільного почуття", але через раціоналізацію письменства і навчання воно стає загальним, і тому може входити в опозицію з індивідуальним. Здійснюване у практиці письменства сходження від конкретного (індивідуального) до загального (абстрактного) може тоді тлумачитись як підведення під "загальне місце", деіндивідуалізація, в той час як сама риторика і поетика, спираючись на правило, актуалізує рух від загального до часткового, окремого випадку³⁷⁴. Загальні правила і приклади вимагають наслідування,

тобто творення окремого за заданою схемою, смисл читається в переважно зворотній послідовності. Окреме читання (слухання) підводиться під загальний (колись *спільний* смисл). Тобто в риториці-поетиці відносини між загальним і окремим урівноважені, загальне до певної міри все ще залишається спільним.

У русі ж від *спільного* до *загального* утверджується модерна модель існування. Тобто, коли діяльність і спільнота ще орієнтується на парадигматичний зразок, вона спирається на "спільне почуття" як реальність існування; кожен зі зразка бере і вичитує те, що зазвичай вичитувалося і є належним для вичитування (моделі існування 1 і 2). Мова алегорій та емблем була б незрозумілою без наявності сталого набору значень і спільного способу осмислення речей. Коли все більше починає важити правило (узагальнююча форма пізнання), "спільне почуття" відсувається на другий план, але продовжує бути основним чинником осмислення окремого. Коли влада загального правила зростає, слабшає осмисленість (і радість існування), присутність правила сприймається як насилля.

Реалізацію правила можна перевірити і контролювати, воно імпонує завданням модерної освітньої (культурної) програми. "Спільне почуття" можна тільки *мати* і правилам воно не підлягає. Цей конфлікт закладений — парадокс смаку, який досліджує західна естетика у XVIII ст., але це є і підвалина конфлікту благочестя й освіченої моделі існування в українській культурі XVII–XVIII ст.

Риторики і поетики у XVII–XVIII ст. позначають межу між традиційною і модерною моделями існування. "Спільне почуття" і "спільний" (один, божественний смисл) ще зберігають свою владу у свідомості, і лише в їх межах і не далі дешифруються тексти і реалізуються "мовні ігри". Коли ж загальне вилучає "спільне почуття" з актуального ладу існування, потреба в естетиці як специфічній формі рефлексії стає нагальною.

Отже, "імітаційна техніка", яка запроваджувалася риториками і поетиками (через освіту) в українському письменстві, цілком відповідала межовій ситуації культури, яка доволі швидко змінювала традиційні напрями референції смислу й одночасно розкладала на елементи феномен письменства. У цьому сенсі можна сформулювати такі висновки: 1) орієнтовані на імітацію риторики і поетики разом з усе ще анонімним характером письменства, відтворювали традиційну середньовічну ситуацію влади вищої сакральної істини та її авторитету в письменницькій діяльності; 2) разом з тим, вони утверджували авторитет традиції, який вже не був божественним авторитетом і належав історично й індивідуально досяжному доробку культури і мови, відтворюваному через освіту; 3) акцентування уваги на "якості текстів" створювало прецедент для формування літератури у сучасному розумінні цього слова, на відміну від традиційного письменства. Література, на відміну від письменства, виводить в осереддя діяльності письменника "поіе-

сис” як такий: творення іншої реальності – уявної – як предмета естетичного сприйняття і насолоди.

Основними дійовими особами у письменстві та літературі були і залишаються автор і читач, стосунки яких опосередковані твором. Істотно естетичний потенціал творчості залежить від акцентів у цих стосунках.

Моделювання стосунків автор-читач у поетиках

Тепер варто зосередити увагу на суто літературному (мистецькому) аспекті поетик. Що можуть вони продемонструвати, крім норми творення досконалого тексту? Що можна прочитати в них через призму сучасних мистецьких практик, у яких саме взаємодія автора і реципієнта є ключовим моментом творчості, на відміну суто риторичного опікування досконалістю тексту?

Щоб загалом з'ясувати опірність творів до концепту естетичного, належить виявити інтенцію, яка випливає з історичного “місця” існування самого твору. Але крім здійснення роботи відтворення контекстів, ми мусимо просто прочитати текст. Прочитати так, ніби він призначався для нас. Тобто риторика має нас навчити складати промови, поетика – створювати привабливі словесні образи, повчальний твір – навчити істинного життя. В загальному вигляді таке читання не несе в собі специфічну історичних рис. Функції письменства були здебільшого прагматичні – повчати, навчати і розважати (тсж прагматична функція, а не натяк на духовні візії!). Чого ми можемо навчитися із запропонованого тексту, залежить не тільки від останнього, але й від нашої настанови. Ми можемо поставитися до тексту як до архаїчної дидактики, наївного письменства, ще й ангажованого суспільними або релігійними завданнями. В усіх випадках упередження буде непродуктивним через негативну забарвленість настанови. Ще до читання ми зневажили вагомість повідомлення. Поставили себе за межу його дії і над ним. Проте ми могли б виявити довіру текстові у процесі читання і сформувати очікування стосовно можливого повідомлення. Цим створили б ту інтонацію дружнього спілкування, яке не маніфестує готових смислів, а вибудовує смисл під час розмови, змінюючи свою його протягом поетапного отримання уточнюючих відомостей. Така пластична позиція стосовно спрямованого нам “повідомлення” не є пасивною. Навпаки – демонструє високу міру зацікавленості самим повідомленням і припускає зміну власної позиції в залежності від його змісту. Позитивно налаштоване очікування створює умову для формальної реалізації задуму автора, позначеного жанром, темою, і цього вже достатньо, щоб здійснилася актуалізація певних смислів. Відтворення адресної позиції читання дає можливість зробити вже отриманий досвід предметом дослідження, здійснити тлумачення ззовні іншої (теперішньої) історичної позиції. В такий спосіб відкривається відмінність ставлення до мистецької творчості та специфіка позицій автора і читача, змодельована в поетиках.

Українські поетикки не були суто оригінальними, безпосередньо не взаємодіяли з розвитком поетичного мистецтва, знаходили своїх адептів переважно в шкільних аудиторіях. Але для того, хто не поділяє просвітницьких ідеалів і схильний бачити в творах культури швидше симптом, аніж "естетичну" на небеса, поетикки виступають симптоматичними ознаками внутрішнього диспозитиву культури. В ній щось можливо й щось неможливо; і це визначається схрещенням силової напруги функціонуючих текстів, інституцій, настанов тощо. "Новоявлені" тексти більшою мірою здатні засвідчити зрушення в дискурсах доби. Нас цікавить, насамперед, продуктивна естетична функція поетик. Ми маємо з'ясувати, як запроваджений дискурс із специфічними властивостями визначає у XVII – першій пол. XVIII століть формування автора і його активність? Яке місце в цьому дискурсі посідає "чительник"? Тобто йдеться про те, якою мірою у принципово риторичному дискурсі українських поетик можна побачити паростки нового, вже естетичного, ставлення до текстів та творчої діяльності митця?

Під дискурсом ми тут розуміємо певну організацію тексту, яка створює інтенційність по відношенню до того, що, *хто* і *кому* говорить у ньому. Те, про що говорять поетикки – закон, правило, в якому повинна поміститися активність автора-віршотворця. *Хто* розщеплюється в поетиках на два модули: *хто* автора поетикки, який транслює або ретранслює закони і правила, і *хто* автора поезій, якому адресуються наставляння. Спробуємо також виявити, чи йдеться там про *хто* читача. Спочатку розглянемо кореляцію між *що* поетикки і *хто* автора (авторів).

У постиці 1637 р. відмінність автора поетикки й автора поезії накреслюється у чітких дефініціях: поезія – суть художньої творчості; поетика є наукою, яка викладає правила "віршотворення"³⁷⁵. Відповідно до того, як двоїться предмет – творення і рефлексія творення – двоїться й питання про автора. Зрозуміло, що йдеться не про конкретного автора з власним іменем, а про "фігуру автора" (М. Фуко), яка може бути визначена як позиція, в якій дискурс розташовує суб'єкта своїм призначенням, змістом, формою, вихідними положеннями й очікуваним результатом. *Що* поетик знаходиться в істотному зв'язку із *хто*. Те, про що говорять поетикки, вимагає узи оджепості з фігурою автора, яку він створює своїми приписами. Достоту основна функція поетик створити автора, який би був агентом запровадження прононованих правил. Стосовно українських поетик це тим більш актуально, оскільки вони розквітають у річниці шкільної премудрості. В такому специфічному дискурсі прочитується контекст ширший, ніж той, який дискурс передбачає для своєї чинності. Щось мусить надавати йому дидактичної сили, яка б захоплювала волю індивіда і вела у відповідному напрямі.

Визначальним для аналізу поетик з точки зору представленого в них авторства має бути той факт, що вони (поетикки) входили до корпусу шкільних дисциплін і протягом принаймні XVII ст. навряд чи впливали на поети-

чле мистецтво на Україні³⁷⁶. У зв'язку з цим виявляється певна суперечність їх статусу. Як навчальний предмет, вони існували і поширювалися, виконуючи освітню функцію, тобто були керівництвом до *правильного* писання віршів, створювали норму віршування. Але задаючи норму, вони, в той же час, не були органічною частиною сучасної їм практики віршування, яка вже була на той час достатньо розвиненою³⁷⁷. Маючи навчати, вони фактично не були ефективними (з точки зору запровадження техніки) й існували осторонь реального мистецького процесу, розташовувалися у іншій площині по відношенню до розвитку живої поезії. В поетиках XVIII ст. цей відвертий розрив вже ліквідовується, подаються зразки віршописання українських авторів і вводяться розділи про курйозні вірші. Але залишається фактом, що теорія поетичного мистецтва існує як *самодостатній феномен*, як специфічна царина дискурсивної активності, попри її функціонально прикладний характер. Це означає що *не застосування, а саме існування подібного дискурсу мало культурний сенс і, відповідно, розкриття цього сенсу дає розуміння функцій поетик у культурі й творенні умов для формування концепту естетичного*.

Програмувальні схеми поетичного мистецтва розгортаються і постулюються у відношенні до продуктивної авторської позиції і діяльності. В будь-якому випадку "фігура автора" формується відношенням до межової інстанції тексту, можливостями його індивідуалізації і функціями. Суб'єкт може *створювати* текст, *ретранслювати* та *інтерпретувати* його. Автором у власному сенсі, зрозумілому нам, він буде лише у першому варіанті. Але інші епохи мають з цього приводу інші уявлення. В українських поетиках питання про автора, як і зазначалося, постає у двох аспектах: автор поетики і автор поезії. Авторство поетик є проблематичним. Мається на увазі не те, що ми не можемо сьогодні його встановити (що теж актуально для цього матеріалу), що авторство М. Довгалецького і Ф. Прокоповича не доведено у відношенні до творів, які їм приписуються; або що ці твори "переписують" вже існуючі поетики і не можуть вважатися автентичними. Відомо, що і поетики, і саме письменство протягом XVII–XVIII ст. були переважно анонімними³⁷⁸. Ми говоримо про властивості дискурсу, а не соціальної практики. Йдеться, власне, про неістотний характер авторства взагалі, коли ми говоримо про навчальні курси поетичного мистецтва.

Закони поезії не встановлюються волею окремої особи. Вони мають бути обґрунтовані через референцію до надіндивідуальної інстанції – Бога або істини, освяченої авторитетом відомого достойника. Звичайно, сучасна людина не могла б оминати питання про *обґрунтованість* зразків і правил, які їй демонструються і нав'язуються як зразок. Але і в ті часи довіра до зразка будувалася не через критичну рефлексію і доведення, досить було, як відомо, п'ятяку на авторитетне джерело. В змісті самих поетик ми натрапляємо на імена, які мали б "освятити" непорушність встановлених правил: Арісто-

тель, Гомер, Орфей, Гесіод, Мойсей, Адам. На них вказує М. Довгалецький, пояснюючи походження поезії, проте легко робить перехід, який, так би мовити, скасовує значення цих імен і передає права зачаткування поетичного мистецтва Богові. "Нам же відносно походження поезії не варто багато роздумувати. ...Чому б ми мали помилитися, коли скажемо та наповлагатимемо, що поезія бере початок від самого творця світу..."³⁷⁹. Поезія – божественна справа³⁸⁰. Подібні зауваження, якщо вони розташовуються на початку тексту, вже встановлюють універсальний контекст, у якому далі розгортається розмова: поетика є людським викладом закону божественної справи. Ф. Прокопович теж пояснює походження поезії, вказуючи на "таємні щедри богів", і додає до них ще і "людські почування, а передусім любов"³⁸¹. В інших поетиках (наприклад, у поетиці 1637 р.) може не бути підкреслення прерогативи Бога у справі поетичного мистецтва, проте очевидно, що вона все ж таки мусила бути, зважаючи на те, що в шкільних аудиторіях премудрості поезії виголошувалися кліриками, а сама освіченість знаходилася під патронатом церкви в прямому і переносному сенсі.

Щоб факт встановлення божественного походження поезії не видавався тривіальним або незначущим, загальним місцем для визначення "фігури автора" поетики, нагадаємо, що в "першоджерелах" це питання вирішується інакше. Наприклад, Арістотель пояснює походження поезії, спираючись на реальні факти наслідування, задоволення від наслідування та історичні факти. Ю.Ц. Скалігер у цілому згоджується з Арістотелем. Щоправда, згадує він і про божественний елемент у поезії, але зовсім у іншому сенсі: поета можна порівняти із Богом, оскільки він творить другу природу й описує безліч доль³⁸². В українських поетиках апеляція до Бога є істотною для розкриття особливостей дискурсу. Правда, тлумачення поезії у її витоках, а відповідно й обґрунтування безумовної загальнозначущості поетичного мистецтва для "пишущого", істотно не впливає на систематику правил, які виступають основним предметом викладу. Але в кожному разі значення має несуб'єктивний, невиняковий характер запропонованого. Тобто автор поетики – речник Істини, він висловлює одвічні закони, тому зразки і правила мають повну легітимність. Рєференція до Бога, до природи людини, до Природи як такої спрямована на істотне усування *індивідуального* авторства правил, на надання *достатніх підстав* для творчої діяльності.

Проте в текстах поетик дуже мало місця відведено для абстрактних розмірковувань про походження поезії. Центальною є прикладна частина, зовсім іншою інтонацією і темою. Адже у випадку поетики ми маємо справу з дисципліною і шкільним предметом. Ось тут і викладається те *що*, заради якого існує поетика як певний твір.

Принцип дисципліни має свої особливості і диктує позицію авторства. Дисципліну можна визначити як царину об'єктів, сукупність методів і корпус постулатів. Вона дозволяє конструювати, але з рядом обмежень³⁸³. Ав-

тори поетик окреслюють свій предмет у теоретичному розділі у відповідності до античних зразків, розмежовують віршування і поетичний твір, демонструють систематичність викладу, чіткі дефініції, ретельне аналізування прикладів, але все це заради навчання “отроків”. Тобто значення має не тільки впорядкований, систематичний і обмежувальний характер дискурсу; з самого початку дисципліна в поетиках постає як *дидактична* система. Поетика – не тільки галузь знань, вона – шкільний предмет, мета якого – дійсно *навчити* “створювати” вірші. Поетика Арістотеля ще може розглядатися як дисципліна у власному розумінні слова тому, що вона узагальнює, класифікує, намагається відтворити закони творення поетичних текстів. У своїх узагальненнях Арістотель спирається на справжню історію розвитку поезії майже трьох попередніх століть і виступає насамперед як дослідник, який дає імена речам, ще не названим до нього. Він дійсно формує дисципліну як дослідницький проект. В Україні XVII ст. поетика з’являється як шкільний предмет, і це по-іншому визначає її прочитання. Ми б хотіли звернути увагу на цей факт. Теорія поетичного мистецтва не стільки досліджувала, скільки формувала дискурсивну зону, мета якої була запроваджувати і встановлювати повний спосіб письменницької діяльності, який би стимулював, робив легітимною і належною *нормативну* активність суб’єкта. Функція автора, таким чином, перекодовується як активність, яка спирається на саму себе, особисте вміння застосувати анонімне правило. Феофан Прокопович досить чітко окреслює свою авторську роль. Він зазначає, що поетичне мистецтво мало вже стільки наставників, стільки прескрасних тлумачень, що цілком слушно постає питання, чи можна ще щось додати? Чи не будуть ці додатки спробами додати світла сонцю або краплю морю³⁸⁴? І знаходить досить скромне виправдання своїм зусиллям: *підтримувати у змаганні традицію і додавати їй привабливої новизни в сприйнятті тих, хто навчається, а також полегшувати останнім це заняття більш лаконічною і ідентифікованою формою повідомлень*. І тут же підкреслює, що мистецтво, утверджене певними правилами і повчаннями, є не тільки корисне для поета, а, насамперед, – необхідне³⁸⁵. Авторство поетики у схоластичному³⁸⁶ варіанті її побутування в українській освіті XVII–XVIII ст. є *вміння привабливо представити знання*. По суті, те саме стосується й “автора” поезії, до якого звертається автор поетики. В усякому разі потрібно *вміти* (ars) представляти і застосовувати зразки та правила.

Таким чином, на хвилі загальної переорієнтації культури на “латинський” освітній тезаурус³⁸⁷, латиномовні поетики на теренах культури розмічають особливу сферу діяльності як місце для секуляризованої творчої активності – поетичної і дослідницької. Мистецька влада мислителя (автора поетики) і поета мусить тепер бути опанована як *фах*. Достоту слово “мистецтво” стосується і дисципліни, і віршописання. Нормативність поетик є результатом зміни акцентів; вона дає допуск в існування чистому *вмінню* –

ars, або techné, за яким вже не так певно маячить нагальність вищого смислу. Вміння діяти тут є результатом навчання, а вже потім свідченням благодаті. Ореол пророцтва входить у тінь – авторства як особистого вміння.

Автор поезики і програвований поетикою автор знаходиться у єдиному дискурсивному полі. Їх статус укорінюється в царині *правила і правильності*. Авторство промовляє від імені дисципліни. І якщо у самих текстах, як уже згадувалося, походження поезії пов'язується із Богом, природою, а імпліцитно із авторитетом носіїв вищої істини, походження власне поезики та її правомірність у тому чи іншому варіанті обґрунтовується авторитетом, який не потребує власного імені і є апеляцією до *норми* як такої. По суті, правила і положення поезики взагалі не обґрунтовуються, а спираються на вдалий *прецедент* (звідси така велика кількість прикладів), як у міфологічних структурах, але у неявній формі все-таки здійснюють жест у бік вічної і незмінної істини, перед лицем якої розум може довести свою вправність. Значення має дієвість технологій, які вже дали колись позитивний результат. Визнана техніка віршування вже не обговорюється, а приймається до дії. За автором поезики залишається роль ретранслятора й аранжувальника. Технічний момент тут, очевидно, переважає над пошуком істини і смислу. Автор поезики є функцією дисципліни, автор поезії є функцією її загальних приписів.

Архаїчний сакральний статус слова невідворотно відходить у минуле, а разом з ним – і умовність авторства³⁸⁸. Проте до ідеї автора як єдиного джерела творчої діяльності ще далеко. Історичний вплив існихазму попередніх століть розвитку культури доволі сильно актуалізує домінуюче значення самозаглиблення (благочестя Вишенського і Сковороди) і робить маргінальними репрезентативні та комунікативні форми людської діяльності, до яких, напевне, і потрібно віднести поезію як певну практику і поезику як дискурсивно-інституційне підтримання цієї практики.

Дискурс поетик вже демонструє, що для автора поезії орієнтиром стає *правильність*. Цьому сприяє і те, що курси поезики вже у “готовому” вигляді з'являються в просторі української культури. Вони не є витвором автентичної традиції словесної творчості, не виростають з неї. Твердження доволі принципове з огляду на відмінність письменницьких традицій візантійського і латинського зразка³⁸⁹. Це означає, що влада цих поетик не може бути скасована та істотно перетворена із досвіду української культури і “сакралізується” у своїй замкненій самототожності. Навіть тоді, коли в поезиках все більше апелюють до сучасних зразків поетичної творчості, як це має місце у М. Довгалевського (маємо на увазі) розділи про “курйозні вірші”, вже не можна істотно змінити існуючу ситуацію: дискурси “інокультурної” поезики ідеологічно домінують. Поетика сама стає новим “за жанром” дискурсом в Україні, і вона встановлює нові правила дискурсу. Відтепер здійснюється творення текстів, призначення яких “створювати” авторів у межах запровадженої норми. Можна сказати так: поезика – це *керівництво для суспільного*

творення і самотворення авторів поетичних текстів. Цілою низкою настанов, вказівок, порад, правил фіксується і забезпечується "фігура" автора поезії. Саме тому, що поетика усвідомлюється як майстерність і вправність, вона активізує позицію автора поезій на підставах, які знаходяться цілком у його суб'єктивній волі. Поет може і мусить *створити* себе за існуючим алгоритмом.

Автор, якого моделює поетика, це – реципієнт і продукт навчальних процедур. Між вибрати і творити окреслюється місце активності суб'єкта, яка залежить виключно від його волі та сумління. Його здатність до авторства народжується (і стає законною) через засвоєння навчального предмета і реалізується як *окремий* зразок надіндивідуального закону віршописання. Перед індивідом розгортається перспектива діяльності, яка відкриває простір для реалізації особистих амбіцій – вправність має бути поцінована.

Зважаючи на те, як зростав попит на майстрів віршування у цю добу, на успіх, який мали класи поезики серед студентів Києво-Могилянського колегіуму, можна припустити, що поетична майстерність дійсно відкривала двері у нове життя, створювала соціальний статус; і в такій якості вона насамперед усвідомлювалася студентами і професорами. Суспільна значущість цього типу діяльності мала підкріплювати нормативну силу поетик. Їх "хитромудра" латиномовна респектабельність повинна була справляти враження з огляду на зростаючий суспільний авторитет освіченості взагалі. На користь цієї думки свідчить пародіювання уміння говорити на "ус" в Енеїді" І. Котляревського. Престижність володіння словом, про яку часто нагадують риторичні цитати доби, створювала певний фон, де окремі дисципліни поставали стовпами людського існування, якими опікуються освічені достойники. А це вже горизонт появи "ідеї культури".

Можна зробити висновок, що, створюючи проект певного типу діяльності, автор поезики не стільки впливав на поетичну творчість, скільки проголошував можливість іншого дискурсу (по відношенню до традиції), у якому щось потрібно було робити за правилами. Від ритуалу ці правила відрізнялися тим, що: 1) спонукали до продуктивної діяльності в галузі матерії, форм, а не смислу; 2) набували владної сили не через страх священного й авторитет імені, а – через авторитет суспільного доробку як прецеденту і норми; 3) структурували для індивіда горизонт можливого у вигляді розробленого плану, конечної дистанції, доступної людським здібностям.

Десакралізація словесного простору вивільняє суб'єкта і зобов'язує до дії, до роботи над формою, до "маніпуляцій" словами, закони яких інтегровані у зону профанного (суспільного) і тому схожі на *гру*. Автор артистично оперує словесами, коли знаходиться у дискурсі поетик, і напружено здобуває себе у соціальному контексті. "Труда, сущаго в писанні, знати // не может, іже сам не вість писати. / Мнить: буди легко писання діло – / три персти пишуть, а все болить тіло"³⁹⁰. Слід застерегти від буквального сприйняття

тя драматичності такого переживання. Це насамперед троп, загальне місце барокового письменства, і тут неможливо вирізнити власне індивідуальне переживання і почуття (тема "історичної поетики"). Автор моделює свої почуттєві стає за зразком існуючих вдалих прецедентів. Він не виражає, а конституює свої стає у відповідності до зразкових і належних, даних як взірць словесної творчості³⁹¹.

Поетики зайняті якістю твору, тому спрямовані на формування автора, який про що якість дбає. Про це недвозначно говорить Довгалецький наприкінці свого академічного курсу: поетична краса... полягає не в чім іншому, як тільки знанням і розумінням тропів і фігур" давати задоволення³⁹². В поетиці Прокоповича також наголошується на необхідності читати повільно, з усією можливою уважністю до деталей – "читати й перерахувати"³⁹³. Ставлення ж до читача як дійсної мети і чинника творчості залишаються у вимірі віртуальному для завдань поетики. А поки у справу письменства істотно не втягується читач, немає підстав говорити про власне естетичне спрямування словесної творчості.

Значно більше читачем цікавляться риторики. Проза більш подібна до живого мовлення, і тому аспект *обміну* (передачі) думок і почуттів є важливим. До деякої міри якість тексту вимірюється саме реакцією слухачів або читачів. "Якщо йдеться про оратора дуже видатного у своєму мистецтві, то зауважив Сенска про Красса, "слухачі часто боялися, щоб він не перестав говорити". Звідси мужа обдарованого знанням красномовства ... всі мимоволі приймають, захоплюються ним, люблять, добровільно заводять дружбу. Якщо він почав говорити, затихає гамір і шум, мимоволі припиняються розмови, всі в напруженні звертають обличчя до його слів"³⁹⁴. Живописно змальоване захоплення досконалим мовленням розкриває значення реципієнта у риторичному мистецтві; тут потрібно тримати у центрі уваги слухача, очікуванням і передчуттям його реакції скерувати процес. Аналіз почуттів та причин їх появи в риторичі того ж Прокоповича теж доволі цікавий з точки зору "фігури" читача та естетичних інтенцій. "Почуття – це збудження чуттєвої душі, яке викликається уявою про добро і зло"³⁹⁵, саме пізнаючи добро і зло ми зворушуємося тим чи іншим почуттям. Чинниками хвилювань в органах почуття є *зовнішні* – божество, демон, людина, щось інше та *вроджені* – уявлення про добро і зло³⁹⁶. Очевидно, стосунки автора і реципієнта промови або словесного твору є далекими від обміну суб'єктивними переживаннями. Ці стосунки оносередковуються цілком певними (не спонтанними) зовнішніми і внутрішніми чинниками. *Хто* читача (слухача) позначається, але не конкретно, не особистісно, не в модусі "переживання". Достоту ніяких натяків на співтворчість. "Тасмна поетика бароко обернена не до читача, а до онтології самого твору, який може і навіть повинен створювати своє "інше дно", такий глибинний шар, до якого відсилає твір *самого себе* – як певну поверхню-склепіння, що репрезентує світ"³⁹⁷.

Загалом культивування рефлексії щодо мистецької творчості засобами спеціальних навчальних дисциплін уводить в практику культури нове ставлення до суб'єкта. Внутрішній світ, творча діяльність стають об'єктом опису і кодифікації. Почуття і внутрішні стани чітко окреслюються, структуруються, усі елементи отримують свої імена. Саме ці імена встановлюють предмет розмови. Тепер індивід *знає*, про як говорить і пише. Та тільки він починає знати, з'являються непередбачувані проблеми; не тільки в теорії і не стільки в ній. Вони з'являються у сфері соціальних контактів і взаємодій зі світом. Ставлення до речей і людей починає двоїтися: з одного боку воно прагне вилитися у чіткий дискурс, який має прояснити усе, що є, з іншого – оглядається на вже існуючу дискурсивну практику і сукупність знань, щоб з точки зору останніх виносити судження і корегувати дії. Напруга розриву між безпосереднім сприйняттям і встановленою нормою, між спонтанною реакцією і публічним приписом стає реальністю культурного життя. У ставленні індивіда до світу виникає посередник – *абстрактний суб'єкт* як анонімний представник публічності, який керує оцінками і ставленням. На боці абстрактного суб'єкта знаходиться весь арсенал знання, яке має, як ми вже бачили на прикладі твору Прокоповича "Разговор Гражданина с селянином...", репресивний щодо індивідів характер, оскільки воно однозначно вже відокремлене від незнання, і це відокремлення зафіксовано і відповідних соціальних практиках та інституціях.

Риторична та естетична функція живописного зображення

Чи можна у способі існування живописного твору виявити риторичний принцип? Чи не є це перебільшенням і намаганням підвести під існуючу теорію все розмаїття явищ української культури XVII–XVIII ст., подібно до того, як це робиться в естетичних дослідженнях стосовно тих самих живописних зображень? Така небезпека існує. Але оскільки теорія завжди підводить розмаїття дійсності під загальне поняття, єдине, що можна і належить зробити – це визначити припустимі межі і підстави для теоретичного узагальнення.

Щоб відтворити *історично* притаманну творові "семантичну ауру", потрібно дати відповіді на ряд питань. Які функції реалізовує живописний твір у соціальному контексті? Які можливості сприйняття відкриває твір з огляду на його структуру й особливості зображення? Що сприймає глядач, який знаходиться перед зображенням? В останньому питанні є проблемний момент. Говорити про твір у горизонті естетики ми можемо тільки спираючись на його сприйняття, але наше сприйняття є сприйняттям сучасної освіченої людини, яка вже присвоїла здатність бачити мистецький твір у модерному сенсі – річ у собі, джерело вражень і насолод. Ми схильні поширювати таке ставлення на всі результати діяльності, яку сьогодні називаємо мистецькою: на ікону, портрет типу "парсуни", храм, храмову скульптуру тощо. Щоб

уникнути помилки, будемо співвідносити своє враження з враженням сучасника, який дає свій варіант сприйняття твору.

Стосовно статусу живописного твору можемо одразу зазначити, що йдеться про добу, коли мистецька діяльність не мислилася як особлива соціальна сфера виробництва духовних (естетичних) цінностей. Це означає, що живописні зображення мали виконувати соціально корисну функцію *при* інших сферах діяльності. Такими сферами були: релігія та публічні соціальні практики. Переважна більшість живописних творів – твори на релігійну тему та для релігійних потреб. Інша частина – це світський живопис, переважно портрети різного призначення, але з яскраво вираженим соціально-репрезентативним характером. Малярство, як і письменство, мало свій набір зразків та виражальних засобів, які засвоювалися при навчанні. Вміння “писати” здобувалося шляхом тренування, наслідування, копіювання. Щоб переконатися в цьому, варто глянути у численні “кужбушки” (студентські зошити для вправ)³⁹⁸, у яких відпрацьовувалося мистецтво рисунку, композиції тощо. Появність зразків, наслідувальна техніка засвоєння навичок та виконання робіт, замовний характер самих творів (“при нагоді”) свідчать про подібність між письменством і малярством цієї доби. Проте не тільки функції живопису, факт навчання і наслідування зразків мають значення при оцінці роботи художника як риторичної за своєю суттю. Якщо риторика має парадоксальну підвалину – спрямована на розмаїття можливостей виражальних засобів, з іншого – спрямована на уже “готовий зміст”, риторичність живописного твору має стосуватися його семантики – здатності твору та його елементів репрезентувати або породжувати зміст.

Стосовно західноєвропейського живопису XVII ст. дослідники виокремлюють цілу низку власне риторичних особливостей у сюжеті та композиції твору. До риторичних елементів відносять оповідальність зображень, театральність (підкреслену виразність) розташування і жестів зображуваних осіб, експериментування з освітленням і точкою зору глядача. Особливий живописний “троп” у західноєвропейському живописі становить зображення праці художника. “портрет у портреті”, “картина в картині”, “сцена в сні”,³⁹⁹ що свідчить про виокремлення процесу споглядання і творення як важливого елемента в побудові зображення. Точка зору автора як спостерігача за подіями, а не тільки сама подія, потрапляє у “рамку” і формує точку зору глядача. В усіх випадках простежується зростання ролі глядача⁴⁰⁰; автор споглядає подію, і публіка споглядає зображення події. Твір не просто відображає реальність, він також показує акт споглядання. З’являється те, що можна назвати вже не *репрезентацією* дійсності, або змісту, а *презентацією* самого споглядання як особливої активності і точки зору. Це естетичний “ефект” у живописі, оскільки ми говорили, що естетичне є локалізованою, як окремий акт, формою ставлення, яка в своїй значущості і повноті має дорівнювати цілісному акту самореалізації людини.

В українському живописі ми не бачимо таких “ефектів”, так само як і жанрового розмаїття зображень, екзотики та відвертої гри з кольором, світлом, композицією. До середини XVIII ст. пауза традиційна тематика та іконографія. Здійснюється здебільшого “версифікація” в межах правила. Лише зміни у стилістиці зображення та деяке урізноманітнення сюжетів у релігійному малярстві вказують на зміни у відносинах між зображенням і смыслом зображеного, зображенням і реальним людським досвідом, твором і глядачем. Можливо, для аналізу релігійного живопису нам підійде інша теоретична схема.

Стосовно релігійного мистецтва, яке відходить від традиційного канону, Ганс Бельтинг пропонує вирізнити такі риторичні елементи. Це – (1) оповідальність тем; (2) поява ефектів особистості в іконічному зображенні; (3) властивість ікони ніби звертатися до глядача (ікона “говорить”); (4) поява живописності як виразності форми, яка сама, поза репрезентацією релігійного смыслу, впливає на почуття⁴⁰¹. Чи притаманні такі риси українському релігійному живопису?

Скористаємося свідченням сучасника. Архidiaкон Павло Алепський, мандруючи Україною у середині XVII ст., так описує своє враження від зображення Богородиці в одній з церков Василькова⁴⁰². “Икона Владычицы там большая, великолѣпная, поражает удивлением умы, подобной мы и раньше не видывали. Богоматерь так прекрасно написана, что как будто говорит (курсив скрізь у фрагменті мій – І.Б.); риза Ея как бы темнокрасный блестящий бархат, – мы никогда не видывали подобного издѣлія – фон темный, а складки свѣтлыя, как складки (настоящего) бархата. Что касается убруса, который покрывает Ея чело и ниспадает вниз, то тебѣ кажется, как будто он переливается и колеблется. Ея лик и уста приводят в изумленные своею прелестью: им не хватает только слова. ...Господь сидящий на Ея лонѣ, прекрасен в высшей степени. Он как будто говорит...” І далі про джерела майстерності художників: “Казацкие живописцы заимствовали красоты живописи лиц и цвета у франкских и ляхских живописцев-художников и теперь пишут православные образа, будучи обученными и искусными”⁴⁰³. В цьому описі є декілька важливих моментів. По-перше, все, про що пише автор, це – враження від зображення. Це основне у описі, а не сила релігійного почуття, якою має перейматися глядач перед “образом”. По-друге, зроблено докладний опис деталей одягу Богоматері та афектів, які викликає майстерність його зображення. По-третє, підкреслюється життєподібність зображення і вона акцентується через здатність *говорити* як при характеристиці зображення Богоматері, так і при характеристиці зображення Христа: “как будто говорит”, “не хватает только слова”. По-четверте, стосовно життєподібності “образів” та деталей одягу вживається “как будто”, “кажется”, тобто накреслюється ніби і натуральність, але умовна досвіду сприйняття. По-п’яте, про майстерність художників говориться, як про

результат навчання. Послідовний розгляд цих особливостей у описі сприйняття виведе нас на розуміння і риторичного, і естетичного елементу в ставленні до зображення.

Хоча Павло Алепський був іноземцем, його ставлення до живописного зображення є не тільки реалізацією його здатності, але належить і до особливостей самого твору. Сучасний глядач міг би сказати це саме про кращі релігійні живописні твори цієї доби. Вони дійсно здаються живими, ніби ворушуть вустами, намагаються заговорити і часто прекрасно відтворюють фактуру тканин та матеріалів. Але сказати щось подібне про ікону більш давнього часу, тобто традиційного візантійського зразка, було б надзвичайно важко, а то і просто неможливо. Найширше бажання побачити щось подібне там не могло увінчатися успіхом. Тобто те, про що говорить давній автор і те, що переживає сучасний глядач мають спільну основу в характері самого зображення і в його здатності впливати на людину.

Очевидно, що всі виокремлені моменти подекуди збігаються з характеристиками, що їх наводить Г. Бельтін: враження від самого зображення, здатність ікони "говорити", але дещо у позиції Павла Алепського потребує додаткових роз'яснень. Приміром, що означає "ніби говорить". Якщо йдеться про особливість взаємодії між "образом" і глядачем, це – одне; якщо про характеристику зображення, його життєподібності, це – інше. Здатність ікони "говорити", тобто комунікативні властивості, закладені у її формі, належать до зміни характеру зображення загалом. Сюди входять і особливості зображення обличчя та постатей, і особливості просторових рішень, і співвідношення між зображенням і дійсністю.

Наголос на тому, що ікона "ніби говорить" і що "не вистачає тільки слова", щоб зображення було зовсім живим і натуральним, вказує на риторичний спосіб сприйняття зображення як висловлювання, яке виявилось красномовним і переконливим. Значення мають обидва моменти. Життєподібність зображення підтверджується шляхом посилення на *слово*. Те, що говорить, що проситься говорити, що може говорити, є ближчим до реальності ніж те, що не має такої здатності. Слово легітимізує реальність, є підставою існуючого. З іншого боку, будь-яке мовлення – це, насамперед, звертання, слово для когось, тобто запит на те, щоб бути почутим. Живе має звертатися і чекати відповіді. Слово не тільки є основою існуючого, воно також є атрибутом живої людини і підтвердженням життєподібності зображення. Аналогії зі словом і мовленням вказують на особливий горизонт сприйняття зображення. Сьогодні глядач, щоб виразити подібні почуття, сказав би швидше – "як жива (ий)".

Здивування з приводу натуральності зображення оксамиту, говорить про увагу до виразності форми взагалі, навіть форми речей, але також тут виражається особливе ставлення до зображення загалом. А повторюване "как будто", "кажется" цілком конкретно вказує на горизонт художньої ре-

льності, яка ніби реальність, але уявна: те, що тільки здається, а не є насправді. В усьому цьому виражається певна тенденція, зрозуміти яку можна тільки у порівнянні творів живописців *навчених* на західних зразках, від ікон традиційних, “візантійського стилю”.

Як не дивно, але саме релігійний, а не світський живопис протягом XVII–XVIII ст. на Україні активно й ефективно вбирає кращі досягнення західноєвропейського живописного мистецтва. Якщо вдається до простої аналогії, то риторика як мистецтво красиво і переконливо говорить мала “своє інше” у релігійному живописі, який у цей-таки час починає *говорити красиво і переконливо*, чого не можна сказати про попередні століття його розвитку та про світські портрети, якими наповнювалися помешкання української козацької старшини.

“Оповідальність тем” – означає появу сюжетних картин, які ілюструють притчу, відомий образ релігійної літератури, поширену метафору. В українському живописі з’являються такі цікаві теми як “Христос Виноградар”, “Христос Пелікан”, “Христос Садівник”. Це дійсно нове, подекуди наївно-буквальне трактування образів Святого письма. Христос Виноградар чавить у чашу руками гроно виноградної лози, яка виростає прямо з його чрева і підноситься над головою як вінок. Птах Христос Пелікан жертвою виливає пух із власних грудей, опікуючись своїми пташенятами. Христос Садівник стоїть з лопатою у саду, як простий селянин у солон’яній шляпі. З’являються зображення, які змальовують життя Адама і Єви у раю, зустріч Христа з Марією Магдаленою та втечу у Єгипет як фрагменти-зображення реальних подій. Поява “ефектів” особистості теж притаманна українському іконописанню доби. З’являється особлива манера зображувати обличчя і погляд як істотно людське обличчя, з приємною посмішкою та ласкавим поглядом. І ангели, і Христос, і святі на таких зображеннях цілком можуть сприйматися як живі людські істоти та приятелі, що прийшли для дружньої розмови. Цікава характеристика ікони звертатися до глядача і “говорити”, реалізацією того особистісного елементу в “образі”, коли ми не можемо проігнорувати ширю і часто наївну зацікавленість, з якою дивляться обличчя з ікон. Це не “лики”, а саме обличчя, які своєю мімікою створюють атмосферу порозуміння і злагоди, яка супроводжує дружнє спілкування. Ми відчуємо внутрішнє душевне тепло кожного окремого образу ікони, яке можна вважати за запрошення до розмови. Що ж стосується “виразності форми, то вона є очевидною, якщо під цим розуміти яскравість барв, розмаїття сюжетів і композицій, незвичайність світлових ефектів, орнаментальні оздоблення одягу, фону, обрамлення, які переходять у розкішне золотаве мереживо іконостасів. Тут є, де затриматися оку, кожна деталь здатна привертати увагу і стати самостійним елементом споглядання. В іконописі нового стилю з’являється образ світу як нескінченного рухливого розмаїття форм, які вражають своєю незвичайністю, вигадливістю і якоюсь життєвою

силою. Останнє, здається, особливо вражає в іконах Богородиці Провідниці І. Рутковича (Львівська область, XVII ст.), Святої Варвари та Катерини (Сумська область, XVIII ст.), Христа Виноградяра (Волинь, XVIII ст.) і та інших. Ця *життєва сила* – не властивість окремих творів, вона – дух, що більшою чи меншою мірою пронизує всі іконописні зображення даного періоду.

Радісний настрій барокових ікон оригінально прокоментував Д. Степовик. Святі і великомученики у вигляді “пишно вбраних принців і принцес, сповнених радощів і тріумфу”⁴⁰⁴, мали дати візуальний образ раю і становища у ньому святих⁴⁰⁵. Гама почуттів, що наповнюють глядача, може бути безмежно різноманітною, але пануючим має бути настрій захопленості: буття виблискує і міниться найкращими своїми гранями. Такий світ притягує не стільки незбагненною значущістю, скільки заохоченням до наслідування⁴⁰⁶. Можливо так, але сама ідея пережити рай тут, у цьому житті, шляхом споглядання зображення має явні ознаки спорідненості досвіду споглядання з естетичним переживанням як таким: в уявному світі, через зображення можна вивершити своє життя у почуття досягнутого раю. У XVIII ст. Г. Сковорода, своєрідно підводячи підсумок усім духовним пошукам барокової доби, теж настійливо підкреслює, що тільки “радість серця”, може бути справжньою метою та індикатором досягнення істинного життя. Все належне і потрібне є легким, так задумано Богом; непотрібне є водночас складним і обтяжливим для людини⁴⁰⁷.

Інтонція радості життя не була оригінальною рисою українського малярства XVII–XVIII ст. У першій половині XX ст. один із найвідоміших дослідників мистецтва бароко Корнеліус Гурліт саме таку життєдайну силу визнавав визначальною рисою для барокового мистецтва загалом. Він вважав, що в культурі і мистецтві доби виявилось три сили, які взаємодіяли між собою: дійсність, яка захоплювала своїм розмаїттям і лякала; форми буття і форми мистецтва, які виникли із попередніх форм діяльності і потреб людей; здорова радість життя, в якій людина почувалася вічною, позаісторичною і разом із тим індивідуально-конкретною⁴⁰⁸. Здорова радість життя (*derbe Lebenslust*) наповнювала силою мистецтво і людське існування. Стосовно такої тріади нічого заперечити і в застосуванні до матеріалів української культури XVII–XVIII ст., оскільки і тут відбувається розпад раніше цілісної риторичної реальності на слово і дійсність. А спроби відтворити цілісність існування, відтворити первинний лад і єдність універсуму допомагають історично *набуті* форми мислення і мистецької практики. Але третій елемент – *радість життя*, часом рустична, проста, дійсно становить суть живописної репрезентації божественного в українських іконах XVII–XVIII ст. За це їх критикували як релігійні діячі, так і мистецтвознавці. Традиційний іконопис не дозволяє ані миловидності ренесансних мадонн, ані огрядності барокових святих, нагадує сучасне релігійне видання⁴⁰⁹. Але

в цей період саме такий тип зображень стає пануючим на теренах України. І не через брак набожності.

Ікона – це канонічне зображення, його сюжети, композиція, іконографічні елементи сформовані століттями розвитку християнства і затверджені Вселенськими Соборами. Вихідною для іконописання є теза про співвідносність між словом і зображенням: "...що слово повідомляє через слух, те живопис показує мовчки"⁴¹⁰. Зображення не має самостійного значення, крім репрезентації церковного вчення, ілюстрації та паочного пред'явлення існування сина Божого. Останнє було у свій час одним із вагомих аргументів на користь іконописання у боротьбі з іконоборцями. Більша реальність зображення порівняно зі словесним описом, його доступність роблять ікону важливим засобом просвіти і переконання неписьменних. Істотно те, що ікона в жодному разі не повинна була *зображувати* божество, вона *вказує* на "причастя" людини до життя божественного. Причому стверджується, що зображення Христа є Христос⁴¹¹, а сама ікона має властивості того святого, якого представляє. Здається, парадоксальна ситуація. Але вона означає, що функція репрезентації божественного оминає факт *копіювання, наслідування* реальності, вона її *представляє* і так, що зображення має всі властивості "архетипу". Ідеальність репрезентації тут доведена до максимальної співвідносності між представником і самим представленням. Ікона не перекопує – вона свідчить істину; не звертається до нашої уваги, а стверджує. Репрезентація *свідчить* і є одночасно. Відсутність розрізнення вираження і вираженого, дає підставу стверджувати, що іконописне зображення існує як *знак*⁴¹². Для прикладу візьмемо відому ікону.

Своєрідний шедевр церковного малярства XII–XIII ст. Вишгородська ікона Богородиці Ніжності (візантійського походження) вирізняється серед інших витонченим ліризмом, але не обіцяє сердечності спілкування. Її тут є безмежною, спрямованою світові загалом, нікому конкретно і тому неосяжною для глядача. Неосязність цієї туги розкривається не через споглядання, а якимсь умоглядним, переальним для звичайного людського ставлення способом.

Давні ікони мають погляд, який не схожий на погляд людини. Він не має того звертання, про яке пише Павло Алепський. Очі дивляться, але не "говорять". Можна сказати: вони свідчать про свою тугу перед усім світом. Градіозність цієї туги перевищує можливість людського розуміння і сприйняття, тому від людини не чекають відповіді, її ставлять перед фактом існування цієї туги. Все решта належить до зусиль і життя самої людини. Діяння божественні і діяння людські не знаходяться в одному комунікативному просторі, як ми сказали б сьогодні. Має місце не взаємодія між особами – Богоматір'ю і людиною, яка стоїть перед "образом"; взаємодіють цілі системи, світи. Взаємодія стосується не окремого випадку, не інтимного порозуміння, йдеться про різні коди осмислення подій. Тому погляд "обра-

зу" не є сфокусований на конкретній людині, не відмічас останню у просторі як мету свого руху. Він пронизує усе. Богоматір дивиться на індивіда, як на усе людство. Нерухлива розсіяна пильність цього погляду гіпнотизує, заворожує, виносить за межі звичайного існування. Очі, що падають давянгогрецькі магичні знаки "апотропейон", є суворим *застереженням, нагадуванням*. Звичайна людська чутливість наїтовхується тут на стіну. Зображення "Ангела із золотим волоссям" (Київська школа, XII ст.), "Святого Юрія воїна", "Богородиці Провідниці" (с. Красів, Львівської області, XV ст.), "Устюзького Благовіщення" (Київська школа, XII ст.) мають певний елемент душевності¹³, але їх відносна м'якість не забезпечує того, що можна назвати "читанням" на скрижалях іншої душі, яке здійснюється у живому спілкуванні, почуттям спільності або "спільним почуттям" між "образом" і глядачем. Ікона – *знак*, який відсилає до досвіду принципово іншого, ніж може уявити собі людина, і на знакову природу зображення тут вказує структура організації зображення, побудова внутрішнього простору та підпорядкування елементів у цьому просторі задля реалізації цілісного повідомлення.

Традиційна ікона може виступати знаком тому, що являє собою "не-прозору", щільну структуру, яка обмежує або зводить панівень намагання погляду рухатися у її просторі. Таку щільність ікони як знаку Б. Успенський пояснює винятковою цілісністю зображення¹⁴. Окремі елементи не є окремими предметами для споглядання, чітко означається центр і підпорядкована йому периферія, значущі фрагменти лише вказують на основний елемент, розкривають його або відтіняють. Всі елементи статичні, мають одне-єдине їм належне місце; споглядання організується за такою ж статичною ієрархічною системою.

Статичність споглядання Б. Успенський пояснює специфічною позицією "внутрішнього глядача" і відповідним способом репрезентації предметів. Існує якась точка зору, в якій авторові та глядачеві відкривається дійсність. Це може бути точка зору повсякденного сприйняття світу, яку розробляли в часи Відродження, і як засіб зображення вона дістала назву прямої (лінійної) перспективи, а може відтворювати своє *уявлення* про світ і речі, або сенс (сутність) речей. У другому випадку звичайна точка зору майже нічого не важить. "Внутрішня точка зору" традиційної ікони – це умоглядна картина світу, не орієнтована на сенсорику і досвід буття у світі. Дивні ракурси предмета, освітлення, світлотінь виражають всебічне представлення предмета як елемента в структурованому цілому. Особливість відношень елементів у зображенні полягає в тому, що предмети не співвідносяться один з одним, а існують тільки у відношенні до *цілого* і тільки через ціле вступають у відношення один до одного¹⁵. Система відношень і підпорядкованість цілому "висловлюванню" зображення має настільки велике значення, що практично ушілює зображення на суцільну непростору реальність з

єдиним семантичним вектором. Зображення Біблії ніщо поза відсиланням до смислового ладу образу святого, "гірки" не становлять самостійної споглядальної цінності через свою схематичність, фрагменти інтер'єрів та екстер'єрів споруд без композиційного обрамлення видаватимуться незграбними. Доцільність фрагментів, єдність повідомлення дійсно дозволяють розглядати ікону як знак.

Отже, світ давніх ікон є дійсно божественним, не людським, і саме у цій своїй якості він є неprozорим для нашої душі, таким собі ієрогліфом (метафора, поширена в епоху бароко), на порозі, на грані якого людина трепетно зупиняється.

У зображеннях XVII–XVIII ст. ми зустрічаємо достоту людський погляд. На обличчях (не ликах) святих – гама емоцій: ніжність і невимовна суворість, замріяність і співчуття, умиротворення, розчуленість і піднесеність, туга і щира радість, тобто цілий світ нескінченно мінливих людських станів. Ікона *звертається* до нас мовою людського спілкування, застосовуючи коди співчутливості, душевної проникливості, а часто просто дружньої бесіди. Ці ікони не здатні викликати страх, відчуття приниженості, їх настрій безумовно людяний і часто – довірливо-інтимний. Влучно цю особливість виразив Дмитро Степовик: "Святі на іконах наче позбулися небесного спокою й стали співпереживати людям"⁴¹⁶. Така тенденція з'являється ще у малярстві XVI ст., але апогею досягає у наступних XVII–XVIII.

Простір зображення стає складним цілим з відносно самодостатніми елементами. Ікони буквально "населюються" різними людськими і божественними особами. Прикладом може бути ікона Воздвиження Чесного хреста (кін. XVII ст.). Зображення півчих на хорах є просто окремою побутовою картинкою в середині зображення. А кожен персонаж має індивідуальний вираз обличчя і позу. Передано відчуття колективу, багатоголосся, складного вузла стосунків. Тобто, у спогляданні можна мати справу не зі світом ікони в цілому, а з окремими індивідуалізованими його представниками. Це стосується і зображень Христа та Богоматері. Характер нової іконографії урівнює людину й "образ" у можливому спілкуванні. Стає можливим звичайне співчуття.

Коли простір ікони буквально заселений індивідуальностями, навіть ангели схожі на живих гарненьких дітей, між зображенням і нашим поглядом вперше виникає можливість *ставлення*, тобто осмисленого і скерованого співвідношення себе з зображенням. Погляд іншого, як він відкривається мені у своїй подібності, відповідності до мого досвіду, – оскільки я припускаю в іншому теж саме, що й в самому собі, – тепер уже опікується мною індивідуально. Він спрямований саме на мене, адресує мені свою живу і, отже, вразливу присутність, започатковуючи ситуацію діалогу, співчутливо-го взаємопроникнення і спільності. Йдеться навіть про полілог.

Лінійна перспектива теж моделює “антропоморфний простір” (М. Мерло-Понті). Це не стільки світ для людини, скільки людський світ. Він побудований у розрахунку на особливості нашого світосприйняття і відкриває можливості бути у ньому, рухатись, встановлювати різноманітні відношення. Зображений світ постає подібним до реального. Його глибина робить непевною інтуїцію центру, окремі зображення втрачають смислову визначеність свого розташування; світ стає надто відкритим і візуально незавершеним⁴¹. Тепер можна розмірковувати про окремі речі та деталі зображення.

Бароковий іконопис припускає й утверджує суб'єктивність, яка виокремлює себе як автономного учасника божественної історії і прагне реалізувати свою автономію як божий дар і привілей. Ікона не втрачає своєї священної сили, вона змінює засоби впливу, вибудовує інший спосіб взаємодії між людиною і Богом, надає іншого статусу розмаїттю суб'єктивних людських почуттів і переживань. У своїй риторичній суті – поєднання зразка і прагнення живого відгуку, зацікавлення, почуттєвого ефекту – іконопис є близьким до істотно мистецьких практик, оскільки надає перевагу розмаїттю життєвих подій та переживань над монолітністю і простотою вже “готового смислу”.

На відміну від релігійного живопису ми знайдемо мало цікавого для естетичних візій, аналізуючи світський живопис цієї доби. Це переважно портретний жанр так званого “парсуного” типу⁴². Маючи яскраво виражену репрезентативну функцію, він далекий від вирішення суто художніх або естетичних проблем. Поважні достойники у статуарно фіксованих позах, з неприступно серйозним виразом обличчя (власне “парсуни” – парадні портрети, що висіли у покоях шляхти та козацької старшини, засвідчуючи їх соціальний стан і місце в суспільній ієрархії), з сумнівідстороненим поглядом непрозорим для живого особистісного співчуття (епітафіальні та поховальні портрети). В обох варіантах зображення виконувало функцію важливої ланки у житті верхівки суспільства, активно формувало соціальний статус її як людини “доброї” (Н. Яковенко) – родовитої, поважної, званої усіма та набожної. Це репрезентація суспільної якості достойників та їх якості як “рабів божих”. Репрезентація перед лицем суспільної думки, “мнѣння”, плінних чинників людського існування та репрезентація перед лицем вічності, божественного провидіння. Портретний живопис являв собою церемоніально розгорнуту систему значень і якостей, які не стільки виносили на поверхню внутрішній душевний лад або стан, а втілювали ідею належного ладу і стану. Правильна – стереотипна форма побудови такого належного стану та її добре “розрахований” і уписаний у соціальні стратегії ефект, дають підстави говорити також про риторичний принцип побудови зображення. Традиційна ікона орієнтована на вічне, світський портрет навіть тоді, коли він пишеться ніби перед лицем вічності (смерті), залинається витво-

ром людини для її ж таки соціальних потреб. Соціальний сенс репрезентації є тут визначальним. Отже, осердя художньої діяльності однозначно зміщується в бік "світу цього", суспільних цінностей, що так легко опиняються у владі колективних уподобань, моди, суєтного марнославства.

Церемоніально-репрезентативна функція світського малярства обмежує пошуки суто мистецького типу. Соціальне відокремлює від божественного, але ще не створило умов для виокремлення індивідуального переживання і досвіду як підґрунтя для розкриття дійсності. Невипадково розквіт живописної техніки та усвідомлення самодостатності живописних завдань у історії європейського живопису припадає на пейзажний жанр і натюрморт, які нанівець зводили репрезентативні зобов'язання перед божественною істиною і соціальним порядком існування. "Парсуни" – це, по суті, теж лише *знаки*, а не зображення. Вони подібні візуально до візантійського типу ікон за всіма основними ознаками. Стандартність композицій та іконографії: важка завіса, стіл, розп'яття, знаки влади, відзнаки, родовий герб, недостатньо персоніфікований вираз обличчя, схожий на маску. Це порівняння цілком доречне, тому що соціальна функція задавала характер ролі, яку потрібно було виконувати у суспільстві. Можна сказати, портрет задавав зразок соціальної ролі, якому людині належало б уподібнюватися, так само як вона мала уподібнюватися Богу, стоячи перед іконою. Статична поза, відсутність об'ємності у зображенні, невиразна кольорова гама характеризують портрети до середини XVIII ст. Лише деякі з них досягають певної характерності та проникливості у зображенні. Але загалом це щось на зразок документа. Функцію клейма тут виконує родовий герб¹⁹.

Умовність портретного зображення свідчить про вихідну потребу соціальної репрезентації належного, оскільки в модерній культурі належне в образі божественного має поступитися ідеалу культури як продукту розвитку самої соціальності, мають бути засоби для такого перетворення. Достойники на "парсунах" та їх дружини втілюють соціальність як здобуток і цінність. Співчуття тут не на часі, потрібно виокремити належне як те, що не збігається з наявним, не є всім доступним. Потрібно утвердити модель *культури*, де належне здобувається зусиллям і є швидше винятком, ніж "загальним місцем". Проте поки що "загальне місце" виконує функцію утвердження належного як спільного місця самореалізації освіченої спільноти і зовсім не загальноприйнятого і не всім доступного способу існування індивідів. Саме риторичне оприсутнення цієї особливої реальності – належного – з функціями неявного законодавства і здійснюють галереї родових портретів цієї доби.

Особливу роль у становленні релігійного та світського живопису як істотно мистецької практики в модерному сенсі відіграло переосмислення *тілесного* як об'єкта і прийому живописного зображення. Тілесність зображуваного – це осяжність, маса, як алюзія самодостатньої цілісності й опору

об'єктів; це тепло і м'якість як алюзія сенсорних відчуттів. Тілесність – це також символ конечності, універсальності та єдності досвіду, адже кожен має тіло – своє, одне, і в ньому та ним переживає драму свого життя й весь світ.

Зображення, орієнтоване на відтворення тілесності, задає принципи сприйняття. Тепер не твір загалом, а тілесність стає “місцем” смислу і вражень, які має отримувати індивід у процесі споглядання. Актуальності набуває *взаємодія* та інтуїція *дотику*, які наближають зображений світ до індивіда й одночасно створюють підстави для розмежування досвіду тілесності та його причини або причин. Отже, живописне зображення, створюючи переконливу *ілюзію* тіла, подвоює матеріальну тілесність в *образі*, який вже реально претендує на те, щоб заступити або принаймні змагатися із оригіналом у захоплюючій ошатності форм.

Відверто символічна, редукована до лінії тілесність ікони візантійсько-го зразка не може бути розташована *поряд* з реальністю⁴²⁰. Тілесність тут “дистилується”, втрачаючи свої атрибути, як-то – осяжність, маса, звабливість. Тобто принципово виходить за межі дублювання, наслідування і паритетності по відношенню до людського існування, оскільки наслідує божественне. Барокова ікона наслідує і земне, повсякденне існування, тому змагається з останнім, інтенсифікуючи досвід взаємодій. Два зразки для наслідування створюють подвійну логіку сприйняття. Перша не може бути інтерпретована у категорії естетичного, оскільки є реальністю божественної істини і присутності, інша створює підстави, щоб кваліфікувати зображення як таке, що припускає почуттєве переживання в його самоцільності і “чистоті”.

Саме завдяки тілесності з'являється визначальна для цювої епохи розвитку живопису оцінка – “як жива (ий)”. Тілесність коштує з досвідом живого відчуття, з живим і чутливим модусом сущого. Цілком людського вигляду Христос у крилатому капелюсі, з лопатою на плечі серед доволі реалістично представленого природного ландшафту – це не представлення божественного закону у іконографії Христа Вседержителя, а оповідання про те, яким може бути життя людської істоти, тому що всі людські істоти мають тіло і його стани. У досвіді тілесного індивіда ніби урівнюються, зникає релігійно та соціально значуща градація наявного і належного. Досвід селянина, як і міщанина, може бути актуалізований у спогляданні твору. В цьому сенсі зображення апелює до природних людських здібностей і досвіду. Кожен може “поставити” себе на місце святого, тобто пережити його ситуацію як свою. І виходить так, що сенс божественного образу актуалізується через досвід повсякденного існування, через здатність тіла бути універсальним дзеркалом і “місцем” подій.

Зображення як репрезентація тілесного вимагає співчуття і реалізації всіх здатностей тіла – дотику, зору, руху. Окремі елементи зображення –

людське тіло, дерево, складки олягу стають самостійними об'єктами для відповідних практик. Тому зображення як знак – суцільний, непроникний, недиференційований – у традиційному іконописі перетворюється на систему означальних, які репрезентують окремі тіла та їх композицію. З'являється *синтаксис* висловлювання, стосовно якого не може існувати єдиного сенсу з варіаціями у стилі курйозного віршу. Центром смислоутворення потенційно може бути кожна тілесна одиниця. Зображення стає простором для "гри" станами, почуттями і переживаннями.

У бароковому іконописі тіло не тільки повертає собі всі свої атрибути, воно стає більш виразним, звабливим і значущим, ніж у реальності. Поверхні тіл, представлені персконливо на поверхні дошки або полотна ініціюють специфічний досвід, який виявляється не менш важливим, а подекуди і *суттєвішим*, ніж досвід чистої духовності. Очевидно, з'являється інший регістр душевної наснаги, який уже не можна ігнорувати або усунути ригористичною проповіддю. Але загалом йдеться про характер переживань, за допомогою яких твориться смисл зображення і мистецького твору.

Тілесність зображення, яке П. Флоренський заклеймив як ілюзійністське, відсилася до повсякденності, до того багажу станів, відчуттів, переживань, які накопичило наше тіло протягом життя. Тому тілесність можна розглядати як прийом, який забезпечує певний спосіб ставлення до мистецького твору і сприйняття його. Всі аналогії з реальним життям тут виявляються не тільки доречними, але й ключовими для сприйняття. Тілесність диктує принцип сприйняття, акцентований на *достовірність* стану. Адже *переко-нує* те, що *може* бути, а *може* бути те, що *вже було*. Ця проста істина показує, як перекидаються містки між неосаяжністю божественного і людським досвідом, істиною і правдоподібністю. Істина починає бути схожою на правдоподібність. Це є ефект *риторичної реальності*, коли через рефлексію форми вираження переконанню (впливу) надається визначальний статус в оцінці висловлювання. Спільна згода, спільне почуття правдивості і прийнятності може санкціонувати слово і дію як істину.

Проти такого сплутування тотожної собі істини і її проекції в думки і почуття людей виступав Сковорода, спільність у даному разі граничить із модою, сустиим прагненням бути визнаним і втратою твердих підвалин існування. Якщо догоджати суспільній думці, ніколи не збудеш єдину і абсолютну істину. "Спільне почуття" не потребує емпіричної згоди і не спирається на неї, тому ефекти впливу і "зворушення" не є для нього метою. Згоди можна досягти і маніпуляціями з формою, тоді з'явиться ілюзія істини, а не істина. Цю проблему XVII–XVIII ст. Д. Чижевський бачив як протиставлення "форми і змісту": "широкий жест" як інсценована переконливість форми була реальною спокусою доби. Очевидно, що в такий спосіб належне шукає підтримки у простоті повсякденного, глибше – у досвіді індивіда, суб'єктивному тілесному стані, у радості самопочуття.

Можна зробити висновок щодо риторичних та естетичних функцій українського живопису XVII–XVIII ст. Діяльність художника все ще визначалася функціями живописного зображення: репрезентувати релігійну істину (божественний зміст) і соціальну істину (порядок та ієрархію). Він мусив робити це переконливо із застосуванням паявних зразків, символів та особистої винахідливості. Структура твору (ікони) стає семіотичною системою, складним знаковим утворенням, яке ще має задане поле значень, але “читається”, як оповідання про довершене життя. З точки зору способу сприйняття, основним у живописі стає враження, можливість включити власний досвід у процес споглядання. Відносна самостійність переживання зображення і переживання релігійного смислу ікони створює підставу для відокремлення релігійного ставлення від мистецького. Саме останнє створює можливість перетворення “три” переживаннями у самостійну сферу активності – естетичну сферу.

Для барокової ікони розташування у музейній залі вже не виглядатиме “протиприродним” через здатність генерувати смисл самим зображенням і його резонуванням у досвіді глядача. Але оцінювати твір у поняттях “як живий” можна тільки на шляху до естетичної свідомості, але не з її перспективи. Естетична свідомість є байдужою до співвідношення між художньою реальністю і дійсністю.

Висновок

У XVII–XVIII ст. на Україні риторика має тенденцію до здобуття особливого статусу в культурі, претендує на роль всезагального принципу організації та структурування суспільної комунікації через систему освіти, а риторичність стає характеристикою різних сфер прояву публічної активності індивідів.

Зміни в свідомості і культурі, пов’язані зі запровадженням в обіг риторики і поезики, та новими формами розвитку живопису, виводили мислителів і митців у переддень народження естетики як теорії, дисципліни і регулятивної ідеї культури, звужуючи значення слова “художество” до цілком певних видів творчої діяльності. Це виявилось у культивуванні вправ з мовою та текстом, які зосереджували увагу на можливостях мови як засобу впливу та версифікації “готового смислу”, розрахованого на освічених знавців; та у виникненні живописних зображень, орієнтованих на повсякденний досвід, переживання та високу інтенсивність емоцій.

Проте в українській культурі XVII–XVIII ст., яка засвоювала риторичне мислення як “рефлексивний *традиціоналізм*” із сильним педагогічним ухилом, необхідність і потреба у спеціальних почуттєвих формах освоєння дійсності не проявлялася на рівні уявлень про письменницьку роботу та в практиці живописного мистецтва. В культурі було відсутнє розуміння станів і почуттів індивіда як єдиного джерела відтворення цілісності людського

існування та причини мистецької діяльності й оцінки мистецьких творів. Творча активність живилася переважно “готовим” смыслом – релігійним і соціальним. Феномен риторичної реальності залишався всевладним і стримував виокремлення реальності художньої, яка є принципово множинною, принаймні тому, що покладає межу між життям і світом (світами) мистецтва, породженим продуктивною уявою. До того ж для художньої реальності не досить розчуленості або захопленості, твір має стати корелятом повноти життєвого акту за межами самого життя (дійсності).

Українське письменство і живопис у цей час, незважаючи на сильні впливи західноєвропейської культури, не претендують на автономію щодо інших сфер соціальної діяльності. Письменство не стало літературою, а малярство не стало живописом у модерному сенсі, тобто виробництвом творів для “чистого” сприйняття і насолоди від самого сприйняття. Письменник і живописець спираються в основному на правило і зразок, обслуговують релігійну, соціальну та побутову сфери.

Освічена верства суспільства серйозно переймається організацією та творенням нових практик структурування соціально смислового простору буття, активно засвоює і реалізує західноєвропейський досвід, але модель благочестивого життя залишається доволі сильною, щоб чинити опір змінам і не дати риторичі перетворитися на естетику.

Естетичне потребує цілком певного стану свідомості, який включає: 1) виокремлення *суб'єктивності* як *sui generis*; 2) утвердження *суб'єкто-центрованого* розуму, який робить підставою і вихідним пунктом суджень самого себе та 3) культивування *самосвідомості*⁴²¹, у формі теоретичної рефлексії мистецької творчості та судження смаку. Риторичний модус української культури (латинська освіченість) створював лише певний рух у такому напрямі. Говорити про естетичний досвід, естетичне ставлення і тим більше про концепт естетичного в межах цієї культурної програми не випадає. “Очікуване” народження естетики із риторики і риторичної культури постає в цей час як мало ймовірна подія. Має місце лише інтенсифікація почуття через елокутивну функцію мови і зображення, але це – тільки “по-йєсис”, а не естетичне ставлення як таке.

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ КОД ЕСТЕТИЧНОГО
В МОДУСІ БЛАГОЧЕСТЯ І БОГОПІЗНАННЯ

*Знай, что мы цѣлаго человека лишены и должны
сказать: «Господи, человека не имам...»*

Г. Сковорода⁴²²

Благочестя представляє модель світу, яка не просто байдужа до тієї гри репрезентацій, яка уможливило «незацікавлене» задоволення і самоцільність естетичного ставлення; воно утверджує альтернативний шлях здобуття цілісності і повноти людського буття⁴²¹. Репрезентативними для аналізу благочестивого існування можна вважати твори Г. Сковороди. Цей автор, без сумніву, міцно стоїть на позиціях традиційного християнського благочестя, але вже робить цю позицію предметом розгляду і, таким чином, розкриває внутрішні механізми його побудови, висвітлює місце і роль почуттєвого у такого роду життєвих практиках. Наша мета – дати відповідь на питання: «На якій підставі можна благочестя розглядати в горизонті концепту естетичного?» і «Які можливі наслідки такого аналізу для розуміння самого благочестя та концепту естетичного загалом?». У другому розділі вже зроблено висновок про підставу такого аналізу, але конкретна теоретична експлікація концепту в специфічній моделі світу є предметом для цього розділу.

У Сковороди немає естетичної теорії. З цього, напевне, потрібно почати, якщо маємо за мету розкрити, як теоретична позиція мислителя цілком «благочестивого» спрямування може бути вписана у дисциплінарний горизонт естетики. Для нас важливим є питання можливостей антиципації естетичного на ґрунті теорії і досвіду орієнтованих на благочестиву простоту. Наявність естетичного як *концепту*, який, приміром, ще не представлений відповідним денотатом, і як особливого способу *ставлення* до світу має бути доведене на основі реконструкції засад і проблем, які визначають філософствування Сковороди. Наше дослідження буде сковано на аналіз специфіки цілісної самореалізації індивіда, доведеної до безпосередності і вишпершеності у самопочутті, саме в тому сенсі, як цю проблему розуміє Сковорода.

Проблематичність здобуття цілісності в моделі благочестивого існування (модель 2) чітко усвідомлена самим мислителем: «Знай, что мы цѣлаго человека лишены и должны сказать: «Господи, человека не имам...»»⁴²⁴. Проте чи так само чітко він формулює рішення проблеми? І що в цьому рішенні може відсилати нас до концепту естетичного?

Вузловими моментами пропонованого аналізу будуть: поняття *тверді*, як засади істинного пізнання та істинного життя, *герменевтичного* коду

здобуття цієї тверді. *“веселіє серця”* як почуттєвий стан здобутої тверді. Ці поняття, як видається на перший погляд, не мають відношення до естетики, але саме вони, на наше переконання, дозволяють розкрити “естетичну” інтенцію позиції Сковороди, а точніше – віднайти “позаестетичний” (позадисциплінарний) виток концепту естетичного.

Перед нами постають два плани аналізу: іманентне розгортання теорії Сковороди як учення про *спосіб* істинного пізнання та тлумачення такого способу пізнання в призмі концепту естетичного. Почнемо з найбільш звичних до естетичного аналізу понять “краса” і “мистецтво” для того, щоб виявити їх підпорядкованість іншим поняттям, істотним для теорії Сковороди і нашого аналізу.

Краса як провідник до божественного

Міркування Сковороди про красу і мистецтво є, на перший погляд, ординарними для християнської середньовічної традиції, а також доволі уривчастими і побіжними. Не дивно, що дослідники часто взагалі не торкаються естетичних аспектів його творчості.

В спеціальних дослідженнях звертають увагу на визначення Сковородою десогит та рсгсop як істинно прекрасного, наголошують, що внутрішня краса – “благолюбне” – і зовнішня краса – привабливість – виступають антиподами⁴⁵; підкреслюють, що Сковорода надає перевагу внутрішній красі, оскільки тільки вона знаходиться у згоді з істиною. Відповідно тлумачиться і сенс “художества”. Останнє, якщо воно зупиняється тільки на вишуканості зовнішніх форм, граничить із забобонами. “Перед художником ставиться, по суті те саме завдання, що і перед філософом: пізнати сутність. Адже не той філософ, хто зупиняється на спогляданні “фізичної наявності”, а той, для кого зовнішній образ є лише засобом проникнення у внутрішню сутність речей”⁴⁶. І. Іваньо підкреслює, що для Сковороди нерукотворна краса природи, створеної Богом, вища за красу, що її творять люди у своїх сустрінках устремліннях. Причому дослідник слушно вказує на єдність у світобаченні мислителя логіки, рефлексії та *емоційно-образного* елементів ставлення до світу. Момент, як ми побачимо далі, надзвичайно важливий для розуміння “естетичної” інтенції творчості Сковороди загалом.

Можна припустити, що цей самий “емоційно-образний елемент” у творах Сковороди Д. Чижевський позначає через поняття “символічного”. Йдеться про неможливість демонструвати сутність. Остання мусить представляти себе парадоксальним способом, алогічно. Проте, коли при характеристиці такого способу представлення істини вживається словосполучення “емоційно-образний”, проблема переводиться ніби у психологічну площину, отже, не фіксується філософський горизонт її розв’язання. З огляду на це, поняття символу видається більш плідним, ніж словосполучення “емоційно-образний елемент”. До того ж І. Іваньо підкреслює, що з точки

зору Сковороди, "значення мистецтва полягає не в емоційно-естетичному відтворенні багатства предметних форм, а в осягненні смислу, прихованого за образною символікою"⁴²⁷. Тут одразу накреслюється проблема конкретно-історичної адекватності розуміння мистецтва. Оскільки воно визнається лише як засіб пізнання істини, виявлення або виокремлення специфічного естетичного аспекту мистецької діяльності в такому разі є проблематичним. Але аналіз уявлень про красу у творах Сковороди дає можливість прояснити суть історичних процесів, які позначилися на цих уявленнях, вплинули на формування моделі істинного життя і на статус почуттєвого в ній.

Чи дійсно краса виконує тільки службову роль при істині? В яких відношеннях вона перебуває з благом?

Краса у Сковороди дійсно найчастіше з'являється як символ привабливості істини, як аргумент або риторичний прийом для обґрунтування необхідності самопізнання. *Проте краса для філософа не метафора, а конструктивний елемент світобачення і моделі певного способу життя.* Тут потрібно працювати не з окремим словом, а з сюжетом, структурно-смісловим полем тексту та сукупністю текстів загалом. Достоту, коли ми маємо справу з давнім письменством, коли відсутня рубрикація форм людської діяльності і відповідних їм інституцій, виокремлення властиво естетичної проблематики потребує аналізу усієї системи мислення автора, текстів, їх структури, способів відтворення і передачі думки, засад та завдань, у межах яких набуває смислу слово, висловлювання, образ.

Аналіз почнемо з двох творів, у яких краса згадується неодноразово й відіграє ключову роль у побудові сюжетної лінії тексту. Мова йде про діалоги "Наркісс. Разглаголь о том: узнай себе" і "Симфонія нареченная книга Асхань о познании самого себе".

"Наркісс. Разглаголь о том: узнай себе" є одним з перших творів Г. Сковороди, у якому він проголошує стрижневу ідею своєї філософії й моделі благочестивого життя. Образ Наркісса виражає ідею самопізнання і, водночас, постає символом ідеальної людини. Це досить незвичне тлумачення античного образу. Грецька міфологія залишила нам оповідки, у яких важко побачити бодай натяк на позитивну оцінку цього образу. Більше того, важко уявити, що з цього міфологічного сюжету можна видобути щось схоже на візирь, ідеал. Страшна кара, яка спіткає юнака, видається цілком справедливою. Ногордливність, самозакоханість, егоїзм – слова, які характеризують вчинки вродливого юнака, і можуть бути швидше характеристикою смертних гріхів, ніж вираженням позитивних життєвих настанов. Цей образ містить у собі всю грайливу глибину нечутливості до присутності іншого, до людських очікувань і почуттів⁴²⁸. Врода юнака стає фатальною для нього.

Сковорода перетлумачує міф і надає йому значення репрезентації належного способу життя. Не зовнішня врода, пише він, а краса внутрішньої

природи стала причиною самозакоханості Наркісса. На відміну від "буїх" Наркіссов (прикметно, що вживається у множині), мудрий Наркісс відкрив красу істинної людини в собі, "в саму свою точку влюбився"⁴²⁹. Він побачив і був здивований своїм раніше небаченим "благоліп'ям", в ньому прокинулася жага себе прекрасного. Краса розпалала бажання. "Жжеться, разжигаясь угольем любви, ревнует, рвется, мечется и мучится, ласкосердствует, печется, молвит всеми молвами"⁴³⁰. В одному реченні Сковорода малює картину пристрасного кохання, яке пройняте нетерпінням, паморочить голову і змушує забути про все, крім предмета бажання, бажання себе як межі усяких можливих бажань.

У представленому тлумаченні міфологічного сюжету важливим є те, що предметом бажання є не "многе" і "пустое" у світі, а сама людина; що самолюбне полум'я представлено як благо, як необхідний момент на шляху до істинного життя; що це полум'я має допомогти у русі людини до божественного блага, дає правильний напрям для зусиль.

На початку діалогу відтворено аналогію між пристрасністю ставлення до краси тілесної і внутрішньої краси. Обидві стимулюють бажання, приковують увагу і волю, дають передчуття насолоди. Це свідчить про те, яке значення Сковорода надає бажанню і почуттю в пошуках істинного життя. Відмінність полягає в тому, що об'єктом любові в одному разі є тілінь, плоть, в іншому – істинне джерело буття. "Мир блядокрасієм красується в суетное любодѣяніе очес..."⁴³¹, краса мудрого Наркісса приваблює до блага і вічності. Фактично, через красу Наркісс отягнув своє єдине благо і зробив його метою життя. Самопізнання здійснилося як закоханість у себе, благо стало бажанням і насолодою.

В книзі "Асхань" відправним пунктом міркувань і ключовим пунктом розгортання міркувань є також краса. Тут вона розкривається через біблійний сюжет, який відтворюється автором у першому абзаці. "Асхань есть дщерь Халева, вшедшаго в землю обитованную. Значит – красота. Он ее отдает братчину своему в супругу за то, что достал град Арвон. Сей град иначе называется Хеврон, сирѣч дружба и град письмен. Сія есть премудрость божія, сокровенна во глубинах бібліи. Все, стяжавшии премудрость сею, невестою услаждаются, по глаголу Исаиу. "Яко же веселится жених о неvěстѣ, тако возрадуется господь о тебѣ"⁴³².

В цьому фрагменті маємо декілька інших аспектів характеристики краси. (1) Краса належить тому, хто вже ввійшов у землю обитовану (це – Халев); (2) він же обіцяє і віддає її тому, хто здобув град – здобув дружбу та "град письмен". Йдеться про певні умови і сенс краси. Щоб її відкрити, потрібно дійти вивершеності належного, увійти в землю обитовану як здійснення себе у божественній істині. Сенс краси полягає у тому, що, коли здійснюєш себе у божественній істині, здобувається "дружба", бажання і насолода вже не мають егоїстичного спрямування. Одиначність позиції індивіда через красу

стає спільністю позиції, насолодою досягнутої “згоди” і переживанням єдності всього окремого, розділеного в існуванні. Всеосяжна єдність світу, коли людина дивиться на нього з точки зору спільності форми і змісту такого бачення, дозволяє говорити про абсолютну красу, яка є одночасно й абсолютним благом. Краса і благо є характеристиками належного у житті. Тому істинна краса є результатом здатності людини досягнути благо і визнати його першочерговість для реалізації життєвого завдання. Благо ж – це природа або суть. Отже, краса відкривається у здатності *розуміти* суть. Той, хто здобув особливу здатність бачення, може насолоджуватись прекрасною нареченою, насолоджуватися красою. Мотив краси в образі нареченої проходить через увесь твір, а сам твір, як і “Наркісс”, розгортає думку про значення *самопізнання* на шляху до цієї нареченої, тобто до насолоди досягнення належного по природі.

Краса і самопізнання виявляються пов’язаними, і саме через цей зв’язок розкривається специфічне значення прекрасного у творах Сковороди.

“Не узнав себе не обретеши желаемое”⁴³³. Бажання – це не тільки усвідомлене благо, але й переживання його належності і нагальності для реального живого індивіда. Бажання разом з благом відкриває і нестачу у існуванні, яка не дає почуватися спокійним і щасливим, тому і з’являється волевий порив. Таким чином, благо має бути усвідомлене індивідом як його належне, його можливе щасливе життя. Цей індивідуальний акцент і фіксується в ідеї самопізнання, яку Сковорода, поза сумнівом, вважав найважливішою у своїй теорії щасливого життя. Індивід мусить пізнати благо у *самому собі*, як *свою*, але божественну природу. Так знімається проблема відмінності між індивідуальним і спільним у розумінні блага.

“Дружність” і пізнання корелюють одне з одним. Найважливішим у процесі пізнання є віднайти таку “точку” у собі, де немає ні іудея, ні єліна, ні вольного, ні раба, “ність мужеск пол, ни женск, одно вы... во Христѣ, и Христос в вас”⁴³⁴. Саме з цієї точки відкривається сенс і нетлінна, не випадкова краса усіх речей і кожної речі або висловлювання зокрема. Людина досягає того, чого хотіла: вийти із тлінного і дістатися вічності. Із “спільної” точки існування світ розкривається як безумовно ціле, одне, тому відмінність окремих людей, речей і слів стає несуттєвою у визначенні благаго смислу. Якщо зрозумів хоч одну євангельську книгу, то зрозумів усі; якщо зрозумів Христа, то зрозумів і Мойсея, і Авраама, і Давида, і Ісаїю⁴³⁵.

Зафіксуємо важливі моменти: (1) благо не є індивідуальною за змістом метою; (2) індивідуальне досягнення блага або виведення його з самопізнання є єдиним способом зробити благо об’єктом бажання, отже, розкрити його як красу.

Тут є підстава вважати красу означенням блаженства богопізнання. Вона – здобуток, який віпчає сходження людини до належного. Коли здійснено певні умови: здобуто “дружбу” як спільність точки зору, розкрито “град

письмен", отже, премудрість божу, тобто, коли *розуміння* і *порозуміння* збігаються; саме тоді в дар отримуєш красу.

Але щоб такої точки досягти, потрібно зробити певну роботу.

Обидва твори переконують нас у тому, що краса відіграє велику роль саме в процесі, не тільки в результаті. Краса провокує бажання. Наркісс, який відкрив себе істинного, вже не може думати ні про що інше. Асхань, обіцяна як наречена, стає об'єктом бажання. Очевидно, що краса виступає ланкою і засобом у проєкті людського існування. Благо – це мета благочестивого життя, благо як об'єкт бажання – це краса. Краса як символ бажання спрямовує на досягнення блага. Призначення краси, таким чином, вимальовується доволі чітко: спрямовувати людину до належного.

Виникає колізія у визначенні функцій краси – бути *даром* і розпалювати *бажання*. В одному випадку йдеться про красу як вже здобуте благо, в іншому – як про не здобуте благо. Кінець і початок збігаються в одному понятті.

Вже згадувані поняття *prepon* та *decorum* також вказують на таке розуміння краси у Сковороди. *Prepon* у давньогрецькій мові і *decorum* у латинській означають одне й те саме – *відповідність, доречність, доцільність і функціональність*⁴³⁶. Мова йде про різновид краси, яка корелює з цілком певною метою, є ніби "прикладною", на відміну від "незацікавленого" задоволення, яке викликає краса як "доцільність без цілі". Сам Сковорода в даному разі визначається так: "Сія красота називалась у древних *prepon* – *decorum*, сієсть *благолїпіє*, *благоприличности*, всю тварь і всякое дело осуществующая, по нѣкимъ человѣческимъ правиламъ не подлежащая, а единственно от царствия божїя зависящего"⁴³⁷. "Благолїпіє" – це притягальність блага, "благоприличность" – сила зразка як вища доцільність, що характеризує благочестиве життя. Значення *decorum* підтверджує те розуміння краси, яке ми відтворили раніше.

Поняття *decorum* вже з'являлося у нашому дослідженні, коли ми аналізували естетичний сенс риторики, а саме риторики Ф. Прокоповича. В цій традиції *decorum* означало *пристойність*, було гарантією міри, доречності і розумності мови. Воно мало нормативний зміст, виступало в ролі "естетичного, стилістичного, морального і суспільного постулату"⁴³⁸. В даному разі поняття естетичного є цілком прийнятним, відповідність тут орієнтується на індивідуальну здатність, по суті смак, завдяки якій формуються речі, прийнятні для людського світу. У Сковороди *decorum*, незважаючи на подібність тлумачення, не має значення ні стилістичного, ні морального, ні суспільного. Стилістика займає його думки як найменше, а розмови про благо і любов здійснюються у модусі пошуку вічних підвалин існування, а не суспільної пристойності. Не можна стверджувати також, що у Сковороди *decorum* має нормативний зміст, задає систему співвідношень будь-яких елементів. Сковорода визнає одне співвідношення – між одиничністю існу-

вання і цілісність божественного. “Благоприличность” протиставляється людським правилам, але виражає божественний закон. Вона – не абстрактний принцип, а реальна умова єдності людського і божественного, єдиного і цілого. Факт відкриття або актуалізації, такої єдності проголошується як мистецтво і результат досягнення краси.

У Сковороди краса є функціональною у відношенні до вищості блага у житті людей, через неї індивід відкриває благо як благо *для себе і своє благо як спільне*. Доцільність, у даному разі, акцентується на законі надлюдському і тому в жодному разі не може відноситися до людського *as is*.

Залежність краси від знання про благо і самопізнання робить актуальним питання: що означає “знати”, адже для сучасної свідомості поняття краси і знання не видаються ізоморфними.

В “Асхані” ми можемо побачити розуміння знання і пізнання як герменевтичного акту. Знання є результатом правильного тлумачення. А пізнання є самим тлумаченням, яке має виходити з певних умов і реалізовувати певну мету.

Найголовнішою вимогою Сковорода вважає проведення чіткої межі між внутрішнім і зовнішнім. Саме такий поділ має правильно зорієнтувати шукача істинного життя. Єдиничне існування не може бути благом, тому що воно кінцеве, обмежене, смертне, і не відповідає благу як належному і бажаному. За всім кінцевим, окремим належить побачити спільне, єдине, або сенс і суть. У цьому і полягає мета розуміння-пізнання.

Сковорода вводить жорсткий принцип поділу у ставленні до сушого. Зовнішнє, тілесне, видиме – це “тілі”, смерть, марнота; внутрішнє, обітované, духовне – це вічне життя, істинне благо, вічна краса. За цим принципом всього є по двох, і саме на цьому робить наголос мислитель. Існують дві істини, дві людини, дві краси, два блага.

Перш ніж благо стане надбанням людського існування й об'єктом бажання, потрібно відмовитись від найвищої довірливості до наявного, вже відкритого. “Раздѣли!” Цю вимогу Сковорода повторює неодноразово в різних творах. З неї починається бажання, яке веде людину до внутрішньої краси. Потрібно “побачити” останню як відмінну від краси тілесної, відкрити горизонт незрозумілого, неопанованого, щоб спрямувати сили своєї душі на розуміння й опанування. Благо і краса спрямовують до єдності та спільності, але щоб дійти такого стану, потрібно “розділити” тілесне і духовне, внутрішнє і зовнішнє, видиме і невидиме. Розділити, по суті, означає вперше побачити, усвідомити наявність іншого, ніж те, що ми бачимо у повсякденному житті. Внутрішня, прихована реальність не дається просто, її дійсно потрібно здобути. Складність здобуття Сковорода пояснює метафорою “жвання”. Неспокій постійно здійснюваного тлумачення світу, зазираючого за обрій наявного – єдиний істинний шлях, яким людина може прийти до істини і Бога. Все це Сковорода докладно розглядає на прикладі церемонії.

Церемонія виконує роль моделі, на основі якої мислитель показує суть розрізнення, яке здатне привести людину до блага. Церемонія охоплює дії, символи, тексти, що несуть у собі "тайний значок"⁴³⁹. "Сія церемонія дає вам маленькій слѣдок, щоб вам постаратися увѣдати бога"⁴⁴⁰. Смісл церемонії двоїстий. Вона призначена для розуміння, й одночасно її розуміння не представлене у паочно здійснюваному. Якщо її смісл приймати як тотожний зовнішнім, доступним безпосередньо репрезентаціям, він буде хибним. тому що церемоніальна дія, і в цьому її суть, вказує на щось інше, ціле, яке потрібно "вгадати" за зовнішніми атрибутами. Вона мусить привести нас до того центру, з якого народилася⁴⁴¹. Проте зовнішня привабливість може захопити, узяти розуміння у полон *літерального* сенсу, якщо скористатися лексикою біблійної герменевтики, і тоді "тот лабиринт, которой должен был вас путеводничить к милости, отводит от нея"⁴⁴². Людина блукає по околицях, не знає, де центр і, більше того, не знає, що він є, тому не може виконати свого призначення.

Характеризуючи суть церемонії, Сковорода звертає увагу читача на такі моменти. По-перше, церемонія без внутрішнього сміслу – це "враки", і вона є шкідливою для людини; спричиняє розбрат між людьми, сіє забобони і розколи. По-друге, хибною була б спроба відмовитися від церемоній, під тим приводом, що користі від них ніякої. Це означало б дати визнати безпомічність і нездатність розуміти сенс церемоніальної дії. По-третє, церемонія є натяком, вказівкою на щось за межами видимого, і без неї ніяк було б людині здогадатися про невидиме і спрямувати себе на його потаємний смісл. По-четверте, суть церемонії заснована на екстраординарному досвіді, вона є стежкою до найціннішого у людському житті, є чимось небуденним, значущим, має особливий статус у сукупності життєвих актів. Можна сказати, *вона є красномовною щодо невидимого і невисловленого*. Проте її розуміння не є гарантованим. Вона призначена бути поспійною згадкою, точніше загадуванням, про існування іншого порядку речей.

Церемонія загадкова. Цією властивістю вона виявляє свій зв'язок із красою, формує бажання і спрямовує пошук істинного сміслу. Цим же вона вирізняється на фоні інших людських дій і мовлення. Адаптація символічної церемоніальної дії до буденних форм є згубною для неї. В такому випадку церемонія почала б скіздатися на театральну виставу, яка має за мету розвагу або повчання, замість того, щоб давати людині споглядати благо, відкривати здатність бачити невидиму красу. Адже невидима краса – це спільне (єдине) благо, пізнане індивідом як *своє* і створене на бажання. Відповідно зовнішня краса стосується тимчасових благ, приємностей і бажань (у множині!).

В театрі переважає ігровий елемент. Краса тут народжується у довільній грі уяви, яка формує осмислений образ реальності, що, однак, не скріплений екзистенціальною вагомістю реалізації істинного життя. Це ставить

виставу *поряд, паралельно*, з дійсністю і людським існуванням і *поза* ним. І хоча вона впливає на почуття і думки, не має мети і можливості актуалізувати досвід перебування у єдиному божественному “центрі”, “гоці”, у істині зв’язку з іншими людьми і речами. Театральне дійство *розігрує* нас, навіть тоді, коли йдеться про різдвяну виставу “шкільного театру”. Зображуючи біблійну історію, “спудеї” більше грають, ніж здійснюють ритуал, створюють святкову атмосферу, ніж відкривають суть Блоїї Звістки. Для останнього кращим місцем була б церква, в атмосфері якої ігровий елемент стає практично невидимим. У театральній виставі теж йдеться про інше, яке потрібно зрозуміти за сценічною умовністю представленого, але пам не спаде на думку ставитись до вистави, як до життєвого акту, пов’язаного з переходом між світами людським і божественним. Гра закінчується, розсіюється омана, і людина повертається до звичайних буденних справ. Церемонія перетворює людину, сприяє народженню “цїлого чїловека”. Вона зберігає поважність серйозної дії, розрахованої, безсумнівно, на статус життєвого акту, що перевершує усі інші дії і сценарії людського життя. Її справжній сенс проявляється на тлі відсилання до істинного, сакрального, вічного, яке впливає з початкового “Раздїли!”. Справжнім семантичним тлом церемонії, як її тлумачить Сковорода, може бути тільки Бог. Церемонія здійснює втаємничення, прилучає людину до істини. Пізніше М.В. Гоголь, розмірковуючи над Божественною Літургією, робить висновок: “Действие Божественной Литургии над душою велико: зримо и в очю совершается, в виду всего света, и скрыто. И если только молившийся благоговейно и прилежно следит за всяким действием, покорный призыванию диакона – душа приобретает высокое настроение...”⁴⁴³. Суть такого “настроения” – не відпочинок, розвага або ординарне повчання; здобуток має бути неперехідним у своєму значенні, має відкрити землю обітовану, якусь колись вже здобув Халев. Халев створив *бажання*, обіцянкою відсунувши полог можливого і належного для “братаніча свого”.

Церемонія завершується у внутрішньому досвіді, подію може засвідчити лише “серце”, навіть – внутрішнє серце, в кінцевому рахунку “радість (веселіє) сердца”. Подія ніби зникає в тій самій невидимості внутрішнього, до якої вона відсилає. Для видимого, зовнішнього світу результат є так само неочевидний, як і на початку. Цим обумовлюється ризикованість церемоніального дійства: воно завжди може пройти по поверхні, перехід у внутрішнє не відбудеться, залишиться тільки театр, лише гра, уявний світ.

Сковорода визнавав, що життя – це театр, але не міг згодитись із тим, що так і має бути⁴⁴⁴. В цьому виражається не тільки ставлення до театральності, але й також позначається провідний мотив боротьби з “мнїннями”, який пронизує і твори, і життя мислителя.

Неочевидність дійсної краси церемонії становить проблему розуміння та істинного життя. Як символ бажання і його реалізації, вона розділяє і

знімає розрізнення. Як відсутність – вабить і розпалює жагу. Як знак – вказує на здійсненість і реальність бажання. За межею видимого в церемонії кожен просувається вже сам, і саме відповідність цього руху не дає спокою Г. Сковороді: пізнавай себе, розділай, щоб у такий спосіб знайти дорогу в єдину “точку” і “центр”.

Церемоніальна дія в аспекті руху між зовнішнім і внутрішнім схожа на Меандр. Це порівняння є дуже вдалим для розуміння кіл і глухих кутів, у які потрапляє Сковорода, розмірковуючи про пошуки істинного життя. “Сказуют, что рѣка тая по самых прекрасных мѣстах протѣкает, но теченіе ся вѣтается, как змій, а заплутывает ход свой, как хоромы лабиринт”⁴⁴⁵. Людина, яка шукає істинного життя, рухається не прямо: то приймає якийсь сенс, то відмовляється від нього, то повертається знову і кружляє у спробах знайти *пошуку* істину усякого “значка”. Церемонія має повідомляти щось важливе, адже для чого тоді увесь цей маскарад? Проте з самого початку, у задумі, зрозуміло, що відсутні усі умови передачі, розгадка не є очевидним фактом. Більше того, ці умови взагалі, за будь-яких обставин, не можуть бути гарантовані, тому що – неможливі за визначенням.

Потрібне є легким (це одна з улюблених тем Сковороди) лише як реалізація природного (сутності), але воно є надзвичайно складним у конкретному русі від неприродного (хибного) у людському житті до природного (істинного). Це факт, який самого мислителя спонукає із твору в твір міркувати над цим *переходом*. Так багато говориться про цей перехід не лише тільки з огляду на його важливість, а насамперед тому, що тут постійно спостерігаються збої, не вдається відпрацювати безвідмовний алгоритм. І Г. Сковорода знову й знову в кожному наступному уривку починає будувати цей перехід від зовнішнього до внутрішнього, з іншим прикладом, цитатою, словом. Позначаються початковий і кінцевий пункт переходу. Початковий – зовнішнє, кінцевий – внутрішнє. Розрізнення передбачає єдність. Між ними розрив, пропущене означальне⁴⁴⁶. Якщо у звичайній загадці ми дійсно беремося до пошуку пропущеного означального і знаходимо його, то в церемонії наявність посередника, відсутньої ланки, не виводиться із зони загадкового. Всі пропонувані відповіді залишатимуться по цей бік руху, на початку, назовні. Сама антитектична структура письма, що до неї вдається Сковорода, постійно натякає на розрив, проблематичність того, що видно і чути.

Певний драматизм, який відчувається у нашому відтворенні проблеми переходу від зовнішнього до внутрішнього, однозначно не є проблемою для самого Сковороди. Це важлива обставина.

У творах Сковороди через ідею самопізнання індивід утверджується як остання інстанція у справі належного і блага. Божественний, отже, благий, сенс речей оприсутнюється у світі завдяки людині, в її ставленні і розумінні. “Что бы оно ни было: дѣло ли, дѣйствіе ли, или оно слово – все то пустая пустошь, если оно не получило события своего в самом человекѣ”... “Но вся

сія разновидная плоть, вся сія неизмѣримая бесчисленность и видимость стекается в челове́къ и пожирается в челове́къ и как самое пространі́йшее дерево, временно́стью обетшающее, и дряхляющее, и исчезающее, в своемъ сѣмени, как в мѣлчайшей точкѣ, с вѣтвями, листом и плодами безопасно сокрывается. Все, что там только именуется, даже до послѣдній черты, до крошечныя точки, – все нуждою обязано во исполненіе прійти в самомъ челове́къ¹⁴⁴⁷.

Тобто церемонія, приміром, не має сенсу незалежного від того, що людина здатна в ній відкрити. *В людині розщеплюють внутрішнє і зовнішнє; в ній покладається відмінність належного і наявного.* Ніякого наївного реалізму. Статус людини у світі зобов'язує її до відповідальності за світ і благо. І проблема для людини одна: або в людині кожна річ може виповнитися божественною красою і наповнити красою людське існування, або людина може загубитися серед речей і загубити серед них своє призначення і суть. Людина є місцем, у якому здійснюється краса обіцяної вивершеності існування. Весь світ віддзеркалюється і сяє у ясності усвідомлення блага.

У прямому сенсі все це стосується Біблії. Якщо ніхто не розуміє не тільки благого змісту речей, але й також самої Біблії, це означає, що не виповнилося належне, не сталася істина, не здійснилася суть божественного Писання. “Красавиця біблія” є такою тільки для досвідченого розуму, а так хороми її “не красиві углами”. Вона назовні “неказиста і презрѣнна”, але в середині “важна і великоцінна”¹⁴⁴⁸. Дотепний приклад поглиблює цю думку. “Если бы человекъ прозывался козломъ, а никто того не знает, в то время и именовать его козломъ есть дѣло пустое, потому что услышателява мысль на козлѣ остановится, не дойшов до человека – всѣх-во-всѣхъ странах и вѣкахъ церемоній, всѣхъ узловъ, всѣхъ тайныхъ образовъ печатей и признаковъ центромъ или концемъ, тут-то все-на-все кончится”¹⁴⁴⁹. Належне, істина і суть не існують окремо від людського буття, все суще дійсно має в людині шанс на виповнення і самій людині дає такий шанс. Герменевтичний поворот мислення Сковороди виражається тут надзвичайно виразно.

Своєрідне вираження герменевтичний акцент твору “Асхань” знаходить у стилі викладу думок або інтонації, яка має додаткове семантичне навантаження.

Розмірковуючи про подвійний сенс церемоніального, Сковорода ніби наголошує на серйозності ставлення цього дійства. Проте тон його міркувань інколи, особливо під кінець твору, набуває явно іронічного відтінку. Остання фраза твору не залишає у цьому сумнівів: “Вот вам поварня и дурчество божіе!”¹⁴⁵⁰. Цей випадок і фраза не поодинокі у мислителя. Він починає грати, натякає на театральність самого мовлення і всього сказаного у тексті.

Ми вважаємо, що це є реакція на неможливість засобами дискурсу, через пояснення, умовивід, демонстрацію встановити суть переходу між тим,

що є текст і тим, що він означає. Автор може створювати і вдосконалювати текст, але він не може вказати, що він означає.

У тексті є певна гра метафор. Краса є метафорою землі обітованої, земля обітована є метафорою богопізнання і самопізнання, відповідно до цього – краса є метафорою богопізнання і так далі. Всі вони об'єднані подібністю у результаті життєвих зусиль: досягнення священної землі (просторовий аспект руху), досягнення пізнання божественної суті речей (смысловий аспект руху), досягнення насолоди досконалим результатом (почуттєвий аспект). У кінці твору виразніше представлено поняття любові, хоча образ Асхані як парченної з перших сторінок дає подібну конотацію. Любов тісно пов'язана з красою, жаданням і насолодою, але головне, підкреслює Сковороду, з пізнанням⁴⁵¹. Цей платонічний мотив пронизує обидва твори Сковороди. Як можна любити, не проникнувши? Як без любові проникнути? Як полюбити, не побачивши краси? Як побачити красу, не проникнувши? Намітилося коло. “Духовное око” розкривається в любові і робить видимою і приступною внутрішню красу, але щоб розкрити “око” потрібно мати бажання, що його викликає споглядання краси. Варіант виходу з кола Сковорода накреслює так. Ми приречені бути нещасливими, тому що не можемо знайти щастя. А знайти не можемо тому, що не бажаємо шукати. Шукати не бажаємо тому, що не розуміємо свого щастя. Отже, акцент робиться на розумінні. Потрібно спочатку взнати, від знання народжується бажання, а від бажання – вже “пошук” і “полученіє”. Але знання знову загрожують ввести нас у круг.

Стиль мислення Г. Сковороди, в даному разі, далекий, як від західної аналітики прекрасного (згадаємо, що його сучасником був І. Кант). Мислитель демонструє певний тип *герменевтичної теорії прекрасного*, яка ставить прекрасне в залежність від розуміння блага, але це розуміння спалахує у розривах між очевидним, наочним (безумовно позірним у своїй особистості) і тим, що невидиме поза актом особистого тлумачення, *тут і тепер* розкриття належного. Є однаково важливим і внутрішній образ, і репрезентація; і картина, і її таємний зміст; і фігури мовлення, і те що вони символічно представляють. Весь сенс *зусиль* людини, як творіння Божого, полягає у зосередженні на цьому переході-тлумаченні між видимим і невидимим, внутрішнім і зовнішнім. Мотивацію для цього переходу, за Сковородою, створює краса. Але вона є і винагородою за вдало здійснений перехід. Антитеза початку і кінця створює певні перешкоди для осмислення функції краси у благочестивому житті. І це є проблемою не тільки для раціоналістичного дискурсу, а для будь-якого висловлювання взагалі⁴⁵².

Перехід залишається фіксований як розрив, адже коло не є переходом, текст розростається, намагаючись заповнити місце розриву. Текст пояснює і посідає місце розриву, який сам же й ініціює, але зміст висловленого, фактично, зводиться до фіксації розриву між тим, що говориться і тим, що можна зрозуміти. Тобто у результаті маємо той самий розрив, вже підкріплений арсеналом вишуканого дискурсу і недискурсивної інтуїції краси. Функ-

ція краси – “перекидати міст через прірву”⁴⁵³, але ця “прірва” все одно залишається прірвою.

У цій ситуації іронія, встановлюючи дистанцію щодо всіх висловлювань і тексту загалом, може вмістити парадоксальний зміст і легітимно розташувати його в межах здорового глузду. Іронія дає можливість *відстрочити* серйозність очікуваного розуміння. Серйозність ставлення не скасовується, адже вона не була відкрито заперечена, ніякого певного зневажання не відбулось. Чи то йдеться про “поварню” самого Бога, чи то про поварню тлумачень Сковороди – невідомо.

Для розуміння складної смислової гри, яку веде Г. Сковорода з читачем, варто звернути увагу на тему юродства, яка теж представлена в “Асхані”. “Се-то тое дурачество ...Открой покрывало и увидиш, что оно самое премудрѣйшее, а только прикрылось юродством”⁴⁵⁴. Сковорода посилається на юродство саме тоді, коли хоче протиставити принижуючу, часто комічну форму піднесеному змістові, який при цьому утверджується; а також тоді, коли хоче підкреслити неістинність зовнішнього.

Юродство історично стало яскравим проявом асоціальної поведінки, що виходить за межі будь-якої соціальної норми, має нормативно провокуючий характер і при цьому утримує морально й соціально позитивну мету⁴⁵⁵. Юродство протистояло рутині, байдужості буденного конформізму, який має усе звести до вже існуючого зразка. Брутальне мовлення і жест, характерні для юродивого, розривають, звичну сітку стереотипних зразків поведінки, всі пануючі уявлення про норму і благочестя. Але саме в такий спосіб встановлюються передумови не зовнішнього, а внутрішнього смислу, який не може бути формально пристойним і з’являється там, де для нього вже створене місце у неадаптованій до звичного семантичного ряду поведінки. Якщо удавання, яке складає основу іронії, формально залишається у межах пристойного, то юродство, як довів А. Панченко, засноване на епатажності форми. Не підтекст, а протилежний тверджуваному жест і слово мають смислоутворювальний ефект. Демонстрація, скандал розраховані на те, щоб привернути увагу, збити з пантелику здоровий глузд, спонукати до смислової активності. Тут є і зневага до зовнішньої краси, і театралізована дія з прихованим смислом, і самоприниження, яке робить невразливою позицію суб’єкта. Останній у такий спосіб виборює собі місце і право бути речником істини, зважаючи на те, що пересічна порядна людина завжди дорожить репутацією, і тому дотримується тільки перевірених загальновизнаних істин. “Дурачество” юродивого занадто екстравагантне і некрасиве для любителів “загальних місць” і приємних речей, тому воно мусить бути або відкинуте, або кардинально переосмислене⁴⁵⁶. Останнє потребує особистісного зусилля, певного духовного кроку назустріч істині.

В певному сенсі Г. Сковорода намагається позитивно пояснити сенс істинної церемонії, в той же час, він нехтує її ритуальною вивірєністю відхо-

дить від усіх пояснень і піби насміхається над ними. Це загалом виявляється і тоді, коли Сковорода, щоб наблизитись до людей, набирає простакуватого вигляду, говорить простонародною мовою, але разом із тим зберігає дистанцію у відношенні до буденності, аби не злитися з нею остаточно. Належне має поставати для наявного у прийнятній для нього формі, але не настільки, щоб нівелювати відмінність належного. Амбівалентність такої позиції, яка явно конотує з протиставленням внутрішнього і зовнішнього, виражено у тексті. "Сею подолостю високая сія божія лѣстница опустила ся на просто-народной улицѣ, дабы вступивших возвестъ до самой крайней верхушки небеснаго понятія"⁴⁵⁷. Про високе належить говорити просто, щоб бути почутим і зрозумілим. Але значення має і специфічний метод викладу, який мусить бути достатньо парадоксальним, оскільки парадоксальність – це властивість, яка перешкоджає "охолодженню пристрасті"⁴⁵⁸. Оскільки краса є символом бажання, спрямованого на істинне благо, на збурення пристрастного пошуку істини спрямовані складні лабіринти текстів Сковороди. Не заспокоюватися, не дрімати, бути відданими любові і відповідальними за істину-красу!

Мислитель принципово усувається від проповідницького пафосу і пов'язаної із ним серйозності. В його творах не знаходимо відвертого моралізаторства, зарозумілої містики, незрозумілих патаків. Все начебто цілком прозоро, інколи навіть вульгарно, при тому – бентежно від внутрішньої глибини.

Створювати тасмичність змісту у профанній стилістиці мови можна або простою ширістю харизматичного впливу, що потребує особистого контакту, або парадоксальною формою тексту, помноженою на іронічну дистанцію авторської позиції. Сковорода сповна користується останнім. Відсутність пафосу начебто підкреслює буденність діалогу, проте його смислова сила з'являється у наполегливому акцентуванні на сумнівності думок і почуттів, які виникають у учасників діалогу, та, відповідно, у читачів твору. Проте неможливість усунути розрив між наявним і належним, ввести узагальнююче правило переходу підводить упритул до ідеї "не людського правила".

Через розрив і проблематичність смислу встановлює Сковорода процедуру входження у зміст тексту. І той факт, що самому собі він дозволяє іронію і "дурацтво" (в купі з Богом) робить ще більш неоднозначною смислову ситуацію тексту. "Сором ритму і форми"⁴⁵⁹ спричиняє самоаналіз, коли необхідно дати собі звіт у ситуації неоднозначності, двоїстості всіх наявних варіантів смислу (блага). Бажання істини в такому разі не може бути формальним. Це акт пізнавальний, вольовий і почуттєвий одночасно. Його краса не може бути фіксована у формальних ознаках, виміряна будь-якими зовнішніми критеріями. Вона розчинена у дії і самопочутті, спрямованих на належне, позначає *перехід*, у процесі якого актуалізується належне.

Зовнішнє не перешкоджає рухові до смислу, а відкриває його можливість. У переході, за межами речей, суджень, форм – у перетлумаченні паявного, з'являється те єдине, що варіє бути мотивуючою силою і метою життя. Розуміти у Сковороді не означає логічно виписати, дати імена. Розуміє той, хто не залишився у полоні емпіричного досвіду існування (різноманітного, “многого”), і в собі відкрив такий спосіб спільного бачення, який утверджує образ належного у безпосередньо переконливому бажанні і почутті. Розуміння у Сковороді істотно пов'язане з бажанням і почуттям. Воно здійснюється заради бажання і почуття, отже, краси і “радості серця”. Здобуте знання є досконалим *ставленням*.

Найголовніше, що краса не є самодостатньою цінністю і модусом реальності, вона *виражає здатність людини усвідомити власне благо і пережити це як дар*. Причому вона (краса) з'являється за межами простої чуттєвості, її сенс нагадувати про не досяжне для звичайного зору і слуху, обійняти неземну насолоду, створювати неземне бажання.

І тут не можна не згадати про ідею, висунуту В. Бичковим. Для адекватного опису середньовічних естетичних практик він вводить поняття *aesthetica interior* (естетика внутрішнього)⁴⁶⁰, або естетика аскетизму. Це естетика індивідуального внутрішнього розвитку, спрямована на осягнення Бога та здобуття вічного блаженства. Очевидно, ключовими поняттями тут є “духовне блаженство”, “духовна насолода”. Дійсно, аналізувати православно-християнську традицію під кутом зору естетичного ми можемо тільки тоді, коли не обмежусмо естетичне власне художньою сферою, а поширюємо на всю систему неутилітарних зв'язків людини і світу. Якщо “естетичне виступає... універсальною характеристикою всього комплексу неутилітарних взаємовідношень людини із світом, заснованих на баченні своєї істотної причетності до буття і до вічності, всієї гармонійної уписаності в Універсум”⁴⁶¹, тоді, всупереч дисциплінарним настановам, естетичне належить шукати насамперед у середньовічній християнській культурі. Проте ми не можемо з цим погодитись принаймні з двох міркувань. У такому визначенні зникає підстава для розрізнення естетичного і релігійного досвіду. Відсутність такого розрізнення ставить під питання легітимність розмови про естетичне як *особливу* форму ставлення до світу.

Християнський подвижник реалізує такі життєві практики, які вимагають перетворення його істоти (навіть тілесно!) і досягає істинного стану – стану блаженства. Останнє В. Бичков вважає за основу “естетизму християнської аскетички”, оскільки вона живе передчуттям “сладости” божества, за словами Макарія Єгипетського⁴⁶². Чи можна такі стани вважати естетичними? Або: чи можна містичний досвід витлумачити як істотно естетичний? Однозначну відповідь на це питання навряд чи вдасться сформулювати, принаймні тому, що розуміння естетичного та естетики демонструє значну варіативність. Якщо сучасний західний філософ пише про те, що коли троян-

да стає для нас чимось іншим, ніж вона є, зі своїми пелюстками, запахом тощо, й означає якийсь інший смисл³⁶³, ми явно опиняємося за межами художнього та естетичного, це означає, що йдеться про специфічний неутілітарний досвід і в жодному разі не про релігійний. Тлумачення Сковородою краси, безумовно, не може відповідати такому критерію “естетичності”. Коли мислитель закликає за “хвостом” бачити “голову”, за зовнішньою красою – внутрішню, запах і колір тут ніби згасають, стають неістотними, другорядними і повідомляють лише про божественну природу суцього.

Напевне, варто було б відійти від *просторового* розуміння апітези “внутрішнього” та “зовнішнього”, усвідомити їх як *модуси автентичності* – *те, що належить людині за природою, іманентно, і що привноситься в її існування від випадкових взаємодій з іншими*. Сковорода наголошує: те, що внутрішнє, твоє, є легке, просте і вже належить тобі. Те, що зовнішнє – складне, не піддадне повному опануванню. В такому переосмисленні важливих для Сковороди понять “внутрішнього” та “зовнішнього” відкривається інше розуміння почуттєвих станів. Є стани, які формуються випадковими, тимчасовими, не належними з точки зору природи чинниками, і є стани, що впливають із реалізації власної природи людини. Відповідно нестривка зовнішня привабливість є осудженою, а краса, яка впливає із *твердих* початків, є благом. Тобто статус почуттєвого досвіду визначається не просторовими вимірами, а відношенням до сутності. Асхань може бути привабливою внутрішньо, але це не означає, що її обличчя має бути потворним. У Сковороди між “внутрішнім” та “зовнішнім” складаються не топологічні, а смислові взаємодії, тому, наприклад, життєва практика й аскеза, яку він здійснює, відрізняється від практик візантійських (або єгипетських пустельників).

У цілому в І. Сковороди не простежуємо *aesthetica interior*³⁶⁴ православно-візантійського зразка. Зневажання зовнішнього не сягає далі тієї необхідної межі, коли його самодостатність дестабілізується, щоб у розриві очевидності “видимого” і лише постульованої наявності внутрішнього почалося проявлення смислу й істини. Абстрактне утвердження внутрішнього є, як таке, слабкою підставою руху до істини – надто непевні орієнтири і критерії. Тому принаймні потрібно утвердити надійність початкового моменту руху, щоб потім на антитезі до нього (у колі тлумачення) здобути певність. Наближення до блага має свою конфігурацію: *це меандр руху наближення-віддалення того, що належить здобути як безумовно ціле*. Обіцянка, бажання і насолода благом, є аспектами, того, що називається словом “краса”.

Тема краси дійсно не цікавить Сковороду поза тим, що вона може привести до розкриття блага або стати перешкодою на цьому шляху. Вона навіть не фіксується як окрема тема. Не випадково дослідники, аналізуючи творчість Сковороди, наголошують насамперед на домінанті релігійній або моральній. Але суто дисциплінарний підхід говорить нам про те, що концеп-

гти не виникають на порожньому місці, що у самому дискурсі Сковороди може бути прихований “естетичний елемент”, оскільки за останнім визнано статус універсальної форми ставлення до світу, поряд із практичним і пізнавальним ставленням. До такого самого кроку спонукає й ідея естетичного як сфери “виразних форм”, даних як самостійна почуттєво безпосередньо сприйнята цінність (О. Лосев). Для аналізу наявності естетичної компоненти у досвіді та мисленні нам потрібно взяти до розгляду всю систему мислення Сковороди і виокремити в ній те, що відповідає предмету дослідження.

Антитетика внутрішнього і зовнішнього: непрозорість смислу

Диспозиція внутрішнього і зовнішнього, яка випливає з інтерпретації краси у творах Сковороди, вже вказує на присутність герменевтичного елементу. Внутрішнє і зовнішнє не стосуються типів буття, просторових характеристик. Більш конкретною формою цих категорій можна вважати приховане і наочне, смисл і знак “слідок” події. В такому випадку маємо говорити не про структуру світу, а – про структуру *розуміння*. Проте власне герменевтичний код протиставлення внутрішнього і зовнішнього в тому сенсі, як він пов’язаний із бажанням і задоволенням красою, має бути розгорнутий через життєву стратегію індивідів, які на разі і виступають суб’єктами бажання і задоволення.

Для аналізу візьмомо один сюжет, багаторазово повторюваний у творах Сковороди. Це сюжет про царя Давида і Мелхолу. Він з’являється вже у першому і найулюбленішому творі Сковороди “Наркісс”, а потім відтворюється у інших роботах у образі “вулиці Мелхолиної”.

Є ціла низка причин для вибору саме цього сюжету і смислообразу. По-перше, його можна вважати наскрізним для Сковороди; по-друге – він, на відміну від інших образів та сюжетів, на які звертають увагу дослідники, має прямий зв’язок з образами простацтва та рефлексією стратегій самореалізації індивіда; по-третє, він показовий щодо зв’язку між життєвими стратегіями індивіда та антитезою внутрішнього і зовнішнього; по-четверте, він не є розхожим сюжетом християнського письменства, на відміну від “внутрішнього і зовнішнього”, і тому виражає специфіку теоретичної позиції мислителя; по-п’яте, він має цілком конкретну співвідносність із почуттєвими станами і судженнями.

Невеличка біблійна історія тлумачиться на початку першого діалогу Сковороди “Наркісс”. Сюжет узято з Другої книги царств⁴⁶⁵.

Мелхола, дружина царя Давида, дивлячись у вікно на вулицю, побачила, що її чоловік, входячи у місто на чолі процесії перед гробом Господнім, несамовито стрибає в дивному танку, не соромлячись юрби, яка споглядає процесію. Вона погордувала ним у серці своєму: цар стрибає, як блазень, на очах у простолюду. Потім вона закидає Давидові, як міг він принизити себе перед рабами і слугами. Цар відповів, що танцює перед Богом сво-

ім і ней танок не зашкодить йому, а швидше прославить серед тих, хто має віру і розуміє.

В цій історії яскраво виявлена антитетика внутрішнього і зовнішнього, як видимого і невидимого, вічного і тлінного, божественного і світського, істинного і хибного. Проте, коли вдаємося до таких понять, здійснюючи аналіз сюжету, ми не вхоплюємо серцевини тієї колізії, яка притягує думку Сковороди. Більш шідною має бути антитеза людини та спільноти або різних стратегій поведінки.

Давид демонструє тип поведінки, коли індивід у самому собі може знаходити істинну підставу і сенс для дій. Проте ця підстава і сенс принципово не репрезентовані явно, у формі самої дії. Остання для зовнішнього ока видається безглуздою, аномальною або просто смішною. Істинне служіння Богові у сприйнятті юрби набуває вигляду блазнювання, піднесене постає як комічний випадок, або фарс, а замість захоплення красою масою сміх.

Саме ця неадекватність сприйняття стає однією з провідних тем творів Сковороди. Існує проблема розкривання істинного, але також і насамперед проблема реценсії: проблема вираження, передачі і сприйняття смислу подій. Тобто не можна просто послатися на темноту юрби, знехтувати її позицію. Якщо Давидові досить було просто вказати на сліпоту юрби через відсутність віри, для Сковороди ситуація постає складнішою. Не одна Мелхола у світі і “вулиці Мелхолині” пролягають скрізь.

Образ світу як “вулиці Мелхолиної” виражає проблему єдності життєвої стратегії і цілісності існування. Добродісна Мелхола дбає про репутацію царя, але ця добродісність має непевне підґрунтя – поговорі, усталені норми поведінки. Її ідеал у своїх засадах спирається на думку оточуючих як на вищий критерій оцінки. Визначальним у її ставленні до подій є звичай (звичка), стереотип, який захопив свідомість і став законом і зразком життя. На “вулиці Мелхолині” людина не знає себе, тому що не відділяє від оточуючих, піддається примусу очікувань натовпу, якому давно і напевне відомо, що і як належить робити. А робити належить те, що зазвичай роблять, і той, хто нехтує цими звичаями, ризикує втратити повагу, авторитет, соціальний статус.

Відтворена схема дуже нагадує поведінку селянина (модель існування 1), проте відмінність є істотною. Селянин дійсно робив те, що роблять усі і спирався на звичай, але йому і на думку не спало б побачити у цьому проблему. В ситуації, коли проблема *вже* стоїть, а саме так можна інтерпретувати осмислення біблійного сюжету Сковородою, залишатися на боці звичаю є негідною поведінкою.

Світ зовнішнього – це “манфр”, “мнѣніє”, бездумне наслідування і догоджання “моді”. Саме такими словами характеризує мислитель життя на “вулиці Мелхолині”, і пригадуються “папуги” і “мавпи” з “Благодарного Еродія”. Тут прагнуть визнання, служать позірним цінностям, не в собі, а в

інших шукають опору існування, фактично, плугають благочестя з пристойністю за правилами світу сього. Що як не марнославство і недалекоглядність рухають Мелхолоу? “Любим ви́шність. Мы к ней заобыкли”⁴⁶⁶, пише Сковорода і має на увазі: любимо визнання перед людьми, а не перед Богом, любимо мислити і діяти “як усі”, приймаючи за належне за колективно сповідуваний заобон. Причому спільність думки тут не є гарантією її істинності, кількість не забезпечує якості. “Мыропротекающая” ріка людських думок, коли вона стає основою існування індивіда, створює хибну підставу для дій: більше шани, більше знань, більше задоволень; ніби в такий спосіб можна дійти істинного блага. Все то є “зовнішнє”, і воно розпорошує існування людини.

Позиція Давида випливає з протилежної життєвої настанови і збігається з позицією самого Сковороди. Не догоджати думкам людей і поговорам, діяти за велінням єдиного закону – Божого, який ти сам визнаєш як істинний і єдиний, навіть якщо він іде всупереч звичкам і смакам оточуючих. Така поведінка є самодостатньою, не розрахована на схвалення і розуміння як голову підвалину, адже не в світі цьому, мінливому й оманливому, знаходить вона свій сепс і виправдання.

Прозора для самого Давида підстава його дій виявляється зовсім не прозорою для Мелхоло та інших людей. Антитеза двох способів ставлення і розуміння предствалена тут досить чітко, і саме вона є провідною в усіх подальших розмислах про істинне розуміння істинного життя.

Два способи ставлення є втіленням двох типів простоти. Мелхоло – це простота рустична, груба, неосвічена, занурена у повсякденні потреби і звичаї, хоча при цьому не позбавлена певної доброчесності, тобто дбає про свій статус і честь. І, повторимо, як така, поза опозицією наявного і належного, вона не може бути принижена. Поведінка Давида є вираженням простоти, яка не розмінюється на швидкоплинність думок та поговорів, не має стосовно них стратегій і комбінацій, а є послідовно єдиною, тобто простою як підстава і мотив. І ця простота забезпечується в *індивідуальному* переживанні належного як належного для всіх. Два типи простоти можна розрізнити через поняття зовнішнього і внутрішнього. Внутрішня простота Давида долає розірваність. “Боже мой, чего не умѣю, чего мы не можем. Но то горе, что при всем том кажется, что чегось великаго не достает. Нѣтъ того, чего и сказать не умѣю: одно только знаем, что не достает чегось...”⁴⁶⁷. А не вистачає цілісної підвалини існування, “цѣлаго человека”⁴⁶⁸. Такої нестачі не знає Мелхоло, в її житті не діє принцип “Розділяй!”

Дві життєві орієнтації, два способи життя падають протилежного смислу і характеру діям людини у світі. Створюють підстави для протилежних суджень. І це, з одного боку, ставить питання про вибір та обґрунтування позицій, з іншого – відтворює ситуацію різноманітності суджень, які можуть бути предметом аналізу і порівняння.

У позиції Давида, як її трактує Сковорода, утверджується ідея самодостатності смислу, який вкладає людина у свою дію, незалежно від того чи буде цей смисл доступний і визнаний іншими. Інший *може* зрозуміти, що ж насправді відбувається, але його рецепція не є вирішальною, вона не визначає істинність і доречність того, що діється. Інший, практично, може бути проігнорований. Подія не передбачає в своєму сенсі випадковості, множинності і конкуренції зовнішніх точок зору. Обговорення, верифікація, доведення тут зайві. Самодостатність смислу створює підставу для самодостатнього способу існування, неординарного за визначенням, оскільки він не може бути прийнятий і наслідуваний більшістю.

Самодостатній (автаркічний) спосіб існування і тлумачення відіграє неабияку роль у мисленні Сковороди, його розумінні благочестя і має безпосереднє відношення до антиципації предмета естетики. В “Благодарному Еродії” Сковорода пояснює слово “автаркія” у зв’язку з благочестям і “доволством”. “Сіє єсть истинное, блаженное самолюбіе – имѣть дома, внутрь себе, все свое некрадмое добро, не надѣяться же на пустыя руги и на наружныя околицы плоти своея, от самого сердца, аки тѣнь от своего дуба, и аки вѣтвы от корене, и аки одежда от носящаго ее, зависящія”⁴⁶⁹. Далі йде власне визначення: елініське слово “автаркія” – це “самодовольность, быть самым собою и в себѣ довольным”⁴⁷⁰. Потім посилення на Тимофія: автаркія “єсть снисканіе веліе – благочестіе с доволством”⁴⁷¹. Мислитель прямо вказує на поєднання *благочестя* зі *задоволенням* у автаркічному стані, отже, стверджує єдність життєвої практики і самопочуття (“самодовольность”). У листі до М. Ковалинського є подібний фрагмент: “...Бути задоволеним самим собою, тобто мати оту найблаженнішу *самодостатність*, яку так дуже рекомендує Тимофієві апостол Павло (глава 6, стих 6)”⁴⁷².

Очевидно, “самодовольность” можлива тільки в ситуації “цілої” людини, повного зняття протиставлення між наявним і належним, жаданим і отриманим, тим, що належить індивідові і тим, що належить іншому, тобто в ситуації повного володіння можливостями, своїм світом. Це, по суті, і є обіцяна нагорода для того, хто реально шанує благо. Весь ряд опозицій, які мають бути подолані, корелює з опозицією внутрішнього і зовнішнього: зовнішнє – одиничне, наявне, *інше*; внутрішнє – належне, цілісне, своє. Сам факт розрізнення внутрішнього і зовнішнього актуалізує бажання через нестачу і непевність прихованого, здобути цілісність. Самостояння, яке здобуває індивід в автаркічному стані, долає розрив існування і тільки в цьому сенсі автаркія має привабливість ідеалу і є найвищою насолодою – абсолютною насолодою.

В житті самого Сковороди опозиція способів життя постала як нагальна проблема. Жити за законами світу, тобто суспільної думки звичаїв, звичок, “мнѣній”, чи обрати шлях самотнього шукача істини, який закон свого життя шукає через самопізнання. Відомо, що Сковорода робить вибір на ко-

ристь останнього, але якась частка вагаль, певпевненості раз по раз зустрічається у його листах. Епістолярний жанр спонукає до більшої інтимності вияву настроїв і почуттів; і те, чого не помітили в творах, доволі іронічних, благодущних або патетичних, можна раптом відкрити у листах до знайомих і друзів. Ось декілька мимовільних зізнань.

“Недавно нікто о мене спрашивал: Скажите миѣ, что он там дѣлает? Если бы я в пустыне от тѣлесныхъ болезнейъ лечился, или обѣрегалъ пчелы, или поргняжничал, или ловилъ звѣрь, тогда бы Сковорода казался имъ занятъ делом. А безъ сего думаютъ, что я празден, и не безъ причины удивляются”⁴⁷³. В іншому листі Сковорода ніби пояснює іншим і самому собі, що спонукає його до самотнього життя. “Але ти хочеш, щоб я ясніше показав свою душу. Прошу: я все лишаю і залишив, щоб протягом усього життя досягти тільки одного: зрозуміти, що таке смерть Христа і що означає його воскресіння. Бо ніхто не може воскреснути з Христом, якщо спочатку не помре з ним. Ти скажеш: дійсно, чи ти не тупий, якщо до цього часу не знаєш, що таке воскресіння і смерть господа, тоді, як це відомо жінкам, дітям всім і кожному. Звичайно, це так, мій Кириле, я тугодумний і тупий разом з Павлом, який співає: “Я все витерпів, щоб пізнати його: і силу його воскресіння, і його страждання”⁴⁷⁴. В листі до Ф.А. Жебокрицького читаємо так: “Якщо ти твердо ідеш шляхом, яким почав іти, то, на мою думку, ти щасливий. Іди, слідуй, дивись навкруги, дивись вперед, шукай, ступай, настій, але уперто і наполегливо: царство небесне, як і дівоча незайманість, любить, щоб його брали силою. Хтось слабшає? Ти зміцнюйся. Хтось ображається? Ти знось образу. Хтось вдається у розпач? Твердо стань на акір. О, щасливий той, хто вступив на шлях *господа*! Але тричі, чотири рази блаженний той, хто не схибну іде по ньому. Лише *стійкість* одержить у нагороду вінок. Лише вона одна, але, на жаль, майже ніхто по-справжньому і серйозно не слідує цією направляючою ниткою. Жоден філософ, жоден художник не такий самотній, не покинутий так на самого себе, як той, хто вчить про вічне життя. Появу такого “будівника” світ висміює, мудреці називають його дурнем, ченці під машкарою благочестя переслідують, єретики хитро неретлумачуючи, спростовують, юнаки уникають, старці гребують, царі пригнічують, бідні зневажають і чи не здається він тобі якимось царем блазнів? Але він знає своїх і знає, для кого він воскресає. Яка безчесна людина не бачить його живим? Але хто, крім обраних, бачить його воскреслим?”⁴⁷⁵. Риторика не спроможна прикрити печаль мислителя. Істинне життя є незрозумілим і не прийнятним для світу в цілому, для всіх звичайних людей (адже перелічені і мудреці, і старці, і царі). Врешті зрозуміло, що мотивом вибору “старцювання” і відмовою співпрацювати з усіма соціальними інституціями стало прагнення знайти абсолютну підставу *твердь*, яка б забезпечила справжню самодостатність існування.

Так підносячи автаркію існування, Сковорода відділяє її від “самолюбів”, яке пікодить людському розуму й існуванню. Віп розуміє, що коли бере на себе відповідальність діяти автономно, то матиме благо, “если меня не обманет самолюбие”⁴⁷⁶. Отже, не можна застрахуватися від того, що замість справжньої самодостатності Давида, отримаєш сліпу безпідставну самозакоханість і на ній побудуєш існування своє. Самозакоханість теж відмежовується від інших, стверджує винятковість прав самому собі диктувати правила життя. “Каждое мнѣнійцо – то их божок, а кажный божок – то их утѣшійнико”⁴⁷⁷. Як розрізнити істинну точку зору від “мнѣнійца”, “радість серця” від “утѣшійниці”? Або, як пише Сковорода, “что же есѣ твердое?” І відповідає: “Посредѣ вас стоит...” Стоит сирѣчь, незыблемая гавань⁴⁷⁸.

Уважне читання останнього фрагмента виводить на поверхню парадокс, на який, безумовно, розраховує автор: посеред людини стоїть, а людини про нього запитує. І запитання не є риторичним.

Проблема полягає у тому, що *твердь самодостатності* є приналежною *внутрішньому* не тільки як невидиме, але й як *своє*, і по відношенню до неї кожен інший, зі своєю думкою і судженням, є потенційно *зовнішнім*. Внутрішня єдність автаркічного існування не може брати в розрахунок іншого, як *істотно* іншого, тому що шим самодостатність була б зруйнована.

Спираючись на внутрішній принцип існування автаркія недвозначно фіксує антитезу внутрішнього і зовнішнього як соціальну аптитезу – протистояння людей із різними настановами щодо осмислення подій. Кожна позиція має своє підґрунтя, але проблему самообґрунтування має тільки одна. Вона не “очевидна”, тому що не здобуває суспільного схвалення. Простота цієї позиції (а тільки просте може бути твердю) є складним завданням, як зізнається нам Сковорода: як твердь, вона має усувати непевність позиції і сумніви, давати радість і насолоду жадалим, проте погляд *іншого* кожної миті загрожує скасувати цю твердь і насолоду.

Напруження між автаркічною вивершеністю існування (абсолютна цілісність) і присутністю *іншого* знаходить вираження у заклику до самопізнання, яке є, фактично, і “самообґрунтуванням”. “Мнѣнія” виражають емпіричну спільність нерerefлектованої думки, ставлення. Ця спільність не виведена з самопізнання, є *загальною* думкою, запозиченою із зовні, як вважає Сковорода, і розрахованою на схвалення. “Мнѣніє” через свою некритичність має наслідувальну природу і протистоїть судженню, заснованому на індивідуальному рішенні. Недаремно Сковорода вдається до фізіологічних аналогій “жванія”. Потрібно *самому* відчутти, пережити смак того, що підлягає тлумаченню. “Разжуй”, відчуй і оціни на власному досвіді, на власному переконанні, що є спільність як належне. “Мнѣніє” ж слідує за модою. Протиставлення смаку та моди є одним із варіантів інтерпретації опозиції внутрішнього і зовнішнього.

Боротьба Сковороди з “мифніями” і модою є ізоморфною до обґрунтування всезагальності естетичних суджень, яке майже паралельно у часі здійснює Кант. Естетичний стан є істотно автаркічним, і коли до цього починають “прикладати” точку зору *іншого* – інших суджень, виникає парадокс естетичного судження, яке за визначенням розраховує на спільну згоду, проте в емпіричній ситуації не може на неї сподіватися.

У Сковороди тема іншого, іншої точки зору актуалізується як проблема у зв'язку з пошуками абсолютних підвалин існування, але вирішується поза межами раціоналістичного філософського дискурсу, на який покладається Кант. І справа тут не в індивідуальних особливостях мислення, радше потрібно говорити про відмінний семантичний фон міркувань.

Доба бароко надала ідеї автаркічного існування нового життя. Адже коли смерть, непевність і плинність всього існуючого стає каменем спотикання для філософів і митців, універсальна вивершеність і самодостатність окремого видається єдиним порятунком. Письменники і живописці через одишчаний символ, алегорію, емблему намагаються репрезентувати структуру і значущість світу загалом. Вхопити і виразити ціле в кожній окремій часточці існуючого. Тут вже замало вічності і тотальності як атрибуту Бога, до якого людина прилучається через таїнства і участь у християнській історії. Робиться спроба здобути вічність і тотальність у індивідуальній точці простору і часу: все в усьому і в кожному моменті. Монада Лейбніца блискуче втілює цю ідею⁴⁷⁹. Ця ж ідея пронизує твори Сковороди. Це тільки в роздумах про макрокосм і мікркосм, але в самому стилі письма. Кожен окремий символ або “фігура” відсилає до комплексу фігур загалом і може бути початковою точкою розгортання смислу і моделі світобудови загалом. Зв'язок елементів настільки універсальний, що навіть важко зафіксувати ці елементи як структуру, систему підпорядкувань.

Зростаюча цінність одишчного існування, яка, між іншим, на Україні в цей час виразилася у фіксуванні авторства мистецьких творів, зсуває уявлення про *твердь* від *надіндивідуального божественного цілого до індивідуального внутрішнього досвіду*. “Я мислю”, “я почуваю” стає “твердішим” за все не індивідуальне. Зсув акцентів стосовно того, на що покладається людина, позначив перехід від одної історичної епохи до іншої. Саме такою тенденцією можна пояснити увагу до антитез і парадоксів, які і раніше становили стрижень християнського світобачення, проте тільки тепер стали помітними, тобто перетворилися на проблему, були усвідомлені як парадокс, щось дивне, незбагненне, ризиковано пов'язане з підвалинами існування.

Якщо узяти традиційний перелік антигетичних пар понять, за допомогою яких характеризують специфіку бароко, вони істотно не відрізняються від антигетичних пар понять, характерних для творів середньовічних християнських авторів. У переліку антитез, знаходимо опозиції внутрішнього та

зовнішнього, божественного і земного, вічного і тлінного, життя і смерті, часу й вічності. Чому ці антитези стають "помітними" в XVII–XVIII ст. і набувають значення атрибутивних характеристик світогляду барокової доби?

Можемо припустити, що парадоксальність релігійних систем самоопи-сання, як це видно на прикладі концентру простоти, забезпечує єдність світу в умовах його розчленованості між наявним і належним. Ціле репрезентується як парадокс у сенсі недискурсивності переходу і "чужесносії" подій. В споку бароко цей перехід ускладнюється, додається ще один ряд антитез. Це антитези, так би мовити, репрезентативно-виражального типу. Д. Чижевський одним реченням характеризує цю особливість так: "Основна духовна риса барока це "декоративність", що цінить більш широкий жест, ніж глибокий зміст, – більше розмах і кількість ніж внутрішню якість, більше вираз, форми вияву змісту, ніж зміст самий, одним словом, цінить більше здаватися ніж бути"⁴⁸⁰. Тобто йдеться не стільки про антитези вираження і вираженого, скільки про характер вираження і *репрезентацію*. Повною мірою виявилася здатність репрезентацій до самостійного життя: вони здатні не тільки переславати, але й породжувати смисли. У вчинках і словах більше розраховують на ефект⁴⁸¹, "бути" витісняється "здаватися", тому що сенс стає сенсом насамперед для *іншого*. Самодостатність репрезентацій як таких у стратегіях існування карколомно зростає, що загострює протистояння між позицією благочестя й "освіченого благочестя" (в перспективі – секуляризованої моделі культури), життям за вічним законом і життям за законом людським, автаркічним і публічним типом поведінки. В кінцевому рахунку опозиція внутрішнього і зовнішнього трансформується у сферу суб'єктивного досвіду. Внутрішнє – суб'єктивне, індивідуальне; зовнішнє – об'єктивне, всезагальне. Таке тлумачення значно відрізняється від того, про що пише Сковорода. Він вже реагує на історичну зміну обставин життя, але традиційна модель благочестя, яка узгоджує окреме існування насамперед з вічним залишається для цього ідеалом. У цій моделі внутрішнє – це вічність, вихід за межі партикулярності, відносності, випадковості⁴⁸².

На скільки Сковорода відчуває історичну зміну обставин можна простежити, порівнюючи його притчу про пустельника з подібним твором більш ранньої доби. Якщо належне (благо) потрібно виводити з самопізнання, еквівалентом останнього в соціальній площині є усамітнення, автаркічне життя пустельника.

Одне оповідання належить Григорію Сковороді, інше записане Петром Могилою. Різниця у часі позначилась на інтерпретації відношення між належним і наявним, між екстраординарною й ординарною поведінкою, між автономністю автаркічного існування і гетерономністю світського життя, і відповідно – різницю уявлень про твердь. Оповідання записане Петром Могилою відноситься до першої половини XVII ст.⁴⁸³. Оповідання Сковороди представлено у книзі "Silenus Alcibiadis" сирітьч Ікона Алківіадская [Израильскій змії]" і належить вже другій половині XVIII ст.⁴⁸⁴. Обидва представ-

дляють пустельника як людину, що зрікається світу з метою пошуку вічного і божественного. Але відмінною є інтерпретація контактів з іншими людьми, світом.

В обох випадках автори безумовно переконані у вищій (і тому незбагненній для світу) легітимності вибору пустельника. Різна артикуляція відносин між пустельником і світом вказує на особливості історичного розуміння соціального статусу автаркічного існування і відмінності семантичного поля його осмислення. Ситуація пустельника в одному випадку постає як безпроблемна, в іншому – як проблемна.

В оповіданні Петра Могили пустельник зустрічається з мисливцями, що заблукали у гушавині лісу і декілька днів шукають дороги додому. Стосунки між пустельником і незваними гостями є спочатку прагматичними. Мисливці сподіваються, що пустельник їм допоможе. Ситуація змінюється, коли під час спільної вечірньої молитви, незважаючи на заборону роздивлятися по боках, один із мисливців помічає, що тіло пустельника піднімається над землею і висить у повітрі. Відкрилося чудо, під враженням якого мисливці повертаються до своїх домівок і згодом розповідають про бачене іншим людям, хоча пустельник просив цього не робити. Незабаром споряджається експедиція міщан до помешкання святого, та марно. Паломники знаходять тільки пусті стіни. Пустельник не повертався сюди після зустрічі з мисливцями; він пішов глибше у ліс.

У цьому сюжеті ми можемо виокремити ряд важливих моментів.

- (1) Очевидною є повна дистанційованість пустельника від світу.
- (2) Контакт з людьми може бути тільки випадковий і вкрай небажаний.
- (3) Відсутні будь-які обговорення занять і незвичайного способу життя самітника, тобто такі обговорення або не потрібні, або неприпустимі. Пришаймні вони є однозначно нецікавими для пустельника в тому сенсі, що не потрібні йому для самообгрупування і самодостатності. Пустельнику не потрібне схвалення, і, напевне, незгода не збентежила б його, так само як вона не збентежила Давида.

Для мисливців контакт є цікавим, важливим, але теж безпроблемним, таким, що не потребує обговорення. Можна сказати, що для людей є інтуїтивно зрозумілою й обгрунтованою поведінка пустельника, тому немає про що допитуватись; має сенс лише наочна, у прямому сенсі, актуалізація вже існуючої згоди. Немає недовіри, навпаки, *дивне* люди сприймають належним чином, як даність у світовому лалі, як незвичайну, але цінну річ, на яку їм пощастило потрапити, і власне тому вони не можуть утриматися, щоб не поділитися побаченим з іншими людьми.

Звернімо увагу, що серед людей є "ісреї і благочестиві мужі"⁴⁸⁵, які потім довго жалкують, що не вдалося побачити святого чоловіка. Тобто всі "люди" вкупі із пустельником знаходяться принципово в одному семантичному полі, тому їм не потрібне доведення "нормальності", тобто представно-

сті, життя пустельника. Є шлях для всіх побожних людей, і є шлях для обраних (мудреців – Античність, святих – Середньовіччя). Екстраординарність ситуації уведена у порядок існування і саме тому не обговорюється. Адже маємо не альтернативні форми існування (опозиційним могло б бути тільки гріховне життя), а лише різний ступінь піднесення до Бога. Відхилення від норми істотно не суперечить нормі, є рідкісним проявом *найкращого*. Дивне і таємниче цілком інтегроване у раціональність світу, більше того, є необхідною умовою існування останнього.

Пустельник на такому семантичному фоні отримує абсолютну самодостатність існування, в принципі не потребує емпіричного схвалення. Переконливість своєї позиції (для себе й інших) він отримує прямо від Бога. Не від світу цього з'являється переконуюча сила усамітненого життя. Цей світ не має засобів виміряти і збагнути до кінця суть незвичайної поведінки, тому логічно для звичайної людини відступити від такого завдання і просто прийняти її зразковий статус, а пустельникові – проігнорувати цікавість шанувальників.

Оповідання відтворює традиційну християнську дихотомію опису світу, яка трансцендує Творця за межі створеного, і цим покладає необхідність апофатичного способу його описання. Відмова пустельника від спілкування є демонстрацією цієї апофатичності як важливого елементу світорозуміння і, водночас, є утвердженням *можливості* досвіду, який для своєї повноти і досконалості вимагає відмови від усякої комунікації. "Творіння мусить мовчати, щоб міг говорити Бог"⁴⁸⁶. Можливою є автономна програма існування і вона має включати механізм наслідування і шагування на різних ступенях, без усякого аргументування підстав.

Як образ належного, поведінка пустельника викликає шанобливе ставлення, як символ жаданого є прекрасною і засновується на "спільному почутті" значущості події. Тлумачення й обґрунтування екстраординарної поведінки не потрібне. Єдине семантичне поле – наявність безумовного визнання відлюдництва – є *риторичним* за своєю будовою. Кожен індивід знає, що належить отримати в результаті розуміння, всі індивідуальні варіації ставлення підпорядковуються колективно сповідуваному уявленню.

В оповіданні Григорія Сковороди відношення пустельника і світу представлено по-іншому.

З самого початку розповідається про заняття пустельника: він живе самотньо у саду і там знаходить собі "*розваг*". Коли до нього навідується людина зі світу – Друг, предметом їх розмови стає саме характер занять пустельника. Підстава незвичайного життєвого вибору з'ясовується через запитання: чи не нудно пустельнику самому у саду? Таке саме запитання ставить пустельник Другові: чи не нудно у світі людському (в "обществе")? Кожен з учасників розмови пропонує свій набір аргументів щодо принадності обраного способу життя. Пустельник ловить дивного неслови-

мого птаха і шукає початку в безлічі шовкових вузлів та знайти не може. Друг вказує на три радості свого існування: 1) робити благодіяння своїм домашнім і чужим; 2) підтримувати добрий стан здоров'я; 3) мати приємність дружнього спілкування. Сюжет завершується тим, що Друг робить непевний висновок про заняття пустельника: вони видаються йому дитячими, але, оскільки вони невинні і приносять задоволення, з ними можна миритися. "Я тебе прошоаю," – говорить Друг⁴⁸⁷.

Оповідання Сковороди різняться від попереднього акцентами у сюжеті. Тут на разі *обговорюється* зміст життєвих уподобань, отже, робиться їх порівняння. Підпорядкування способів життя не видається самозрозумілим. Вони дійсно постають як альтернативні можливості, із власною мотивацією і власними радощами. І той факт, що поблажливий висновок Друга завершує діалог, значною мірою сприяє акцентуванню проблемності ситуації.

Явищем є непорозуміння і відсутність єдиного смислового поля. Дивні "забави" пустельника так і залишаються дивними. І, варто наголосити, слово "забави" актуалізує не ставлення самого пустельника до власного життя, а *можливу* точку зору на нього людини зі "світу". Позиція пустельника представляється автором через погляд іншого. Створюється враження, що саме акцентування дивниці пустельництва є метою оповідки. Правда, якщо подивитися на оповідання в більш широкому контексті твору, стає зрозумілим, що йдеться таки про артикуляцію виключної цінності досвіду пустельника, і весь представлений діалог – це лише заздалегідь обдуманий спосіб захисту життєвого вибору пустельника. Всі аргументи з іншого (світського і звичайного) боку мусять через обхід тавтологічності утвердження основної думки, через розгляд *поширеної, буденної, типової* точки зору, надати ще більшої переконливості і зразковості автаркічному існуванню. Це, без сумніву, так, оскільки вся книжка Сковороди "Silenus Alcibiadis" присвячена показу самоцільності духовної радості відкриття вічних істин і відносності широко доступних утіх "общежительства". Але факт *обговорення* підстав життєвого вибору пустельника є красномовним.

Замість чистої дидактики для "мімесису" (у Петра Могили) – маємо потуги порозуміння і зважувачу аргументації (у Сковороди). Сюжет не вміщується у "прокрустове ложе" *вузького і широкого* шляху, на зразок "Воскресіння мертвих" Георгія Кониського. Йдеться про обгрунтованість однопорядкових життєвих позицій, що випливає з їх взаємної інтерпретації та неприйняття. В сюжеті, який пропонує Сковорода, момент змагальності висвітлює зв'язок між способом життя, ставленням і тлумаченням. Суперником релігійного життя, ставлення і тлумачення може бути *сусітність* ("общежительность") як така. Остання впроваджує проєкт цілісності, який загрожував релігійному Універсуму. "Общежительность" запроваджує порядок світу достатньо раціоналізований у собі, тому – доцільний. Цей порядок ініціює *desoign* як пристойність у горизонті культури і в горизонті буден-

ності. Звичка, традиція, емпірично спільний комунікативний простір, який дає впевненість у власних вчинках і розумінні, може цілком ефективно замінювати екстраординарні досвіди цілісності, як це часто бувало і буває (модель 1). Промовистими в цьому сенсі є дослідження релігійності в Україні в кінці XVI – початку XVII століть. Виявляється, що суспільство, яке традиційно вважалося релігійним, у добу до релігійної полеміки зовсім не було схильним ставити релігійні питання на перше місце у своєму житті. Порядок життя шляхетської верстви, приміром, був опертий швидше на традицію взаємних стосунків і лише ситуативно апелював до релігійно-конфесійних норм⁴⁸⁸.

На переході від середньовіччя до модерності втрачає свою безумовність релігійний ідеал належного, але ніколи не втрачала значення звичка і звичай. Секуляризаційні процеси залишають останніми право бути чи не єдиною підвалиною, на яку може покладатися людина у своєму житті (добродісність), адже у звичному вона позбавлена обтяжливих запитувань і самокритики до яких спонукає Сковорода і раціоналістична модерна культура.

У творах Сковороди відчуття зміна статусу світського життя. Добродісність теж щось важить, причому автономно, поза життєвою практикою пустельника, оскільки перебирає собі право судити останнього. І тут, я повторюся, справа не в тому, що Сковорода намагається вийти за горизонт традиційної християнської парадигми; він реагує на історичну ситуацію, позначену зміною моделей існування. Можемо припустити, що світ вже не видавався достатньо гомогенним у своїй основі навіть людині, яка кохалася на Біблії. Відмінність харизми авторів обох оповідань може бути аргументом на користь нашої думки. Соціально адаптована поважна екстраординарна персона Петра Могили й екстраординарна соціально неадаптована персона Сковороди. Це має щось значити у розумінні їх писань. Достоту бувають часи, коли можна жити як Христос, а за інших обставин це вже буває неможливим⁴⁸⁹.

Для нас важливо, що в одному випадку обґрунтовується те, що в іншому приймається на інтуїтивному рівні. І це означає, що єдність і цілісність світу не є вже аксіомою, і *спільне* невідворотно стає предметом обговорення і тлумачення, оскільки без *представлення* себе перед загалом не може стати дійсною. Інші світи з іншим легітимним порядком існування можуть зберігати елементи і риторичу релігійно-християнську, але спираються на інші цінності, не останніми з яких є радість здорового тілесного життя, радість спілкування, відчуття комфортності бути "як усі". По жодному з цих пунктів не можна заперечити з точки зору здорового глузду. Все прозоро, ясно, переконливо. Але така прозорість суперечить моделі існування, яку представляє Сковорода.

Якось змінилася суспільна ситуація, зрушилася духовна географія очевидного і неочевидного, нормального і екстраординарного, внутрішнього і зовнішнього. “Світ” перестав бути риторичним кліше (маріота, гріховність, спокуса, смерть). В ньому з’являються обриси дійсно іншої реальності, яка може претендувати на порівняння, або принаймні здобуває підстави запитувати: чим ти у своїй пустині забавляєшся? Ігнорация питання очевидно не пізнавальна, а недовіжливо-зневажлива.

Дмитро Чижевський зазначає, що в цей час дійсно існували і були легітимними альтернативні проєкти людського існування: “Людина барокка або тікає до усамітнення з своїм Богом, або кидається у вир політичної боротьби”, маючи за мету в обох випадках прийти до Бога⁴⁹¹. Ця дуальність, ще “підстрахована” пошуками єдиного Бога, і відтворюється в оповіданні Григорія Сковороди. Спільний сенс подій зникає, різні сенси виявляються претендентами на істину. Їх змагання ставить проблему істинного смислу. Це вже не прозорий смисл, він “розділений” між окремими суб’єктами.

Традиційні опозиції Бог – світ, внутрішнє – зовнішнє постають *проблемою розуміння і точки зору*. Сковорода антиномічно християнську свідомість переводить з площини онтології у площину тлумачення. Відповідь на запитання, “що взагалі є?” і “що є палєжне (благо)?” істотно зав’язана на *розуміння*, на здатність відкрити смисл.

Смисл є проблемою навіть тоді, коли йдеться про Бога. Що повідомляє і як у своїх повідомленнях засвідчує себе Бог, відкривається тільки в глибинах духовного серця людини. Біблія не гарантує істинного її розуміння, а радість божої благодаті ще належить відрізнити від “самодоволства”. Тільки індивідуальна вивершеність духовного споглядання (самопізнання) виводить людину до Бога, як наголошує Сковорода, але вона, разом з тим, стає на перешкоді у емпіричних актах спілкування, адже індивідуально здобутий сенс не підлягає комунікації через просте повідомлення.

Дійсна автаркія можлива як автаркія через внутрішнє єднання з божественним, яке вивершує одиничне існування у актуальну цілісність, адже самопізнання – це богопізнання. Простого відокремлення від інших індивідів, у думці, поведінці, почуттях було б недостатньо. Щоб одиничне перестало бути лише одиничним, воно мусить вийти за свої межі, здолати ушербність окремого і вийти в актуальність гранично можливої повноти.

Якщо автаркія, як характеристика стану, є актуально здобутою цілісністю, вона мусить підпорядковувати всі можливі точки зору, адже ціле, якщо його не брати як всезагальне або абстраговане загальне, є *спільністю* (єдністю) точки зору і почуття. “Ціла людина” є “точкою” в якій збирається окремішність зовнішніх *інших*. Тому, ухиляючись від контактів, пустельник нерескопаний у істинній власній поведінці, не вступаючи у діалог і не зважаючи на “мнїння”. Здобуте ним ціле “охороняється” чистотою внутрішнього зв’язку з Богом, який сукупно уособлює належне. Проте, пустельник Сково-

родн не може вважати свій досвід абсолютно вивершеним допоки він для себе і для інших не витлумачить його як істинний. Люди мусять спілкуватися стосовно істини *назовні* для того, щоб виникла твердь спільного почуття *всередині*, що засвідчить здобуту цілісність і самозрозумілість сушого. Діалог, взаємне тлумачення позицій індивідів є неминучим і ставить питання про підставу тієї чи іншої точки зору.

Загальна схема подібності між двома проаналізованими сюжетами творів Сковороди з точки зору антитези внутрішнього – зовнішнього як герменевтичної проблеми – це, по суті, проблема непрозорості смислу.

Пустельник і Друг повторюють диспозицію відносин між Давидом і Мелхолою. Протиставляються два типи існування і два способи ставлення до світу, дві структури тлумачення. Пустельник і Давид вивершують свої вчинки за внутрішнім, але абсолютним законом, Мелхоло і Друг – за принципом прийнятності, подібності до того, що роблять усі – за зовнішнім законом. Відповідно, вчинок Давида видається смішним і ганебним (царі так не поведуться), поведінка Пустельника – дивною. Мотив “дурачества”, юродства, як протиставлення потворного і прекрасного, піднесеного і смішного, накреслює розрив у почутті: що є дійсно смішним, і що є дійсно прекрасним? Палєжне має бути санкціоноване в середині, почуттям, але це почуття не дається безпосередньо.

“Раздѣли!” – на внутрішнє і зовнішнє – це вказівка на непрозорість смислу, яка має бути передумовою розуміння. Але воно стає нагальним, коли думки і почуття в суспільстві вже реально розділилися. Герменевтична проблема зумовлена соціальним контекстом. *Зовнішнє* це всім відкритий сенс події, який вимірюється емпіричною спільною згодою, тобто звичкою, за критерієм “як усі”, це найближче і найдоступніше у розумінні. *Внутрішнє* є самодостатнім, незалежним від іншого сприйняття і думки, те, що в собі має критерій істини, вивершеність і повноту. Тема смислу, як проблема переходу від зовнішнього до внутрішнього актуалізується як проблема єдності різних смислів. “Раздѣли!” вводить рефлексію у свідомий акт ставлення до світу.

У Сковороди цілісність і повнота стану виявляється залежною від рефлексії і саморефлексії. Якщо тебе тлумачать інакше, ніж ти сам себе тлумачиш, і це бентежить тебе, перешкоджає вивершеності автаркічного стану, це означає, що поза твоєю повнотою, в контексті спільного існування, іншому тлумаченню *вже надано підстави* для автономного існування, і що ти маєш впевнитися щодо підстав власного тлумачення. Існування іншого більше не є тінню (неправдою), це є тільки адресатом для повідомлень і резонатором смислу. Інший виявляє свій смисл і змушує зробити адресатом себе та влаштувати перевірку повідомленням. Перевірку у самому собі, інший лише ініціює процес. Втрачено спільне поле значень, і те, що раніше приймалося без доказу на рівні *спільного почуття*, тепер мусять бути прийнятим або

відхиленням у внутрішній боротьбі з самим собою. *Точка зору іншого веде мислення до самопізнання*. “Мнѣніє” на відміну від розуміння є нерефлектованим ставленням у світі, де вже відбулося розрізнення автономних індивідуальних позицій (“самомнѣнность”). Розуміння як основа автаркічної цілісності існування з’являється через зусилля рефлексії, як вихід із темноти розрізненого до ясності цілого. “Мнѣніє” як тільки одиничне, випадкове судження руйнує автаркію і зовні, і з середини (власні випадкові думки). Замість безумовності розуміння – наслідування і конвенційність порозуміння.

Немає визначальної спільності у тлумаченні смислу – немає і підстав для абсолютної вивершеності існування, для автаркії і “веселія серця”.

Здійснений аналіз показує, що автаркічне існування та автаркічність (самодостатність) судження історично втрачає у піднесеності і переконливості, але набуває значення як індивідуальна практика та індивідуальне судження серед інших реальних практик. Тут дійсно виникає ряд проблем. У соціальному аспекті – стосунки індивіда і спільноти, в культурному – відношення між нормою і відхиленням, в аспекті характеристики почуттєвих станів, тобто естетики, – безпосередність та опосередкування. Стосовно останнього слід нагадати, що саме безпосередність естетичного ставлення та опосередкованість рефлексії щодо його якості, з точки зору абстрактного суб’єкта, створює проблему “парадоксу смаку” в XVIII ст.

Сковорода стикається з визначальною “суб’єктивністю” тлумачення, а отже, з проблемою порозуміння між індивідами стосовно істини. Перехід від зовнішнього до внутрішнього, від відносного і одиничного до абсолютного і цілого, робить актуальним питання про істину. Не достатньо декларувати істинність внутрішнього, невидимого та неістинність зовнішнього, видимого. Має бути *встановлена*, тобто у спілкуванні здобута і спільно прийнята підставність того, що ми істиною вважаємо.

Істина як твердь с наріжним каменем розмислів про належне.

Герменевтичний сенс істини і краси

Людина, яка реалізує вимогу “Раздѣли!”, може і повинна запитувати: що є істинна краса, що є істинне благо, що є істинне розуміння того й іншого? Очевидно, поняття істини виражає подолання невизначеності стосовно смислу понять, фігур подій, у підсумку – власного існування. Одна з робіт Сковороди так і називається “Разговор пяти путников о истинном счастье в жизни”⁴⁹¹, проте без перебільшення можна сказати, що тема *істинного щастя* проходить через усі його твори і виводить прямо на почуттєву сферу людини. Шукаючи твердь існування, Сковорода виходить на проблему тверді тлумачення, остання відсилає до якості індивідуального почуттєвого стану.

Питання істини в розумінні є основним нервом його пошуків, адже “единою глагола бог, но двойное слышно”⁴⁹². По суті, він змушений шукати

не стільки Бога, як *достатніх підстав* для обґрунтування можливості Зустрічі, внутрішньої упевненості у правоті – достеменності – здійснюваного і максимально точної і переконливої трансляції цієї події для *іншого*. Тема *твердого* початку як умови істини зосереджує у собі всю суть інтелектуальної справи, яку здійснює філософ, і заради якої він не може погодитись просто на віру або церковний ритуал. Ще треба розкрити “око вѣры”⁴⁹³, впливати той маленький “слѣдок”, який дає нам текст або церемонія⁴⁹⁴. *Істина потребує випробувань*. Саме *випробуваннями* із твору в твір займається сам Сковорода.

Чому при очевидній визначеності вічної й абсолютної істини, якою є Бог, істина все ж таки є проблемою для Сковороди і генерує колонодібні, непрозорі для читання і розуміння словесні конструкції трактатів та діалогів?

Проаналізуємо значення “істинного”, які впливають із його творів.

Словосполучення “істинна людина”, “істинне серце”, “істинне щастя” і тому подібні несуть у собі елемент *нормативної* визначеності існуючого. Тобто вони виражають відношення предмета до самого себе, до своєї суті (“іста”), свого способу буття. Може бути істинний і неістинний модус буття, хоч йдеться про одну й ту саму річ. Істина, в такому разі, встановлює певне відношення між тим, якою річ є і якою вона *має бути*, і тим самим виконує конститутивну функцію у бутті. Неістинне – це таке, що не має *достатніх підстав* для існування, є випадковим, довільним (“тлін”). Поняття істини тут виражає підставу існування, *вимогу* по відношенню до існуючого – його мету і сенс відповідати сутності. В християнській моделі світу – такою істиною і є Бог. Без такого універсального означуваного розмова про належне як істинне була б пустою інтелектуальною забавою.

З іншого боку, поняття істини характеризує людські висловлювання і думки: якою мірою вони відповідають буттю самих речей, їх божественній істині; наскільки повно і досконало представляють предмет. Істинність уявлень, розуміння, думок становить тут проблему. Наскільки правильно ми розуміємо речі і слова? Біблія, “сама по собі”, є репрезентацією істини сущого, і Сковорода не припускає сумніву щодо цього, але “вона є дураком дурна, а є преподобним преподобна”⁴⁹⁵. Тобто її істинність оприсутнюється розумінням. Таким чином, встановлюється відмінність між істинним змістом тексту (в цьому немає сумнівів) і істотною *неочевидністю* істинного прочитання (мають бути сумніви – “Раздѣли!”). Цей момент є надзвичайно важливим для Сковороди, оскільки він весь час працює у царині текстів і з текстами. Постійне цитування Святого писма у його творах встановлює репрезентативну виключність біблійного тексту як безумовно істинного, що не можна сказати про будь-яке висловлювання учасника діалогу і самого автора. “Послушай, душа моя! Я и сам признаюсь, что точно не знаю”⁴⁹⁶. Проте і біблійний текст і висловлювання людей підлягають тлумаченню,

отже, передбачають нетотожність того, що висловлено, і того, що стало зрозумілим, того, що дано у літеральному значенні тексту, і того, що відкривається як смисл. Все це герменевтично залямає проблему істини і віддаляє її від непорушної тверді, проголошеної у твердженні "Бог є".

Обидва значення слова "істина" збігаються у тому, що в різний спосіб виражають відношення, і воно вже передбачає нетотожність як умову постановки питання про збіг. "Есть род и есть род...Раздѣлите!"⁴⁹⁷: сутність і "пустощ", істотне і випадкове, належне і наявне. Без розрізнення істинного і хибного питання про істину було б безглуздом. Нетотожність і розрізнення як необхідна умова позначають горизонт, у якому визначається істина. Це в свою чергу вказує на парадоксальне поєднання різних аспектів істини. (1) Істина як тема і мета з'являється тільки у розрізненому; (2) водночас, вона має знімати усяке розрізнення в єдиність, тому що скасовує самодостатність неістинного, перетворює його на власну тінь, адже істина, за визначенням, одна; (3) і вона є *першопочатком* усіх можливих пошуків істини, через те, що встановлює себе як можливість і цінність (якби на неї не сподівалися, ніхто б її і не шукав). Істина, як поняття, *конститує* проблему і потребує *констатації*, встановлює і встановлюється, є умовою і результатом. Має місце інтригуюча ситуація певності: можна стверджувати, що істина є, і з такою ж упевненістю можна стверджувати, що ми нею незаперечно не володіємо. Не відомо тільки на якій підставі, не володіючи істиною, не знаючи її, ми розмірковуємо про неї і навіть сперечаємося щодо істинності окремих суджень. Має бути твердь, яка уможливує певність дискусії, пошуків, власних міркувань.

Зі сказаного випливають два питання. *Що істина встановлює? Як вона встановлюється?*

Істина встановлює розрізнення, без цього втрачає значення сам концепт. Вона – *відносна* у прямому розумінні слова: відносно чогось розрізняє істинний і неістинний модус існування і відносить це щось у майбутнє належного здобутку. Якщо Сковорода пише: тварь "есть то поле слѣдов божіих"⁴⁹⁸, це означає, що сліди не є самим Богом, і нам *ще* належить пізнати Бога у "фігурах" цих слідів. Іспус інстанція, яка робить можливою функціонування істини як предикату предмета. Істинна думка – це та, яка правильно відображає суть чогось. Істинна людина – це та, яка правильно живе, тобто – за своєю природою. Але ми мусимо знати цю природу, мусимо знати суть того, про істинність чого судимо. У Сковороди такою інстанцією формально є Бог. Божественне – це і є істинне. Але реально у його текстах все виглядає не зовсім так. Сковорода, користуючись традиційною християнською риторикою, зміщує акценти в питанні істини. Його критична філософська настанова спрямовує читача на "сліди", знаки, якими є все суще, отже, ставить питання істинного тлумачення божественного смислу і тим самим у означальне перетворює і самого "Бога".

Якщо “Істина – це Бог”, то виникає похибка тотожності, розмова про істину та її пошуки стають безглуздими. Відсутнє розрізнення. Бог знаходиться за межами дихотомії істини-неістини, він просто є постульованим горизонтом можливої єдності. Без Бога, очевидно, немає істини, але сам він знаходиться за межами визначення істинного.

Із проголошенням Бога як Істини встановлюється певний горизонт міркувань і започатковується ціла серія проблем. По суті, вводиться і постулюється певний концепт із формально окресленим змістом, його значення ще конкретно належить розкрити у майбутньому, “взйти в божественное понятие...”⁴⁹⁹. Проблема становить саме розуміння, *шлях* до Бога, проте і злобуте розуміння, представлене у судженні, не несе у собі переконливої істини і теж потребує тлумачення. В обміні судженнями завжди бракує *достатніх підстав* для згоди.

Між благочестям як шануванням істинного блага та “идолочесієм” як поклонінням *літері* і “ми́фніям” проходить ледь вловима межа, межа похибки у розумінні. “Ми́фнія” прешкоджають сходженню до істини. “Пресилный і прехитрый есть неприятель застарѣлое мнѣние. Трудно (по евангелію) сего крѣпкаго связати и расхитити сосуды его, когда он в серцѣ возродился. ...Борися деиѣ от дня и выгоний хотя по единому из нутра, поднимайся час от часу на гору храбро...”⁵⁰⁰ Саме в *пошуках* Бога пабуває змісту поняття істинного. Перед Його лицем розігрується вся містерія істини, але Його ще немає, і появи очікують в останньому акті. Таким чином, проблема істини у Сковороди зміщується від *що до як* розуміння істини. “Не из стороны он приходит и не из плотских силачивается пліоток вѣщный и цѣльный, но в нашей же плоти, будто свѣтозарная искра в крѣмешке утаиваясь, напоследок во время свое ...как в безводнѣй пустылѣ источник является...”⁵⁰¹. Якби все було очевидним і легким, істина не була б проблемою, питання про неї не стояло б взагалі. Суть у тому, що дійсно доводиться розшифровувати письмена Бога і Бога в них, артикулюючи потепішню наявність сенсу, але віддалену, як завдання, у майбутнє.

Зважаючи на таку обставину, Сковорода звертає увагу на роль пам’яті у пошуку істини. “То едино точію помнится, что заочное. ...Сія же то есть истинная память: признать, обнять, принять в памятное наше зеркало тую святую”⁵⁰². ...Завдяки пам’яті ми *щось* знаємо про Бога, і, хоч це знання є формальним, воно заохочує до пошуку. Пам’ятається те, що вже нібито було, нам воно дісталось у спалок як нагадування, як символ події, поки що недосяжної. Цей спадок формує програму, визначає мету, щоб теперішнє не забувало цінності пам’ятного, вимірювало себе його уявною присутністю. Це – *що* істини, і воно наділяє існування можливістю смислу і наснаги.

Бог визначає “підстави” пошуку істини, але сама вона є справою людини і торкається підвалин її життя. За Сковородою, істина здобувається послідовним і цілеспрямованим зусиллям, і “лише *стійкість* одержить у нагороду вінок”⁵⁰³. У цьому філософ явно демонструє прихильність до *vita activa*

модерної культури, спрямованої на розбудову суверенних підстав особистого існування, проте сферою активності є розумова сфера. Це покладатися на десь там обіцяну благодать, а самому зробити всі необхідні кроки, щоб "обътованная земля" змістилася під ногами (книга "Асхань"). Обірунтування належних кроків стосується наступного аспекту проблеми істини – як.

Сковорода переконаний, що *мисль* – володарка усього, вона постійно направляє нас, радить, спонукає. Від неї залежить досягнення істини, оскільки для правильного розуміння, потрібно знайти в собі точку таку, яку знайшов і в яку залюбився Наркісс. А що це за точка? "Мысль есть главною нашею точкою и среднею"⁵⁰⁴. "Среднею" означає розташованою посередині нас, всередині. Тому її можна називати *серцем*: і "мысль – то главный наш человек... Она есть нами"⁵⁰⁵. Наведений уривок говорить про те, що немає підстав тлумачити поняття "сердце" як якусь моральну категорію; мова йде про акти мислення недискурсивного типу, але вони є актами розуміння, в яких визначається істина, а не моральна прийнятність⁵⁰⁶. Сам стиль творів Сковороди показує, що будь-яке втілення божественного у мові потрапляє у площину герменевтичних труднощів. "Испылуй опасно всякое слово"⁵⁰⁷. Серія сумнівів, роздумів є обов'язковою. Причому не відчутно загрози скептицизму і хизування останнім. Ця тема, здається, взагалі не обговорюється. Метою сумнівів є тільки достеменне досягнення істини.

Схематично ситуацію з істиною в текстах Сковороди можна окреслити так: істина дана у тексті, інакше не було б сенсу його тлумачити; істина не може бути *проявленою* у тексті безпосередньо, інакше не потрібно було б її тлумачити; істина у будь-якому разі залишається *за межами* тексту, і саме тому вона залишатиметься проблемою. "Раздѣляй!" символічного бачення світу створює ситуацію, коли всі пошуки істини зосереджуються в самій людині.

По-перше, розрізнення встановлюється самим індивідом. Той, хто не розрізняє, просто залишається в омані тотожності і не шукає або шукає не те і не так. Коли йдеться про подвійність сушого, маємо розуміти це як герменевтичний акт, а не як характеристику буття. Мислення, яке приступає до сушого, відкриває або вводить (для індивіда це не істотно відмінність!) розрізнення, створює простір для роботи свідомості.

Разом з тим встановлене розрізнення як факт свідомості є проблемою, яку потрібно розв'язати, а саме – зняти розрізнення. Здобути визначеність щодо того *єдиного*, що буде метою, тобто зняти ситуацію неспевності, вибору, вагання. Істина відсуває, позбавляє значення усе, що не є вона сама.

Таким чином, істина має сенс у взаємозв'язку розрізнення і єдності, який створює свідомість. Більше того, істина потребує єдності як умови встановлення відмінності. Різне може бути тільки різним того самого. Саме визнання такої початкової єдності, *віри* в неї спонукає до визначення, що є істинно належним. "Мнѣнія" можуть конкурувати тоді, коли вони виража-

ють судження про *спільне*, модуси існування можуть протиставлятися, тільки коли вони належать *одному* існуючому.

Таке взаємне відсилення розрізненого та єдиного здійснюється в свідомості (мислі, серці) людини, і загалом відповідає ситуації розірваності існування і намаганням віднайти його цілісність. Розірваність існування емпірично постає як відмінність ставлення і точок зору, розв'язання ж ситуації здійснюється через визначення істинного і неістинного, належного і наявного. Мислення створює підстави для певності, яка б зняла нестабільність і тривожність відсутності спільної згоди. Виходить, що *істина – це згода, якої бракує*, тому її шукають шляхом пошуку підстав (раціоналістичний дискурс) або шляхом відтворення такої спільності у самопочутті, яка знімає питання про непорозуміння й істину (релігійний досвід). Отже, розум ніби встановлює розриви і залагоджує їх, як намагається довести Сковорода, але насправді він їх тільки фіксує і потім створює знаки і символи безумовної згоди.

Істина, як вона проголошена (Бог), і істина, як вона відкрита (розуміння), десь збігаються у точці, але ця точка знаходиться не в тексті, не в мові.

Останнє є принциповим для розуміння типу філософствування Сковороди. Цитатний стиль письма, повторювані притчі, відомі сюжети – загалом неоригінальність висловлювань – відповідають статусу мовного елементу в його уявленні про структуру розуміння. По суті, все вже сказано – в Біблії і писаннях Отців, але у сказаному не присутнє те, що повідомляється, його взагалі неможливо повідомити – потрібно самому віднайти у наполегливій боротьбі з “мніннями” інших і своїми власними упередженнями. Це стосується священних текстів, але також і текстів самого Сковороди. Мовний елемент є необхідним, але недостатнім елементом. Сказати про Бога *ясніше*, ніж в Біблії, практично неможливо, можна тільки прояснювати умови розуміння (“Раздѣлай!”) і змінювати контекст. Не окремим висловлюванням, а “фігурою” тексту сприяти розумінню. Очікування смислу, який задає будь-який текст, буде змушувати до роботи, важливо тільки надати належної проблематичності ситуації і створити систему натяків. Смысл десь тут, він торкається *літеральної* поверхні, його присутність засвідчена всією ситуацією мовлення, але він є *іншим* по відношенню до усього, що вже було і буде промовлено і написано. Можна припустити, що для Сковороди все це було не тільки проблемою розуміння священного тексту, але й також реальною проблемою життя.

В одному листі до М. Ковалінського він наводить слова Арістотеля “Самотня людина – або дикий звір, або бог”⁵⁰⁸. Отже, смисл власного життя двоїться і через подібну непевність потребує обґрунтування як самообґрунтування. Те, що подвійний смисл життєвого вибору Сковороди був реальним фактом, підтверджують приклади негативного ставлення до особистості мислителя, наведені у фундаментальному дослідженні Д. Багалія⁵⁰⁹. Для

Сковороди істина була не теоретичною темою, а проблемою життя, і не багато пояснює у його міркуваннях.

В очікуванні істини і на її підставі здійснюються життєві акти. Істина має ціннісно-нормативний сенс як мета життя, як мотивація дій; вона є “землею обітованою” у колізіях існування, які стають проблемою для розуму, але є по суті проблемою “самообґрунтування”, для розв’язання якої потрібні не доводи, а стапи самопочуття.

Для з’ясування сенсу істини у Сковороди першочерговим є утримання екзистенціального горизонту постановки питання. *Що і як істини зливаються тут в обґрунтуванні індивідуального існування у примусовості та випадковості суспільних зв’язків. Чи можливо жити по істині, коли більшість людей живе по “мнѣнню” і моді? Як обґрунтувати й утвердити своє життя на підставах вічності, які б були б чинні в будь-яких соціальних контекстах і часах? Як не збитися на манівці через соціальний примус і звичку? Напис на могилі мислителя є документом, що виражає нагальність для нього цих питань. Отже, соціальний горизонт проблеми істини актуалізує її як проблему розуміння блага, на відміну від “нєразумія”, до якого привчає суспільство.*

Явний драматизм переживання ситуації відкривається у листах мислителя, тобто в тій сфері, де він більше виступає від власного, а не уявного авторського “Я”. Це листи до Я. Правицького, до К. Ляшевещького, до Ф. Жебокрицького. В одному з послань до М. Ковалинського є повчання-зінання, виділене окремо “...*Краще користися богами, ніж людми*”⁵¹⁰. На разі бажання користися Богів спонукає до осмислення *божественного* і до з’ясування умов такого осмислення істинним, а не хибним шляхом.

“Общежителность” як така, суспільний простір існування, є падло зрадливим підґрунтям для критичної свідомості, тому що знаходиться у небезпечній близькості до моди і звички. “*Всѣ бесѣдуют о всем, но не всѣ знают. Бредут в слѣд владѣющія моды, как овцы. А человек разумѣет путь свой*”⁵¹¹. Сковорода наголошує на відкритій можливості мати *абсолютний* притулок і актуально здійснювати посилення на щого, як умову і підставу, у кожному акті мислення і життя. “Істина можлива” означає, що людські починання не мають хаотичного характеру і явно чи не явно шикуються вздовж якоїсь непорушної вісі, яка дарує їм значення невинпадковості, підставності, осмисленості. Тут істина постає у аспекті цілісності існування як можливий горизонт та ідеал, у якому отримує свій автентичний сенс людське існування.

Випливає та сама ситуація, яку ми фіксували стосовно автаркічного життя. Глибока стурбованість перспективою *власного* життя, можливість розпоряджатися собою за *власним* розумінням і розумним рішенням, створюють твердь міцнішу, за колективне “мнѣніє”. У другому випадку людина просто не думає, живе у потоці і це – *житіє*, що означає *родитися, кормитися, рости*⁵¹²; в першому випадку йдеться про *життя*, яке буває тільки тоді, коли людина прагне *істини*, відстежує її і, зустрівши, торжествує й веселиться⁵¹³.

Філософа лякає "мир" ("світ"). Істина однозначно вноситься ним за межі не тільки мовлення, але й за межі емпіричної згоди суспільства. Тому безумовно привабливим є життя усамітненого шукача істини: він тим вірніше досягне істини, чим далі опиниться від людей. Живучи в суспільстві, потрібно *репрезентувати* і *звітуватися* про істину, якщо ти назвався її шукачем. Але філософу звітуватися перед загальним нічим, крім як зпову поговорити "Раздѣли!", "Узнай себе!" Пред'явити істину неможливо, отже, і суспільно засвідчити результат також. Реально, залишається тільки самота і подекуди словесна гра на грані проповіді і "дурацтва". Адже для "світу" існує мовлення і письмо, для нагадування й озадачування істиною.

Секуляризоване знання і модерна філософія спрямовані на здобуття істини через метод, логіку, регресивне встановлення достатніх підстав і цим формують твердь. Виміряти, вивести, продемонструвати – суть цієї тверді. Істина має забезпечувати колективну згоду, де істина *однакова* для всіх, але не *Одна* – ціла й унікальна. У Сковороди вона не однакова, але Одна.

В логіці мислення Сковороди є щось на зразок регресивного пошуку підстав⁵¹⁴. "Пожалуй, не спѣши! Кто скоро прилѣпляется к новому мнѣнію, тот скоро и отпадает. Не будь вѣтрен. Испытай опасно всякое слово. И в то же время давай ему мѣсто в сердцѣ твоѣм. ... По пожалуй же ражуй первѣ хорошенѣко. Потом в радости и в простотѣ сердца принимай. Будь прост. По будь при том и осторожен. Если мое мнѣніе тебе нравно, то знай оно не мой вымысл есть"⁵¹⁵. Співрозмовнику і читачеві пропонується випробовувати твердь думки, переходити від однієї до іншої, поки не наблизитися до останньої тверді, але попри все істина здобувається в *простоті* серця. "Нравна" тобі думка чи ні – ось суть запитання про істину!

Цей уривок із "Наркісса" підводить підсумок темі інтерпретації істини у Сковороди. Не вір чужим думкам просто, але будь настільки простий, щоб прийняти думку у своє "серце", тобто дай можливість простому почуттю влізати в ній свій сенс або відкинути геть. Будь обережним, перевіряй, але якщо почуття переповнилося радістю від думки, визнавай, що це істина, а не вигадка чиясь. Радість серця засвідчує розуміння.

Неможливість встановити будь-який *зовнішній* критерій і спосіб репрезентації істини залишає тільки один варіант розв'язання проблеми. Безліч думок і безліч висловлювань, якщо вони не пусті, збігаються у відчутті блага. Наближення до блага наповнює людину радістю, неземною насолодою. Отже, сама ця насолода і є критерієм того, що ми віднайшли істинне благо і володіємо ним.

В одному з діалогів Сковорода дає дуже розгорнуте міркування про роль і суть насолоди – "радості серця", "веселія серця" – в людському житті. Цей стан представляється на широкому тлі різних аспектів і рівнів

людського існування. “Господи разсудить, то всѣмъ человѣческимъ заѣтамъ, сколько ихъ тамъ тысячъ разныхъ ни бываетъ, выдетъ одинъ конецъ – *радость сердца*. Не для одной ли выбираемъ мы по вкусу нашему друзей, дабы отъ сообщенія своихъ мыслей имѣть удовольствіе; достаемъ высокіе чины, дабы мнѣніе наше отъ почтенія другихъ вознишало; избобрѣаемъ разные напитки, кушанья, закуски для услажденія вкусу; изыскиваемъ разныя музики, сочиняемъ тѣмъ концертовъ, мигуетовъ, танцовъ и контратанцовъ для увеселенія слуху; созидаемъ хорошіе дома, насаждаемъ сады, дѣлаемъ златотканые перчи, материн, вышиваемъ ихъ разными шелками и взору приятными цвѣтами и обвѣшуемся оными, дабы съмъ здѣлать пріятство глазамъ и тѣлу нѣжность доставить; составляемъ благовонныя спирты, порошки, помады, духи и оными обоняніе довольствуемъ. Словомъ, всѣми способами, какіе только вздумать можемъ, стараемся веселить духъ нашъ. ...О, сколь дорога ты, радость сердечная!”⁵¹⁶

Після розлогого опису занять, які дають людині радість, ідуть посилення на те, що багаті люди мають більше можливостей веселити себе, а найбільше веселошів у Парижі та Венеції. Звісно, Сковорода відкидає джерела і суть саме такихъ радощів, але не радості як такої. Він наголошує, що більшість з переліченого не принесе *духовної* радості, не вижене “скуку”, що нами оволоділа у буденному житті. Скука у творах мислителя є незадоволеність існуванням, коли чогось важливого не вистачає, коли “цілої людини” немає. Для такої хвороби потрібні особливі ліки. Для серця, що потерпає від темряви, мінливості, неспокою, потрібні світло, мир, Бог. Але який Бог, коли немає духу істини і “духа владычія”?⁵¹⁷

Подібне подібним можна пізнати і притягнути. Тільки у світлому розумі і серці з’являється істина, а з нею тиша і спокій. А для цього потрібно не “идолочестієм” займатися, а пізнавати природу свою божественну. Що “сродно” цій природі, те і буде істинним благом. Душа шукає “сладості і покоя”, і в тій мірі, в якій вона пізнає себе і собою вимірює наслідки у житті, тобто бачить ясно *цїле* свого існування, тривога минає і приходять радість. Істина і краса не мають істотних відмінностей, прекрасне виводить істину у відкритість зрозумілого і навпаки – краса з’являється як істинніший сенс.

Де є згода між природою людини і тим, що вона планує, ніщо не може загімарити радості. Тому відсутність радості в *будь-якому* разі засвідчує неістину мислення та існування; а радість серця підтверджує, що людина на *істинному* шляху. В самій людині знаходиться твердь, доводить Сковорода.

Цю думку в “Разговорі пяти путников...” він ілюструє таким прикладом. Маючи спокій душевний, він (*Григорій* у діалозі) якимось опинився в добробочесній компанії, і стали його там допікати тим, що негарний, небагатий, не шляхетського стапу. Виявилося тоді, наскільки “неукріпленням містечком”⁵¹⁸ є душа – розсіялася радість і спокій, затривожилося серце у Григорія. “Мнѣнія” зруйнували душевну твердь. Який вихід пропонує Сковорода?

Він рекомендує: зважити у самому собі все, що трапилося ("размышление"), і в самому собі віднайти почуття рівноваги.

На рівні запропованої аргументації це виглядає так: люди виходять з хибних уявлень, тому мають такі бентежливі думки, насправді ж, якби говорили і розуміли по своїй *природі*, були у них з Григорієм суголосні думки⁵¹⁹. В принципі "одинакий вкус" мають люди, та не всі пристухаються до свого серця. А серце спокосм і радістю сповіщає про істину. "Твердый мир – верить и признавать господственное естество"⁵²⁰. Тому істина – це те, що відповідає природі людини, визнається як благо і стає бажанням і насолодою. Основне у визначенні істинного смислу – це самопізнання або відкриття і творення себе як "цілої людини", а "ціла людина" в усьому відкриватиме вічний божественний сенс.

Для того, щоб остаточно упевнитися, що почуття і самопочуття у тлумаченні мають вирішальну роль, проаналізуємо тему мандрування у розмислах Сковороди.

Крім постійно повторюваних закликів "Раздѣляй!", "Жуй!", "Испытай!" зустрічається також "Возвратися ж в дом твой, о буйный человек!"⁵²¹, "Воротись домой!"⁵²². Тема ж мандрівки представлена в образах "вулиці Мелхольної", "Коперніканских мыров", бурхливого моря життєвського тощо. Тобто, Дім виражає ніби істинну життєву цінність, автаркічність існування і самопізнання, *мандрівка* навпаки – хибний життєвий шлях, безглузде блукання, розпорошеність зусиль. Але все не так просто. В поняттях "дім" і "мандрівка" виражено необхідність повноти, вивершеності смислу.

Життя самого Сковороди на разі було мандрівним.

М. Ковалинський лише про Сковороду: "Дух его отдалял его от всяких привязанностей и дѣлая его пришельцом, пресельником, странником, выдѣлывал в нем сердце гражданина всемірнаго, который не имея родства, стяжаній, угла, гдѣ главу приклонити, сторицею больше вкушает удовольствій природы, удовольствій простых, невинных, беззаботных, истинных, почерпаемых умом чистым и духом несмущенным в сокровищах вѣчнаго"⁵²³. В нас немає підстав не довірити цьому свідченню. Сковорода дійсно велику частину життя провів у мандрах, не мав свого двору, дому, родини, не мав постійного заняття, не належав до певної соціальної верстви. Отже, йдеться про вибір життя, у якому вільне пересування у просторі фізичному і соціальному виявлялося ближчим до істини, ніж осіле, статичне існування. При цьому мислитель закликає шукача істинного життя повернутися у "*дім*" свій. Про що на разі йдеться?

"Дім" у Сковороди має два основних значення. Перше – це місце народження, помешкання, територія, де людина почувається затишно і комфортно, де все звично і зручно. "Казалось, что в домѣ моем всѣ для мене равно пріятели. А мне и на ум не всходило оное евангельское: "Врази челоуѣку домашніи его"⁵²⁴. Друге значення – дім як духовна оселя, тут очевидною є

копотація з самопізнанням. "Очисти свою ...горницю, сиши внутрь себе свѣтъ... Стань на собственной своей стражѣ..."⁵²⁵ Розчистити дім у собі, дбати про нього і на нього тільки покладатися, означає пізнати себе.

Обидва розуміння дому мають багато спільного. Є символами затишності, обжитості – все своє, безпека і спокій. Дім – батьківський, рідний. *Батьківське* і *рідне* несє у собі, крім нагадування про затишність і спокій, – значення природного (*сродного*) чинника існування, який врешті має бути розділений на двох, тому що і природи існує дві. Всі наведені означення двояться. Адже є батьківство тілесне і батьківство духовне, спокій тімчасовий і безмежний, є затишність і "веселіє серця". Тобто зберіається той принцип "Раздѣляй!", який усього робить по двох: два дома – тілесний і духовний, зовнішній і внутрішній.

Особливе несприйняття викликає у Сковороди локальність і звичність у характеристиках тілесного дому. *Звичне* це комфортне, повторюване, припасоване вдало до наявних потреб і бажань, воно перешкоджає розумінню належного, схиляє людину до простого життя без "розум'яні" власної користі. Це простота селянського типу (модель 1). В ній дійсно панує нерелектована простота поведінки, орієнтованої на відтворення вже існуючого. В благочестивій моді існування (модель 2) така простота вже не відповідає ідеалу життя так само, як і тій освіченій культурі, яка ввійшла у свої права в XVIII ст. (модель 3). Відтак "застарѣлое мнѣніе", "мірское повѣріе"⁵²⁶ – найбільш підступні вороги істинного життя. Звичка робить людське життя комплементарним до обставин, тим самим перешкоджає реалізації божественного задуму. Тому і є вороги людині домашні його. Від такого дому потрібно тікати. І сам Сковорода робить такий крок у мисленні та житті.

Вибір Сковороди – це не просто життя без дому, а створення таких умов, у яких змінюється значення самого поняття "дім", зміщується у бік смислового виміру існування. "Дім" як духовна оселя – це щось не просто інше, а – протилежне реальній домівці. Це те, що залишається твоїм і з тобою скрізь.

Поняття дому тісно пов'язано з поняттям "мандрівка", яке також має двоїстий сенс.

З одного боку, мандрівка представлена у різко негативному забарвленні. "Что пользи тебѣ волноватись по пустошам, забыв дом свой..."⁵²⁷, "Не броди по планетам и по звѣздам. Воротись домой"⁵²⁸, "...Питаемся по безчисленным и разнородным книг стадам – без мѣры, без разбору, без гавани"⁵²⁹. Мандрівка як блукання у розмаїтості суцього оцінюється Сковородою як негативна стратегія. Вона не веде до істини і смислу, нагадує про біблійний образ блудного сина. Щоб пізнати всю істину достатньо добре "розжувати" одне слово, фразу, достатньо зрозуміти Христа, щоб зрозуміти й Авраама, й Мойсея і всіх людей. Суть єднає і є єдиною в усьому. Тому скрізь у

текстах, блуканню протистоїть вимога: повернись у дім свій, тобто зосередись на сутності, на смислі того, що бачиш, чуєш, сприймаєш.

З іншого боку Сковорода стверджує: "Життє наше єсть путь, а исход к счастью не коротенькой..."⁵³⁰, "жизнь наша єсть путешествіє"⁵³¹. Мандрі, про які говориться в даному разі, є не тільки довгими, але й, як ми вже бачили, складними. Наполегливою працею самопізнання, боротьби з "мигіннями", модою і звичкою просувається людина до істинного розуміння своєї природи і шастя. Рух життя здійснюється між наявним і належним, тим, що ти є по тілесній природі, і тим, ким ти маєш бути по природі божественній. Різниця між наявним і належним розмічас простір мандрівки. Там, де не існує розрізнення, немає потреби у русі, досить звичайної домівки і його маленьких радощів. Радість, до якої закликає Сковорода, – це радість життя вічного, її ще належить здобути у наполегливому русі перетворення себе.

Мандрівка по "пустошам" земним і мандрівка духовна виражають ідею руху, проте зовсім відмінного змісту.

В фізичному просторі рухаються від точки до точки, в духовному – від стану до стану. Відповідно людина потрапляє або в інше місце, або почуватись по-іншому. Проте рух у фізичному просторі, як такий, не є темою для філософського міркування, головне – що відбувається в душі людини, коли вона вирушає у путь: залишає свою домівку, перебуває не дома, повертається додому⁵³². "Дім" і "мандрівка" є метафорою самопочуття індивіда, які потрібні Сковороді, щоб пояснити суть благого життя.

Суть метафори полягає в тому, що дім – це певне місце у просторі (батьківське місце) і воно, за визначенням, одне. В усіх інших місцях індивід перебуває у *мандрах*, за межами дому. Отже, якщо з *домом* пов'язується відчуття спокою і безпеки, всі інші місця мають давати почуття відсутності, втрати, перебування не там, де людина хотіла б бути, щоб мати спокій. Оскільки радість серця і спокій визначають істинний смисл, *дім* є означенням здобутого божественного смислу і спокою душевного, а *мандрівка* – хибне прагнення через отримання зовнішніх заохочень, знань, вражень отримати той самий спокій, душевну рівновагу. Сковорода наголошує на нереальності досягнення такої мети.

Буквальне значення *дому* і *мандрівки* відноситься до фізичного простору, у якому фіксується *своє* та інше, чуже місце. *Мандрівка* – нестабільний стан, відсутність бажаного, лише *перехід*. У тій мірі, в якій благочестива модель існування розрізняє наявне і належне, вона має визнавати, що життя – це путь (від наявного до належного). Проте, крім розрізнення *точок*, вона вводить також розрив у *формах* існування одного і того ж самого: належне – це те, що вже є у наявному, але потенційно, як ще не розкриті і не реалізоване. Тобто в певному сенсі ніякого руху немає, все спрямовується до *витоку*, який вважається втраченим і породжує тривогу, а тиша і спокій, що врє-

шті запанують у душі, сигналізують про повернення. Повернутися можна тільки туди, де вже був. Тут ми знову повертаємося до функції пам'яті.

Для духовного дому характерним є те, що він завжди уже є як ефект пам'яті і завжди *ще* мусять бути здобутим у майбутньому. Оскільки відсутня його просторова локалізація, зв'язок з певним місцем, предметом, текстом, утримувати його присутність можна тільки віртуально, у пам'яті. Пам'ять у даному випадку виконує функцію головного репрезентанта, який, в свою чергу, відсилає до смислу і не більше. Пам'ятати – значить мати на увазі, утримувати в горизонті смислу, формувати мотивацію. Пам'ять позначає те, що варто пам'ятати, чого немає в наявності, але головне, що відсутнє для зору, дотику і почуття⁵³³. Здобуття невидимого здійснюється як невидимий акт, нефіксований рух, непозначений у просторі перехід. Він здійснюється виключно у часі: між пам'яттю як відсутністю і пам'яттю як підставою і метою, між *було* і *буде*, між початком (витоком) і кінцем (результатом).

Саме тому “точка” *дому* має привабливою властивість стабільного існування, але вона не прив'язана до жодної точки у просторі, до простору взагалі, адже йдеться про точку – “днесь”, тобто – час, момент. Але в іншій роботі раптом читаємо: “Брось дурное твое “здѣ”, “проклятое гнездо сіе: “здѣ”⁵³⁴. “Ищи ...там...: не здѣ, не днесь, не ныне”⁵³⁵. Тобто точка як момент у часі (днесь) теж належить до просторової структури, передбачає *іншу* точку. Але суть істинного смислу полягає в тому, що він завжди і скрізь в *одній* єдиній точці, у *витоку*. Мандруючи у пошуках смислу, індивід завжди потрапляє у той самий єдиний смисл. Треба шукати тут і зараз, оскільки не має значення, в якій точці світу шукати, і навпаки – треба шукати не тут і не зараз, оскільки для істини не існує у світі особливої точки. Ця точка тільки в самій людині, вона “несе” її через усі світові події і пригоди. Але “оное бродягам и бездомкам на ум не всходит”⁵³⁶. Мандрі, до яких закликає Скворода і до яких він вдається у своєму житті, не мають кінцевої точки як мети у фізичному просторі, вони мають виключно одну мету – у *сенсі* існування. Здобути сенс – означає здобути нічим незатьмарювану радість. Тому дуже важливо усунути зовнішнє як чинник, що збиває волю на манівці. Відмовляючись від чину, визнання, багатства, зарозумілості, які спокушають тимчасовими присмачками й обіцянками тверді, мудрець-пустельник може без перешкод зосередитись на чистому і єдиному джерелі (*домі*): “Да мы ж то сами дом есми божій”⁵³⁷.

Мандрі у житті Сквороди мають сенс протилежний мандрівкам звичайних людей. Останні відчувають відсутність “цілої людини” і шукають душевного притулку десь у безсміжжі сушого. У досягненні зовнішніх речей чекають розради і ніколи повністю її не отримують. А причина в тому, що ходять по “околицях”, тобто не здатні бачити сенсу речей і женуться за примарами; блукають по “вулиці Мелхоліній”, задовольняючись “мнѣніями” замість істини; шукають “Коперніканськіи мыры”, сподіваючись кількістю

знань про тлінне пізнати сенс цілого. Не можна обійняти розмаїття світу, не можна здобути все багатство, так само – всі почесні і чини. Тому, пише Сковорода, жити треба все ж таки сьогодні, зараз. “Утѣшеніє и кураж, кураж і сладость, сладость і жизнь есть то же. И что Гораций сказал: сладости не отлагай, то Сенека протолкуват: жизни не отлагай. ...“Живи днесь”⁵³⁸. Після цих слів, мислитель жаліється, що обезславили Епікура даремно. Не може життя бути без “сладости”, а найсолоднішою є істина. І людина, яка кожен момент свого життя возводить в істину, живе в радості нескінченній.

Прикметно, що йдеться саме про смисл, який надає своїм діям людина, а не про характер її діяльності та моральну норму. Для порівняння можна узяти дві фрази на одній сторінці Silenus Alcibiadis. У традиційній християнській риторикі описується шлях до істини: “благочестивое сердце между высланными курганами буйными безбожия, между подлыми болотами рабострастного суевѣрія, не уклоняясь ни в право, ни в лѣво, прямо течет на гору божию и в дом Иаковля”⁵³⁹. Але разом з тим витримана суворість такого руху, виявляється може бути “виплненою” у доволі гедоністичні людські справи. “И не напрасно друг истинны Цицеронов Катон любил в старости пирушки, но растворенныя насыщающими сердце мудрыми бесѣдами, начертающими невидимую нигдѣ, а прекрасную ипостась истинны, влекущая всѣх чувства и услаждающая”⁵⁴⁰. Дружнє та корисна розмова і “пирушку” робить “місцем”, де здобувається істина. Власне, не в цьому-таки “місці” – на гулянці, а в глибині серця, в “точці”, на яку задивився навічно Паркїсс, знаходиться істинний смисл. Для цієї душевної точки байдуже, де знаходиться людина в той чи інший момент. Головне, що вона входить у свою істину, здобуває свій дім, сданається зі своєю природою і щаслива.

Таким чином, суть життєвої мандрівки полягає в тому, щоб мати свій дім всюди, скрізь, де ступатиме твоя нога і рухатимуться думки. К кожній точці простору фізичного і в кожній точці простору духовного здобувати істинного себе, а разом з тим і вічну твердь *дому*. За такої умови індивід під час руху у фізичному просторі не може нічого дійсно вартісного ні втратити, ні здобути, хіба що крім здатності зневажити все зовнішнє, не прив’язуватися до нього.

Свобода існування, яка здобувається в такій автономії руху, гарантує радість і легкість, адже все *належне* ти маєш у собі. “Для безприсягтвеннаго путешествія нѣтъ важнѣе, то есть полезнѣе и величественнѣе, как узнать самого себя и сыскать в нашем испелѣ погребенную искру божества, отсюду раждается благословенное оное царство владеть собою, имѣть мощь”⁵⁴¹... Простота відносин, яка відтворюється в результаті, не могла бути отриманою на початку. Персфлексована простота повсякденного існування і простота відкритого в собі смислу божественного призначення є подібними за формою – почуттєвий стан, радість, але сенс цієї радості в другому випадку претендує на володіння цілим як таким – “владеть собою”.

Суть вчення Сковороди у тому, щоб надати людському існуванню самодостатню внутрішню твердь (*dîm*), незалежну від обставин, і такою твердю є *смысл*, що зводить в одну точку людського покликання всю різноманітну тварь і думки. *Початок і кінець* всьому один, і здобувається він не там, де його найчастіше шукають. “Тлѣн: проходит и не постоянствует”⁵⁴¹. Постійною залишається *здатність* людини віднаходити твердь.

Радість серця є станом здійсненого повернення в *dîm* (*смысл*), але цей акт має чисто темпоральну будову, в тому сенсі, що його неможливо вилучити із миттєвості, описати *від і до*. Те, що людина мусить здобути як *dîm*, локалізації не підлягає. Повертаючись, людина здобуває Бога і себе одночасно, тобто має в єдності тотальність божественного й індивідуальність почуттєвого. Так зникає відмінність ми́нній і реалізується “симфонія” – спільність душ.

Тема мандрівки показує, якою мірою Сковорода мислив істину в єдності з самопочуттям, тобто як *істинне щастя*. Істина – це світ здобутий як цілісність, і істинне щастя здобувати таку цілісність скрізь.

Бути істинно щасливим можна тільки в самодостатній невразливості стану радості, “веселія серця”, коли неосяжна різноманітність зовнішнього не златна зруйнувати вивершену цілісність. В усьому прозріти одне, ціле – божественну суть – це щастя, яке огортає людину і підтверджує, що все відбувається, як належить. Те, що було означене як благо і краса, стало реальністю – істиною, яка підтверджує себе у стані самопочуття індивіда – “повернення” до себе самого. Таким чином, провідну роль у істинному житті має те, як ти розумієш самого себе, своє призначення і реалізуєш його у всіх життєвих актах. Здобуваєш себе цілого, вічного чи переймаєшся, прагнеш, задовольняєшся несуттєвим і тимчасовим. Зрозумій себе і світ як свій світ та отримай твердь існування. Коли розумієш – ти щасливий і відчуваєшся прекрасно.

Краса виражає розуміння як насолоду, істина – як твердь, “достатню підставу”. Неуразливість душевного спокою і радості є запорукою того, що розумієш правильно, так впливає з роздумів Сковороди. Але В. Грін запечечував, що “українському старчикові” вдалося знайти таку точку спокою і твердь⁵⁴³.

“Веселіє серця”: єдність герменевтичного та естетичного

Зі сказаного вже видно, наскільки синтетично вивершеною є позиція Сковороди. Всередині самого життя (розмов про людину, природу, Біблію, мистецтво) виявляється символічно-знакова природа сущого; сліпо можливим наслідком такого відкриття мусить бути герменевтика як тлумачення, спрямоване і на істину як життєву цінність, і на довершеність існування, де сам суб'єкт є *початком, посередником і змінною “величиною”*.

Внутрішня єдність позиції Сковороди не викликає сумніву⁵⁴⁴ і є фундаментальною засадою розуміння його творів. На разі важливо визнати, що

всі типи людських стосунків зі світом, представлені в цих творах, – пізнання, практична дія, самопочуття – органічно зливаються в осерді актуального людського стану – “веселіє серця”. Нам залишається тільки підвести риску, тобто остаточно сформулювати герменевтичний принцип, що впливає з аналізу його студій, і показати, як цей принцип вписується у концепт естетичного або принаймні резонує з ним.

Герменевтика Сковороди залишається предметом дослідження в цілком певному аспекті. Мова йде про *біблійну* герменевтику, яка коренями сягає Олександрійської школи богословів та святих отців. Ця тема проходить у роботах М. Сумцова, Д. Чижевського⁵⁴⁵ і є предметом сучасних філологічно-філософських розвідок Л. Ушкалова⁵⁴⁶.

Видається слушною ідея про те, що Сковорода доволі вільно обходить ся з семантичними модусами біблійної герменевтики (літеральний, алегоричний, моральний, анагоїчний) і взагалі не схильний визнавати жодної рації, крім знакової, за буквальним та моральним сенсами Святого письма⁵⁴⁷. За цією ідеєю стоїть особливий лад мислення – символічний (Д. Чижевський) або “фігуративний” (Л. Ушкалов).

Проте для розуміння позиції Сковороди надзвичайно важливо виокремити герменевтичний принцип як універсальний принцип ставлення до світу. Мова йде не про суто біблійну герменевтику, а про герменевтичний принцип як визначальну рису людського існування.

Розуміти, за Сковородою, означає “сверх видного предмета провидѣть умом нѣчтось, невиднос, обѣтованое видным”⁵⁴⁸. Все у світі підлягає тлумаченню; не тільки текст, а й суще в різноманітності його проявів; в тому числі і сама людина, оскільки межа між внутрішнім і зовнішнім, видимим і невидимим, явним і прихованим проходить через кожну річ, подію, думку, почуття, надаючи тасмичної двозначності всім формам існування.

Звісно, письменство Сковороди насичене образами та сюжетами Біблії, рясно пересипане цитуванням і відповідними поясненнями щодо слів, символів, “фігур” Біблії. Але немає підстав вважати, що тлумачення Біблії стало для трох не дисциплінарний інтерес для мислителя. Навпаки, його життя та самооцінка власної діяльності вказують на пріоритетність цілком конкретної життєвої проблеми – пошук істинного (вічного) життя. Тільки в світлі цієї життєвої проблеми має сенс екзегеза Святого письма, оскільки через досвід тлумачення останнього здійснюється підготовка до опанування істинного життя, закладається підвалина благочестя.

Нагадаємо, що Сковорода тлумачить *благочестя*: 1) як “благодарность”; 2) як похідне від “благое чествовать” та 3) як “благий дар за благо почитать”⁵⁴⁹. Щоб шанувати і наслідувати *благо*, потрібно знати, у чому воно полягає. Що є благо, шануючи яке, людина стає на шлях істини? Відповідь на це питає, як ми вже побачили, сформулювати важко, через те, що благо дане людині як *зовнішнє* повідомлення; тасмний сенс якого в будь-

якому разі належить відкрити. І твори Сковороди, розтлумачуючи фрагменти Біблії, піби мають допомогти розкриттю таємного сенсу священних писань, *розумінню істинного життя через розуміння священних текстів*.

Отже, трактати і діалоги призначені не для філософів, богословів, філологів; вони писалися для “шукачів істинного життя” – реальних і потенційних, до нечисленних дав яких відносив себе і сам автор⁵⁵⁰. Це означає, що адекватне “початкове” читання тексту мусить бути саме таким: навчитися життя істинного⁵⁵¹ і прийняти, що в кожному тексті йдеться про людське життя загалом, його істину і твердь. Саме з позиції пошуку відповіді на питання про істинне життя відкривається універсальний сенс герменевтики Сковороди. Чи можна зрозуміти з творів мислителя відповідь на це питання?

Більшість дослідників солідарна в тому, що власні тексти Сковороди потребують ґрунтовних тлумачень і залишаються об’єктом найрізноманітніших інтерпретацій протягом двох століть. Спроби їх читання інколи схожі на складні інтелектуальні вправи, які мають за мету відкрити таємний код відтворення смислу⁵⁵². Тобто читачеві складно зрозуміти те, що йому намагається пояснити автор на численних сторінках.

Сковорода ретельно опрацьовує сенс окремих цитат, “фігур” і символів, повторює, що вони мають таємний зміст, але з усіх тлумачень сплітається нове словесне мереживо, *над* або *біля* біблійного тексту, яке видається то вульгарно-примітивним, то зарозумілим, то тавтологічним, то сповненим певнимовної глибини.

Очевидно, читач Біблії і читач творів Сковороди постає перед проблемою способу або “методу” читання. Припайімі якісь, якщо не правила, то настанови і вимоги є цілком необхідними для розуміння.

При читанні текстів Сковороди найбільшу трудність становить цитування. Біблійні цитати часто пояснюються іншими біблійними цитатами. В структурі твору можна зустріти колоподібне перегукування цитат у “главізнах”, яка позначає смисловий горизонт усього тексту, та “симфоніях”, яка вивершує текст і, по суті, мусить давати остаточне тлумачення теми. Сам Сковорода симфонію тлумачить як “согласіє священних слов со ...стихом” (біблійного тексту)⁵⁵³. У “Наркіссі” таких симфоній п’ять. Друга, третя і четверта майже повністю складаються з цитат. Можемо припустити, що у побудові симфонії має значення характер цитат і послідовність їх розташування. Тобто *композиція* вже відомих висловлювань має формувати сенс, відмінний від того, що має кожна окрема цитата. Зважаючи на те, що в більшості твори Сковороди складаються якщо не з цитат, то з ремінісценцій, переказів або апелюють до вже відомих думок, сформулювати герменевтичний сенс такого трактату непросто. Принаймні здебільшого, крім випадків, коли автор прямо пояснює певне слово, символ, розтлумачити самому собі, що значить з точки зору пошуку життя істинного “пізнати себе”, не просто. Тобто майже неможливо ухилитися від цитати, банальності, пропис-

пої життєвої мудрості або поєднання того й іншого. Причому це не означає, що результат читання є нульовим, в сенсі розуміння.

Вартою уваги є *діалогічна* форма багатьох творів. Тут реалізується подібний симфонічний спосіб розкривання смислу. Жодний учасник діалогу не має переваги абсолютної точки зору, хоча деякі з них мають переваги у плідному просуванні розмови (Друг, Григорій, Дух). Їх зауваження, оцінки, запитання сприяють розвиткові розмови через актуалізацію можливих думок і оцінок. Причому хибні думки теж виконують важливу роль. Вони фіксуються, увиразнюються, і міра їх виразності, можна стверджувати, знаходиться у прямому зв'язку з виразністю того істинного смислу, який на разі має бути доведеним. Якщо згадаємо діалог Ф. Прокоповича, то у ньому зроблено акцент на антагонізмі суджень. У Сковороди ("Наркісс", "Асхань") маємо дружню розмову людей освічених і неосвічених, які через висловлення правильних і хибних думок, серію запитань, уточнень, спростувань доходять вищого шабля розуміння. Крім мережива цитат, символів, формуються мереживо окремих думок ("міфлії"), які в сукупності дають позитивний результат. Спільний інтерес і спільний результат розмови відповідає "розсіяному" смислу "симфоній", або "главізн".

Інтенція спільного здобутку, спільної мотивації в діалогах відповідає загальній спрямованості міркувань Сковороди на подолання множинності як такої, але не шляхом абстрагування загального, а шляхом утвердження невидимої, окремо не фіксованої спільності висловлювань, думок, позицій. Читачеві залишається долучитися до спільного обговорення, увійти у ситуацію розмови і всередині такої диспозиції думок і висловлювань *відчути*, наголосимо на цьому, справжній сенс розмови.

Що ж стосується самих біблійних текстів як об'єкта тлумачень, то ця тема спеціально опрацьована в окремих роботах Сковороди ("Silenus Alciabiadis", "Жена Лотова"), але, фактично, вона пронизує усі його твори⁵⁵⁴.

Відомо, що для Сковороди Біблія – це і "змії, і бог"⁵⁵⁵, вона потребує обережного ставлення, регульованого низкою пересторог, щоб обійти і тут присутні "діавольські сѣти"⁵⁵⁶. Тому рясне цитування біблійного тексту не є даниною богословській традиції. Це спроба знайти таку диспозицію значущих висловлювань, яка могла б забезпечити істинність того, що повинна зрозуміти людина під час читання. Уся складність полягає саме в тому, що одне й теж висловлювання може мати істинний і хибний варіант тлумачення, тобто внутрішнє і зовнішнє, "хвост" і "голову". Священний статус біблійного тексту лише маніфестує можливість розкриття невидимого, "фігура" лише обіцяє сенс, але вони не гарантують позитивного результату. Тому, констатує мислитель, жодна книга не породила стільки забобонів і не завдала стільки шкоди, як Біблія⁵⁵⁷.

Розв'язуючи цю герменевтичну проблему, Сковорода не вдається до пошуку методу, він розбудовує розуміння у тексті як процес, тобто демон-

струс імапентне розгортання смислу, не застосовуючи зовнішніх формальних процедур. Смысл виблискє в середині конфігурації висловлювань. Складність лише у тому, як вловити і впізнати його *миттєве* послання. Тут ми підійшли до іншого важливого елементу герменевтики Сковороди: “Біблія єсть ложь, и буйство божіє не в том, чтоб лжи нас научала, но только во лжѣ запечатлѣла слѣды и стези, ползущый ум возводящія к превыспрѣнней истинѣ”⁵⁵⁸. Біблія насамперед – слово, і вона *демонструє* символічну модель сушого.

Спочатку було *слово*, тому Біблія виступає началом⁵⁵⁹, у якому можуть зустрітися людина і Бог або, утримуючи герменевтичну позицію, слід було б сказати: *началом*, у якому все суще перетлумачується як *символ*. Тайнопис слова Біблії характеризується нероздільністю роздільного. І хоча всі світи (макрокосм і мікрокосм) роздвоєні за своєю природою⁵⁶⁰, священний текст має це роздвоєння виведеним у наочність саме тому, що він *текст* (лише символи і знаки), в такій сигнікативній функції він унаочнює проблему розуміння. На символічності (двоїстості) світу біблійного наголошує Сковорода і через закладену в ньому герменевтичну вимогу “Раздѣли!” формує універсальний код взаємодії людини зі світом.

Біблійний текст роздвоюється не тільки в собі, але й у самому акті розуміння. Потрібно вчинити суворе дізнання своїм і чужим “мнѣнням”, щоб істина стала неочевидною. Причому *своє* зовсім не гарантує істини, тому потрібно перетворити *проблему* розуміння у проблему саморозуміння – певності щодо власних думок і почуттів. Саме таку функцію і бере на себе Сковорода, зримо нагромаджуючи можливі тлумачення, випробовуючи усі їх відтінки і форми. “Испытайте писания: разумѣйте, очищайте, ройте, копайте...”⁵⁶¹. “Все жуй вари и преобразуй в центр и в конец библейный: разумѣй, в сок твоего сердца”⁵⁶². Випробовування Святого Письма на істину є випробовуванням на істину своїх рецепцій останнього. Власне розуміння є єдино істинним, але до нього ще потрібно дійти, пізнаючи *істинно* своє. Відповідно в процесі тлумачення належить знайти і Бога, і себе. “...Біблія єсть то тяжбное дѣло богу с смертными”⁵⁶³. Ось формула герменевтичної триади “світів”.

З постановки проблеми, як водночас пізнавальної та екзистенціальної, герменевтична напруженість стосунків людини із світом сягає апогею. Все безкінечно заплутується, двоїться, віддзеркалює неспівність смислів. Має бути відпайдена якась *твердь*⁵⁶⁴, адже істинне – це істинне, а хибне – це хибне, і плутати їх або знецінювати їх відмінність у моделі благочестивого життя неприпустимо.

Звісно, абсолютною твердю є Бог як початок і кінець усього існуючого. Але ця теза, в даному випадку, має лише регулятивне значення. Безпосереднє осягнення божественного ніби розриває герменевтичне коло: щоб розуміти, потрібно *вже* розуміти. Проте немає жодних підстав, щоб не ставити

під сумнів чергове осягнення в тому ж таки сенсі, як це стосується усіх актів розуміння, які кваліфікуються як "ми́н'я". Де певність того, що нас не спіткала чергова омана?

Повертання до тих самих тем, образів, думок і символів свідчить, що Сковорода відчував істотну незавершуваність цього процесу. І справа не в тому, що він — людина маловірна, а в тому, що усвідомлює, як важко буває відрізнити істину від "лжи", і що на кін у даному випадку поставлено саме життя.

Розуміння — це не просто розумовий хід, це певний *стан*, із якого стає можливим розуміння. Саме тому все починається з самопізнання⁵⁶⁵. Пізнати себе — те просте, автентичне, безпосередньо перше, що мусить зробити людина, те просте, що мусить здобути у кінці, те просте, чим вимірюється істинність сущого.

Самопізнання стикається з тими самими герменевтичними проблемами. На що може спиратися індивід у своєму самопізнанні, оскільки останнє є тлумаченням власних думок, почуттів, вчинків? Що може служити за індикатор успішного тлумачення і самопізнання?

Стосовно суб'єкта можна реконструювати ситуацію подібну до попередньої. Істина божественного та істина суб'єкта корелюють одна з одною у бутті та пізнанні. Наркіссова самолюбність може бути позитивно задоволена тільки у єдиному процесі тлумачення текстів, тлумаченні власних тлумачень, тлумаченні свого ставлення до сущого. Людина мусить переглянути засади свого розуміння світу через зміну якості погляду, через сумнів щодо своїх звичок, думок, прагнень. Дзеркало свідомості обертається на себе, тобто на реально існуючу людину, і виявляється, що предмет не є самозрозумілим, щоб бути достатньою підставою для переконливих тверджень. Проте, щоб дійти такого висновку потрібно задіяти цілий арсенал герменевтичних зусиль.

Завдяки Біблії індивід втрачає наївну довірливість до усього, що неопосередковане запитуванням і випробуванням розуміння, що є самозрозумілим. Наочний, продемонстрований розрив внутрішнього і зовнішнього поширює герменевтичне ставлення на себе і весь світ.

Біблія ініціює роздвоєння і, таким чином, переводить проблему істини в проблему *здатності розуміння*, тобто проблему суб'єкта: розуміння Біблії є проблемою саморозуміння суб'єкта (критики власних суджень — чому я розумію так?). Відтак здібність подвійного бачення, що її набуває людина, мусить послужити їй інструментом у самопізнанні, але певність всього процесу істотно залежить від тут і тепер події тлумачення як вивершеності самореалізації. Показовою в даному сенсі є притча. "Жив ли в руках моїх воробей?" — "Жив, если не задавиш", — відповідав бог⁵⁶⁶. Істина розуміння істотно залежить від людини, а не від Бога, хоча відомо, що в *стані* істини усе єдиною Христос, Авраам, Мойсей і окреме людське Я.

Подібна гочка зору усуває можливість окремої розмови про “Я знаю”, “Я розумію” (розумію) і про “Я є”. Я мовить і розуміє тому, що прагне *бути*. Усі памічувані “розриви” (“Раздѣляй!”) не стимулюють особистості, а створюють необхідну папругу нерозривної єдності. Тобто розуміння – (1) це місце, в якому я *знаю* і я *є*, але для якого не можу розбудувати як назовні себе розташовану твердь, щоб просто передати те, що вже зрозуміле; (2) це ситуація подолання особистості, окремешності точки зору та існування: той, хто розуміє, мовить не від себе, а з якоїсь неособної точки зору.

Таким чином, біблійна екзегеза не є самоціллю для Сковороди як специфічне завдання “професійного” тлумача священних текстів. Якщо люди сліпі, то й Біблія стає “тма і Содома”⁵⁶⁷; отже, герменевтика стосується якості суб’єкта, в той час як ця якість – прагнення істинного себе – спочатку була метою тлумачення Біблії. Кінець і початок збігаються, але не в тому сенсі, як це має місце в вічності божественного, а цілком конкретно і парадоксально: те, *що* ми отримуємо, є гарантією того, що ми отримали саме *те*, чого очікували, а значить, істинно реалізували себе, тобто не схибили. Намічається ніби кружляння, але не помітно, щоб воно було турботою для Сковороди. Він переакцентує увагу на *тепер і тут* здійснювану істину людського в людині⁵⁶⁸. Герменевтичний код узаконює “сингулярний” досвід божественного. Зрозумів один символ Біблії – “тогда ражжсвал еси всю біблію”⁵⁶⁹; і самого себе, і Бога. Принцип, що тут закладений, перетворює коло на *точку*, яка природно ініціює істину (початок і кінець) саме в символічному розриві без усяких зовнішніх (самому акту) референцій. Утримувати плідність цієї позиції є одночасно і мистецтво герменевтики, і мистецтво життя.

Світ людський є безкраїй, різпоманітний, швидкоплинний. Але людина має призначення вийти до абсолютного і вічного (“твѣрде”), здолати свою конечність, увійти у безпосереднє відношення із істиною *усього* існуючого, сукупної точки зору, не позбуваючись конкретної одиничності свого існування. Для нас, людей модерної культури, тут просвічується парадокс смаку, сформульований Кантом, індивідуальне і всезагальне повинні у якийсь спосіб поєднатися і не суперечити одне одному. Канту спекулятивно вдається розв’язати проблему. Сковорода просто вказує на те, що таке розв’язання трапляється у світі і, як прецедент (“чудо”), впливає на життєву ситуацію інших людей, *дестабілізуючи* заспокоєну у собі самодостатність буденного існування. “Іскать и удивляться” – ось позитивна настанова істинного життя. Існувати у зусиллі до Бога, до здобуття цілісності та повноти в одиничному акті – ось, власне, і вся герменевтика.

Ідея універсального символізму сущого, яка яскраво виражена у Сковороди, цілком засвоєна сучасною філософською герменевтикою⁵⁷⁰. І варто зазначити, що символічний код сущого може бути представлений у різних вимірах: усяка річ відсилає до чогось іншого⁵⁷¹, і усяка річ відсилає до того

ж самого. У свою чергу відсилення до іншого можна тлумачити як відсилення до інших речей, подій, і тоді мислитель потрапляє в ситуацію нескінченного блукання від однієї одиничності до іншої, без жодної надії на твердь вивершеного розуміння, алге знайти точку припинення відсилення неможливо. Якщо відсилення до іншого тлумачити як відсилення до *єдиної* (тієї самої) інстанції, події, стосовно якої всі інші є лише репрезентантами, нескінченності тлумачення встановлюється межа, яка водночас виступає як твердь і вивершений результат, тобто міцна підстава для суджень і дій.

У Сковороди, безумовно, представлений другий варіант тлумачення універсального символізму суцього і він історично є першим. Будь-яка річ відсилає до того ж самого, до цілого, і завдяки цьому символізм, фіксує розрив між наявним і тим, що належить мати на увазі, проблематизує самодостатність наявного спрямовує на критику безпосередньо даного і вказує певний орієнтир зусиль розуміння. Символізм у початковому значенні має доволі жорстку семантичну структуру, тобто відсилає до цілком певного іншого, яке є тим самим в усіх випадках тлумачення одиничних феноменів. На цьому слід наголосити, тому що довільне розуміння символізму, до якого значною мірою причетне і сучасне мистецтво, з його акцентом на свободі мистецької уяви, розкриває *необмежене* поле інтерпретацій як норму взаємодії з символічною реальністю. У Сковороди йдеться про давнішу форму уявлень про символізм як жорсткий зв'язок між репрезентантом і репрезентованим, тому в світі модерних уявлень про символічне, виправданим є твердження про емблематичність, а не символізм барокового письменства і мистецтва взагалі⁵⁷² і зокрема у Сковороди. В останнього доміює цілого – божественного – у тлумаченні окремих елементів жорстко обмежує рух інтерпретацій. Тобто при читанні творів Сковороди йдеться про семантичне нюансування відомих цитат і “фігур”, які сукупно утворюють колаж *емблематичного* типу, в якому нескінченність символічного обмежується структурою цілого, і тільки в такий спосіб можна видобути *якесь певне* розуміння тексту.

Сковорода в один ряд ставить *emblemata*, *hieroglifica* як означення символів у еллінів та чудеса і знамення у Біблії. І далі говорить про *чудо*, яке є образ або фігура, а фігура “дышеі гаданий мраком”⁵⁷³. Згадка про гадання може дати для сучасного читача натяк на непевність тлумачення, але варто пам'ятати, що слово “гермелевтика” походить від імені Гермеса, посланця богів, який мав тлумачити-передавати для людей волю богів. Тому природно, що вже в наступній частині цитованого речення йдеться про “монумент вѣчності” присутній у процесі гадання. Оскільки *гадання* співвідноситься з монументом *вічності*, воно не може бути непевним у своєму результаті і орієнтованим на непевність нескінченних спроб інтерпретації. Отже, твердь, як цілеспрямованість і скінченність розуміння, є істотним елементом у самому процесі гадання-тлумачення.

Таким чином, у символічному ладі існуючого *істинне життя* спирається на універсальну герменевтику, а ня герменевтика має за мету віднайти *твердь*. Спираючись на яку, людина могла б жити за вічним законом, єдиною істинним і всюдисущим.

Поняття *тверді* потребує тепер певного пояснення.

“Что есть твёрдое?” як *герменевтичне* питання означає: на що можна незаперечно покладатися у своїх тлумаченнях наявного? Саме герменевтичним варіантом цього питання є зізнання Сковороди, що все поклав, щоб зрозуміти, що означає смерть Христа?

В листі до Кирила Ляшевського він пише про те, що людська тупість, уявляючи себе в святому письмі, як у фортеці, може і не знати елементарних речей. Люди обмежуються ніби зрозумілим літеральним сенсом і схожі на фарисеїв, що з пихою вважали, що розуміють Закон, але забули вони про таїнство. Навіщо було б говорити про таїнство, якби все було зрозумілим? – запитує Сковорода⁵⁷⁴. Очевидно, він не може вдовольнитися ні *літеральним*, ні *моральним* тлумаченням. Він має проблему підстав тлумачення, яке б урешті-решт падало розумінню *вивершеності* і *повноти*.

“Что есть твёрдое?” як *екзистенціальне* питання означає: на що я можу покладатися у своєму житті? І, напевне, покладатися можна тільки на тверде розуміння наявного стану речей з точки зору витоків і підстав цього стану, який залежить від витоків і підстав самого розуміння. “Підставність” всього, що належить робити, залежить від “підставності” розуміння. Підставність розуміння від самого існування. Твердь тлумачення у Сковороди відсилає до тверді існування: той, хто жадає тверді існування, переживаючи її нестачу (не згоден бути тліном, “прахом”), може відкрити істинну природу сущого, її цетлінну твердь і в такий спосіб сам стане реальною твердю істини.

Твердь – це поняття, яке означає онтологічну вивершеність людського існування: абсолютна епістемологічна підстава, абсолютне екзистенціальне укорінення, абсолютна реалізація бажання. “Я є” – істинно, цілісно, досконалим. Така твердь відіграє головну роль у теорії Сковороди, і як живий стан представлена “веселієм сердца”.

Цей стан знімає протиставлення знання і життя, адже можна знати істину і жити за іншим принципом; протиставлення наявного і жаданого, коли, фактично, вже нічого бажати, протиставлення існуючого і належного, відкритого і прихованого. Воно ніби відміння дію “Раздѣляй!”, на якому будується модель благочестя, запропонована у творах Сковороди. Розрізнення знімається у цілком певному конкретну єдність людського стану, яке, без сумніву, є безпосереднім почуттєвим станом задоволення; задоволення знанням та існуванням. Цей стан, крім того, що знімає протиставлення окремих людських індивідів, дає кожному індивідові цілком реальне індиві-

дуальне переживання, адже задоволення – не насамперед індивідуальний і тілесний стан.

Фактично, у метафорі “веселія серця” ми знаходимо завершення всієї герменевтичної структури існування, як її реконструює мислитель. Переймаючись чисто освітньою, в широкому сенсі, й екзистенціальною метою, він розбудовує герменевтичну модель, яка робить прозорою безсумнівність смислу. Але безсумнівним є лише розрив, несамототожність баченого, почутого, прочитаного і вісигті – самого себе. “Не дремай! Життя наша єсть море. Блюдіте како опасно ходите!”⁵⁷⁵. Увага і зусилля, які мобілізують розуміння, є еквівалентом (суб’єктивним) взаємодії із безмежним морем значущих речей і думок. Той факт, що людина сама собі мусить стати дивною, щоб почати переглумачення сушого перед лицем Бога, вказує на значення “суб’єктивного” моменту. Суб’єктивним еквівалентом його (Бога) присутності і виступає “веселіє серця” або “упованіє, кураж, веселіє и благовидное ведро”⁵⁷⁶.

Той факт, що твердь встановлюється “веселієм серця”, дає далекосяжні можливості для тлумачення цього поняття в горизонті естетичного.

Твердь, яка дана у “веселліі серця”, і твердь, яка покладена в ідеї Бога, – це різні модуси стану існування. В першому випадку – твердь є реалізованою як здобута і безпосередньо притаманна індивідові. В другому – вона лише те, що проголошене належним. “Веселіє серця” є єдиним “місцем”, де людина зустрічається з належним божественної істини, легітимізує свої тлумачення і спосіб життя. Індивідуальний стан, небуденний, емоційно позначений, фактично, актуалізує твердь. Всі розмови, які точаться довкола істини, залишаються “мифніями”, допоки особливий індивідуальний стан не поставить усі крапки і вилучить будь-яку можливість сумніву або перевірки. Індивідуальними почуттєвими станами, а саме вивершеністю таких станів у форму самопочуття, здійснюється вирок про здобуття тверді.

Цей стан не можна назвати суб’єктивним у власному, тобто – модерному, сенсі слова, оскільки в ньому особисте втрачає самодостатність існування, в цьому стані людина є “як усі”, але не у вульгарному розумінні буденної безликісті існування. Індивід здобуває стан несуперечливої згоди з тими, хто несе в собі запоруку цілісності (Христос, Авраам), а потенційно така запорука цілісності належить кожному у модусі “внутрішньої людини”. Призвести своє існування у згоду з внутрішнім, зняти протилежність зовнішнього і внутрішнього означає стати цілою людиною. Отже, *твердь* не є із зовні даною умовою людського існування, вона покладається *цілим* людини, *цілою людиною*, в якій угверджується належність спільної згоди. “Веселіє серця”, отже, є індивідуально представленням або пережитим, почуттям згоди. Ця спільна згода та її конститутивна щодо судження дія виводить нас прямо до кантівського судження смаку. “Спільне почуття” (*sensus communis*) відіграє вирішальну роль у естетичному судженні, яке не може спо-

діватися на *твердь* доказу, демонстрації, правила, а стверджує *спільну* точку зору або, як висловлюється Кант, претензію на необхідну *згоду*⁵⁷⁷. “Почуття” у словосполученні “спільне почуття” виражає індивідуальний статус ставлення, але як спільне мусить реально виходити за межі одиничного. Слово “почуття”, як зазначає Кант, у даному разі узято швидше як метафору, адже воно означає вплив рефлексії на душу⁵⁷⁸. Там, де діє рефлексія, вже панує спільна (або всезагальна) точка зору.

Цікаво, що Кант усвідомлює небезпеку пов’язувати естетичне з *sensus communis*. Присвячуючи цілий параграф (§ 40) цій темі, він пише, що це поняття (*communis* – спільний) ототожнюють із *vulgarē*, тобто тим, що зустрічається скрізь, і не є ні перевагою, ні здобутком. Але, наголошує він, через це поняття виражається здатність співставлення з можливими іншими судженнями, здатність ставити себе на місце іншого⁵⁷⁹.

В “спільному почутті” спільність є неабстрагованою, живою формою взаємодії між індивідами, які в цій взаємодії не втрачають індивідуальність, але відкривають підґрунтя своєї позиції як співвіднесеної з іншими індивідуальними позиціями. Судження є судженням, тобто має сенс і цінність, тільки перед “лицем” інших дійсних і можливих суджень. Індивід має своє місце і цінність як індивід, тільки маючи на увазі існування інших індивідів. З цього випливає, що твердь, якої бракує індивідові у потоці існування, є неможливою без співучасті іншого, який своєю присутністю робить *дійсними* подію, висловлювання, жест. Інший, власне кажучи, уможливило певність речей, подій, висловлювань, уможливило *світ*, як надану індивідові реальність. “*Спільне почуття*” є актуально здобутою цілісністю, яка не абстрагується у вигляді єдиного принципу, а зберігає значення індивідуального життєвого акту.

В листі до Я.І. Долганського Сковорода пише: “Разговор есть сообщеніе мыслей и будто взаимное сердец лобызание; соль и свѣтъ компаній – союз совершенства”⁵⁸⁰. В цьому фрагменті “взаимное сердец лобызание” є бароковим формулюванням суворого кантівського “спільного почуття”. Саме останнє в розмові створює умову порозуміння, саме на ньому наголошує Ф. Ліотар у характеристиці традиційної передачі знань – “рівновага і дружність”⁵⁸¹. Дружність є необхідним елементом розуміння і порозуміння. Ця *єдність ставлення* до речей і подій у живому спілкуванні ініціює твердь як спільне почуття.

Певна колізія виникає в зв’язку з тим, що ми зафіксували істотну подібність між “веселієм сердца” і *sensus communis* кантівської критики смаку. “Веселіє сердца” мусить відмежувати “ми́гнія” від істинного розуміння, а не солідаризуватися з ними. Налевне, тут належало б зробити ту саму процедуру, яку здійснив Кант. “Мігніє” – це і є *vulgarē*, доступне, повсюдне, “застаріле”, тобто – тиражування “того самого”, яке в модерній культурі оцінюється негативно; натомість “сердец лобызание” як спільне почуття,

або дружність, відтворює якусь особливу спільність, суть якої можна окреслити так: "те саме" як факт зв'язку і співвідносності, формальний принцип, а не зміст. При цьому варто зауважити, що конкурентність "миїний" є явищем модерним. У традиційній селянській спільноті (модель 1) нікого не лякає панування "того самого", воно швидше оцінюється як чеснота. В моделях існування, які виходять із розмежування наявного і належного, наявне постає як спільність емпірична, сфера "миїлій", нескритичних суджень, належне – представляється як ідеальна спільність стосунків з Абсолютною особистістю (модель 2) й абстрактною надіндивідуальною всезагальністю (модель 3). Причому дружня розмова можлива з Богом (Христом) – зрозуміти, що означає смерть Христа? – і не можлива з абстрактною надіндивідуальною всезагальністю. "Спільне почуття" цілком може асоціюватися з Богом у тональності дружньої розмови, а "веселіє серця" акцентує елемент задоволення, який є складовою такого почуття.

Подібність між "веселієм серця" й естетичним судженням в аспекті задоволення і спільного почуття змушують поставити питання про єдність релігійного й естетичного досвіду. Це надто широка постановка питання. Але здійснений аналіз творів Сковороди дає підставу зробити деякі висновки.

В типі існування, який пропонує благочестя у інтерпретації Сковороди, неможливо виокремити естетичний досвід як "чисту" форму ставлення до світу. "Веселіє серця" увітчує досвід релігійний, досвід пізнавальний, досвід екзистенціальний. З межевою визначеністю підкреслюється тотожність всіх видів досвіду, істотна єдність всіх форм відносин людини зі світом. У такій ситуації виокремити естетичну свідомість неможливо.

Є сенс знову повторити: в середні віки "цілісна духовність становила спеціальність кліриків"³⁹². У модерній культурі функцію репрезентації і реалізації цілісної духовності покладено на митців. Відмінність у тому, що з Богом християн, який уособлює ціле людського буття, індивід може спілкуватися як з реальним *іншим* у повсякденному житті, *естетична ідея*, як цілісність, реалізована у мистецтві, не має свого обличчя. Звідси випливає, що реальна вивершеність релігійного й естетичного досвіду буде різною.

Потенційно релігійна людина може утримувати єдність з Богом (цілим) у будь-який момент свого життя і в будь-якому місці, перетворюючи буденний фрагмент існування на Подію. Естетичне як регулятивна ідея переводить існування у паралельний уявний світ: світ суб'єктивного почуття, яке здобуває здатність інспірувати цілісність, незважаючи на реальну якість життя і зневажаючи її.

За інтенсивністю почуттів релігійний та естетичний досвід подібні, як формально подібні всі задоволення, які переживає людина. Але визначальна відмінність, відокремленість естетичного від інших форм ставлення до дійсності спричиняє парадоксальність того, що відбувається з людиною. Вона

ніби здобуває все (цілісність), але не відомо, як це здобуття може укорінити її в існуванні. Ціле в естетичному здобувається виключно на полі самодостатності почуття, а не на універсальному полі відносин людини зі світом. Ілюстрацією “недоконаності” цілого, в даному разі, є тема умовності у мистецтві. Художній твір представляє усе *ніби* насправді і тим покладає межу між досвідом реального повсякденного існування і несправжнім світом художньої реальності. В останньому почуття цілісності тільки “розігрується” за відсутності реальних перетворень у структурі існування.

Можна стверджувати, що релігійний та естетичний досвід не доповнюють одне одного і не є різними за суттю формами людського досвіду. Релігійний досвід містить у собі “естетичний” компонент як задоволення від індивідуального здобуття цілісності, отже, не потребує специфічних естетичних “доповнень”.

Висновки

Здатність тлумачення є першочерговою для “Я”, яке шукає себе (свою цілісність) серед “інших” – у світі, культурі, історії, і, в інтегральному підсумку, – в Бозі. Тому можна сформулювати два питання, що становлять внутрішній мотив діалогів і трактатів Сковороди: (1) Як людині дійти істини речей, слів і самої себе? (2) Як перед лицем інших репрезентувати і засвідчити цю істину? Це два окремі питання. В першому рішення має бути знайдене просто в завершеності та іманентності самопочування, або *стану* (“повернися у дім свій!”); і тільки “веселіє серця”, що апелює до *спільного почуття*, є індикатором істини. В другому питанні – йдеться про проблематичність емпіричної спільності (мильної) щодо істини, і саме це створює конкретно-історичний фон герменевтичної проблеми у творах Сковороди.

Герменевтична проблема – це проблема істинного смислу, у Сковороди вона – ще й проблема істинного життя в умовах конкуренції моделей існування. Вирішується вона здатністю людини “прозрівати” сенс як цілісність буття, тому благочестя – це, по суті, жадання цілого божественного сенсу сущого, яке стає реальністю у самопочутті індивіда. Божественний сенс *реалізується* як “веселіє серця”, відповідно, самопочуття є наріжним камнем розмов про істинне життя.

Таким чином, “веселіє серця” – це осердя можливості говорити про естетику у Сковороди. Не філософія мистецтва і не метафізика краси, а почуттєві *стати* резонують зі змістом концепту естетичного. Аналіз “веселія серця” як стану дає підстави вважати його співвідносним з властиво естетичними станами, як їх описує естетична теорія.

Зробимо рубрикацію основних аспектів цього стану. (1) Він знаходиться за межами *ratio* та *sensus*, на чому і наполягав засновник естетики О. Баумгартен. (2) Цей стан є цілісним і завершеним у собі, тобто самоцільним (“доцільність без цілі” – І. Кант). (3) Дас переживання абсолютної єдності людини зі світом. (4) Відповідає вищим потребам і природі людини

(є найвищою потребою). (5) Є вивершеною формою практичної самореалізації (самоздійснення). (6) Має сингулярний (одиничний) характер тут і тепер здійснюваного відношення, і безпосередньо пов'язане зі задоволенням. (8) Є цілком самодостанім задоволенням (початок і кінець, мета і результат), і як спільне почуття протистоїть емпіричній відмінності "миїній". (7) Його функція – функція судження про повноту і вивершеність розуміння і людського буття: істинне (розуміння і буття) є те, що викликає відповідне почуття – "веселіє серця".

Очевидно, у нас є підстави говорити про естетичний сенс "веселія серця" як особливого стану людського існування. Але, водночас, із усього сказаного випливає, що йдеться не про якийсь окремий стан, на відміну від інших форм людського існування, або якусь суб'єктивну точку зору. "Веселіє серця" позначає ситуацію *нерозрізненості* всього того, що ми хибно мислимо як різне або протиставлене. Головне, що тут у повній єдності перебувають пізнання, дія і споглядання. Відповідно – істина, благо і краса. Отже, говорити про абстрагування *стану* у концепті естетичного або естетичній теорії не випадає. *Стан*, який виражає цілісність і повноту буття, є невіддільний від реальної ситуації життя індивіда.

Модель існування, яку представляє Сковорода, не просто передбачає цілісність всіх проявів людського життя і здібностей, вона активно усуває можливість надати окремому виду діяльності, окремій формі почуття значення повноти і вивершеності поза реальним контекстом людського існування. В цьому сенсі благочестя є суцільно "естетизованим", але виключає локалізацію естетичного ставлення й естетичної свідомості як таких.

ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ ЕСТЕТИЧНОГО ("Енеїда" І.П. Котляревського)

*Гей, музо, панночко цюотлива,
Ходи до мене погостить!
Будь ласкава, будь не спесива,
Дай поміч мні стишок сложить!*

І. Котляревський⁵⁸³

Звернення до творчості І. Котляревського в рамках нашого дослідження зумовлено декількома факторами. "Енеїда" за внутрішнім художнім ладом належить модерній добі, але вона також пов'язана з культурою XVII–XVIII ст. У ній явно присутні елементи барокового письменства, народної сміхової культури, травестований класицизм і романтична захопленість стихійним. "Енеїда" дозволяє побачити динаміку тих починань, які здійснила попередня доба, і створює контраст для усвідомлення специфічності останньої. На фоні цього твору, вже цілком мистецького у сучасному сенсі слова, розрахованого на естетичне сприйняття і переживання, виразніше виступає неестетичний тип письменства попередніх століть. Важливим є і те, що в "Енеїді" здійснено синтез тих самих культурних світів або моделей існування, які ми розглянули раніше: світ повсякденного селянського життя, світ християнського благочестя, світ латинської освіченості. Можна стверджувати, що саме в цьому творі простота і вишуканий естетизм поєдналися надзвичайно гармонійно, що забезпечило великий успіх твору у публіки і дало специфічний імпульс розвитку української художньої культури наступних століть. У результаті такого синтезу виник особливий тип естетичного ставлення, відмінний від західноєвропейського. Саме з метою розкриття специфіки цього типу естетичного ставлення ми взяли до аналізу твору. Ми покажемо, що "Енеїда" належить добі з уже сформованою естетичною свідомістю і сама формує певний естетичний проект для культури.

Стосовно цього твору втрачає сенс той методологічний принцип розрізнення і спростування дисциплінарних підстав, який ми застосовували у попередніх розділах. Тут стає можливою теоретична рефлексія естетичного як така. Твір містить у собі припущення і культивує специфічну сферу чуттєвого досвіду як автономну сферу творчої діяльності та самореалізації індивіда. В ньому реалізовано певні підстави для стимуляції предметного оформлення й аналізу чуттєвості як такої, але це не означає, що естетичний лад "Енеїди" може бути відтворений теоретичною схемою "незацікавленого

задоволення" і вільної "гри уяви". Певне *розрізнення* потрібно буде зробити, але загалом цей твір реалізує естетичну точку зору.

Три перші частини "Енеїди" вийшли друком у 1798 році без відома автора. Тобто час її творення – це кінець XVIII ст., кінець епохи, яку ми раніше позначили як риторичну культуру з опірною для нашої свідомості структурою ціннісних і мистецьких орієнтацій. Друге видання, також без згоди автора, здійснено в 1808 р. П'ята, остання частина, була завершена автором на кінець 1821 р. Тобто задум твору і значна його частина виникли в межах XVIII ст.⁵⁸⁴ – не випадково він став своєрідним рубежем між культурними епохами.

Конструювання художньої реальності та специфіка опозиції автор–читач

Чого очікує людина, розгортаючи книгу? Один відомий філософ провів прикметну демаркацію типів читачів. Інтелектуали читають, щоб здобути спокутування і спасіння; решта – щоб розважитись або посилити свої продуктивні сили⁵⁸⁵. Інтелектуали барокової доби читали задля здобуття істини і спасіння. Згадаймо численні напучування-звертання до допитливого "чительника", якими починалися книги в XVII–XVIII ст. Читач "Енеїди" І. Котляревського навряд чи ставить собі таке серйозне завдання, якщо, звісно, він просто читач, який узяв у руки книгу, а не ревний служитель науки, під кутом зору якої йому відкривається сенс усіх текстів.

Якщо викреслити чисто прагматичне ставлення до тексту, то спасіння і розвага, як мотиваційні чинники, мають дещо спільне. А саме – *неутилітарний* характер зацікавленості. Крім *повчання*, має бути і *розважання*, нагадували ренесансні поетики. Це саме повторює і теорія класицизму, розширюючи дію вимоги до царини усього мистецтва⁵⁸⁶. Саме зміна розташування акцентів щодо *повчання* і *розважання* при збереженні обох моментів встановлює грань переходу від письменства до літератури. Щось має бути привабливим, значущим у самому процесі читання, поза тими плодами книжної освіченості, що ними переймалося старе письменство. Воно має бути настільки значущим, щоб могло відсунути прагматичний інтерес.

З суб'єктивної точки зору, у *розважанні* людина повинна безпосередньо переживати задоволення, як стан, як точку існування, у якій відбувається щось варте витраченого часу, таке, що має незаперечну життєву цінність. Не потрібно обґрунтовувати мотиви і шукати розумних доводів на користь такого витрачання часу. Не потрібно навіть зусилля волі, щоб почати читати. Акт читання дорівнює екзистенціальному акту, тобто має відповідну завершеність і повноту. Задоволення є самодостатнім. Тобто, твір не обслуговує дійсність у будь-яких її проявах, він створює особливий світ, який може претендувати на заміщення дійсності, на те, щоб ставати місцем самодостатнього й цілісної самореалізації. Естетичний сенс такої зміни є очевидним.

У творі І. Котляревського художня реальність, “те, що могло б бути”, репрезентує одразу твір і автора, або твір як продукт авторської активності та уяви:

Тепер без сорому признаюсь,
Що трудно битву описать;
І як не морщусь, не стараюсь,
Щоб гладко вірші шкандовать,
та бачу по моєму виду,
Що скомпоную панахиду.
Зроблю лиш розпис іменам
Убитих воїнів на полі
І згинувших тут по неволі
Для примхи їх князьків душам.⁵⁸⁷

Очевидно, автор чітко виокремлює себе як людину, що має повну владу над твором, формує його за власними можливостями та бажанням і не переймається прискіпливими описами того, що “насправді було”⁵⁸⁸ і наслідуванням того, як *належить* писати:

Тепер же думаю, гадаю,
Трохи не годі і писать:
Ізроду пекла я не знаю,
Не здатний далекі брехать;
Хіба читателі, пождіте,
Вгамуйтеся трохи, не галіте,
Піду я до людей старих, щоб їх о пеклі розпитати,
І попрошу їх розказати,
Що чули од дідів своїх.⁵⁸⁹

Жест у бік істини та достовірності зроблено, але з відвертою іронією. Тому не залишається сумніву, що ці розмови про істину і достовірність – лише розіграш і гра, до якої автор запрошує читача. Не настільки ж бо останній легковірний, щоб прийняти за істину оповідки про пекло. Навіть ремінісценція тропу традиційної культури “від старих людей” не сприймається серйозно. До речі посилення задля утвердження достовірності того, про що мовиться, здійснюється не тільки на “старих” – легітимація інформації у культурах з безпосередньою передачею знань, але й також на “нових” – античну культурну традицію, що є ознакою легітимації через культурний авторитет і зразок:

Вєргілій же нехай царствує,
Розумненький був чоловік,

Нехай не вадить як не чусь,
 Та в давній дуже жив він вік.
 не так тепер і в пеклі стало,
 Як в старину колись бувало
 І як покійник написав;
 Я, може, що-небудь прибавлю,
 Переміню і що оставлю,
 Писну як од старих чував.⁵⁹⁰

Це теж “старовина”, але далека і недосяжна у живому спілкуванні, яка здійснює свій вплив через норму і зразок культурного прецеденту. Проте і ця норма скасовується як діюча і дійсна для письменника.

Вергілій фігурує під означенням “покійник” (хоч і “розумпешкий”), чим неоднозначно вказано на втрату ним права бути позачасовим взірцем для “пишущого”. Не ті часи. “Старина” є тільки минувиною, без належного пієтету перед золотим віком античного письменства. Світ став іншим, все по-іншому навіть у пеклі. Отже для нового світу потрібно нове письменство і нові зразки, якщо вони потрібні взагалі. І як тут не згадати запеклі суперечки “про древніх і нових” на межі XVII–XVIII ст., у яких зустрічалися письменницькі амбіції та “символи віри” кращих достойників французької літератури. Той самий пафос відторгнення античності як канону, небажання мати його за дзеркало сучасних творчих здобутків⁵⁹¹. Якщо сенс мовлення полягає в тому, щоб тебе розуміли, то немає причини, щоб перейматися правилами і канонами. Поет опікується вже не досконалістю твору як такого, він прагне розуміння та співчуття публіки⁵⁹², він має намір спокушати непередбаченим мовленням, встановлює атмосферу невимушеного спілкування з читачем.

“Може щось прибавлю, / Переміню і щось оставлю, / Писну...” – такий відвертий письменницький маніфест створює невимушену ситуацію розмови з читачем, в якій автор, по суті, не претендує ні на що, крім самого мовлення, такого, щоб воно було інтригою та цікавиною. Ні канону, ні авторитета, ні пієтету перед правдою і довірою читача. Як це відрізняється від письменства у риторичному модусі. Автор займається тільки літературою, тобто пише. Решта – це супровідні ефекти цієї соціальної функції.

Література в такому разі є нереалістичною за самою своєю природою, вона далека від напучувань і повчань старожитного письменства й від зобов'язання свідчити про істину, дійсність тощо. Окремі зауваження так званого “морального та гуманістичного”⁵⁹³ характеру не створюють доміпанти у змісті твору. Мається на увазі відоме: “Де общее добро в упадку, / Забудь отца, забудь і матку – / Лети повинність ісправлять”⁵⁹⁴.

За наявності тверджень, серйозність яких це викликає сумніву, формувати оцінки та підходи, які представляють “Енеїду” як твір патріотичний,

соціально спрямований, означає припускатися помилки щодо її історично визначеного естетичного статусу і функції. В такому разі ми ризикуємо перетворити твір на релікт стародавнього письменства або приписати йому політичний сенс чи статус ідеологічного проєкту⁵⁹⁵. “Енеїда” – літературний твір, в цьому її неповторне історичне значення.

Зазначена *нереалістичність* літератури може викликати обурення стосовно саме тексту “Енеїди”. Адже тут знаходимо силу-силенну етнографічних і побутових подробиць життя українського села та козацької історії. Чи не є це свідченням реалізму твору? “Енеїда” – енциклопедія народного життя – запевняє нас авторитетний автор і цілком слушно⁵⁹⁶. Але літературним твором її робить зовсім не те, що вона “енциклопедія” (далесбі, це зовсім інший жанр письменства). Останнє слово вживається, очевидно, як метафора, що характеризує зміст твору. Але сам твір стає твором тільки завдяки формі функціонування та письма. Невимушена гра автора з подіями, деталями, образами є прямим свідченням розташування твору в царині літератури, а не в ряду довідкових видаць або компендіумів знань. Це не означає, що І. Котляревський уже готовий свідомо висунути тезу про автономію літератури щодо дійсності, ба більше – гасло “мистецтво для мистецтва”. Йдеться про виокремлення специфічного об’єкта праці – мови, яка одна створює твір і розкривається твором. Дійсність тут зберігає свої права, але *нісля* першого права, паданого мові⁵⁹⁷.

У стародавньому письменстві слово залишається ще засобом соціальних легітимацій та репрезентацій, тобто виконує певну функцію у розбудові соціальних структур, позицій, відносин, є знаряддя впливу на дійсність із метою її перебудови. Не така мета у письменника. Його активність істотно не сягає далі відкривання можливостей мови, якщо йдеться про нього як письменника, а не громадянина або приватну особу. Письменник може говорити про безліч соціально вагомих речей, але письменником його робить спосіб ставлення до слова⁵⁹⁸.

З огляду на останнє, цілком точною можна вважати оцінку “Енеїди” Д. Чижевським, який підкреслював, що в творі читача захоплює “мова та “аксесуари”: побутові, історичні, українські та деякі формальні деталі стилю”⁵⁹⁹.

Зауважимо, що читач літературного твору теж у пересічному випадку є вільним від пошуку змістовних ідеологічних програм у тексті, від бажання розуміти істотний задум автора. Він насамперед читає. Отже, вільно рухається у тексті, насолоджуючись його барвистістю, без певних конотацій щодо зразка, канону і дійсності. Було б дивно, якби читач серйозно запитував: чи було таке насправді? Чи не морочить йому голову автор? Читач швидше прагне, щоб йому “голову заморочили”. І цього не так складно досягти, читач готовий до довільних суб’єктивних почувань, у відповідь на так само довільну суб’єктивну діяльність автора (вже згадуване “писну”).

Барокове письменство орієнтувалося на вчене дешифрування текстів. Досить пригадати інтелектуальні вірші-головоломки І. Величковського. Тут був попит на знання, освіченість та віра в божественний сенс цих нібито дозвільних вправ. Художня література (просто література) “розрахована” вже на “живе”, безпосереднє, самоцільне читання. Її призначення не в тому, щоб розумовою грою тішити амбіції інтелектуалів, а буквально в тому, щоб давати задоволення в тексті та від тексту. Незвичайного досвіду та екзистенціальних компенсацій шукає читач у такому письменстві, а лише потім – істини та розради для соціальних амбіцій, “якщо станеться”.

Модерне читання шукає насолоду цілком художнього та естетичного ґатунку. За формою просвічується живий образ для співчуття і приватного, інтимного, діалогу, що ґрунтується на безпосередньому розпізнаванні представленої реальності та її коду; водночас – формується “естетичний об’єкт” (Р. Інгарден)⁶⁰⁰, в якому неістотною стає брутальність окремих сцен⁶⁰¹, а витонченість побудови тексту стає знаком “вивершеності почуттєвого стану”, заступання класики народно-побутовими аксесуарами виявляється включеним у цю гру.

Історичний успіх “Гнеїди”, її відкритість для точки зору сучасного читача свідчать про модерний характер твору. Доступитися до творів Г. Сковороди сучасному читачеві доволі важко не тільки через архаїчну мову, а насамперед через інший код письма і читання, іншу “фігуру” автора і читача. Художнє сприймання має бути неупередженим, звільненим від зовнішньої мети. Читання – самодостатньою діяльністю, де мають бути реалізовані всі ті потреби і бажання, які роблять існування самодостатнім у тій чи іншій окремій точці докладання зусиль. Йдеться про естетичну завершеність сприйняття твору, адже літературний текст є місцем відтворення естетичного відношення як такого.

Можна поставити питання так: про що говорить авантюрно-пригодинська трагедія античного твору читачеві, який не знає античного зразка, але вже очікує сатисфакції прямо “всередині” читання? Що спричиняє цей твір у глибинах індивідуальної свідомості? Що робить його не предметом виключно наукового або ідеологічного інтересу, а зацікавленням суто індивідуальним, приватним, як і належить літературному твору? Тут недостатньо історико-генетичного або культурно-історичного аналізу тексту. Йдеться, з одного боку, про універсальний референтний код читання, який не втрачає своєї продуктивності із зміною місця і часу, з іншого – про спосіб взаємодії між читачем і автором, зумовлений якістю твору. В одному випадку (науковий та ідеологічний інтерес) мовна канва твору є “прозорою”, відсилає до інваріантних структур досвіду, в іншому (приватне читання) – мова стає непрозорою, ушільнюється до об’єкта, до реальності – художньої реальності. Співчуття і споглядання, за концепцією сприйняття Р. Інгардена, відповідають окремим фазам осягнення твору. Ми маємо щось упізнати,

співставити з власним досвідом, пережити можливий життєвий акт, а “но-тім” вивірити якість переживання у задоволенні реалізацією потреб.

Твір насамперед апелює до повсякденного досвіду.

Жанр “Енеїди” Котляревського, визначається дослідниками як бурлескно-трагесійна поема. Отже, факт переодягання (перелицювання) та зниження офіційного класичного зразка до рівня побутового жарту має істотне значення для сприймання поеми. Елементарні, прості форми людського існування тут виконують функцію конструктивного елементу форми твору та його впливу на свідомість читача. “Енеїда” спокушає невибагливими, як на офіційну елітарну культуру, задоволеннями⁶⁰². А задоволення як таке вже є певною паузою в існуванні, здійсненістю бажаного, нерозрізненістю суб’єкта бажання та його об’єкта. Чи не тому естетика, яка виходить з анти-тези суб’єкта та об’єкта має у задоволенні наріжний камінь парадоксів.

Очевидно, що “Енеїда” являє собою дивовижний і незвичайний приклад демонстрації насолод різноманітного походження і сенсу. Їх, у загальному вигляді, можна поділити на дві категорії: ті, що *описуються* у творі, і ті, що цим твором *породжуються*.

Художня амбівалентність репрезентації задоволень у тексті

Серед задоволень, які *описуються*, чільне місце посідають насолоди тіла. Цей тип насолод представлений у творі відверто надмірно і семантично підкреслено. Йдеться про їжу, питво, любовні розваги.

Вже з перших сторінок автор пропонує захопливі описи застольних радощів. При чому описує “меню” з такою послідовністю і ретельністю, що ці фрагменти становлять цінний етнографічний матеріал для дослідників⁶⁰³. Перелічуються десятками невідомі вже для сучасників назви різноманітних страв і напоїв, сцени пияцтва і частування з настирливою ритмічністю з’являються в різних розділах поеми і не дають читачеві забути про таку нагальну потребу тіла:

В обід пили заморські вина,
не можна всіх їх розказать,
Бо потече із рота слина
У декого як описать: пили сикизку, деренівку
І кримську вкусную дулівку,
Що то айовкою зовуть.⁶⁰⁴

Опис напоїв уведено через сензитивний по відношенню до читача вступ: “Бо потече із рота слина / У декого, як описать...” Ще до початку самого опису автор пропонує читачеві варіант сприймання, інтригує через посилаання на досвід. Це встановлює інтимний, довірливий зв’язок між автором і читачем – *автор dbae про почуття читача й окреслює їх спільну*

причетність до одного семантичного поля (очевидність порозуміння, на яку і робиться розрахунок).

Крім розмаїття номінацій страв, має бути і вражаюча їх кількість:

На другий день раненько встали,
Огонь на дворі розвели,
І м'яса в казани наклали,
Варили страву і пекли,
П'ять казанів стояло юшки,
Борщу трохи було не з шість;
Баранів тьма була варених,
Курей, гусей, качок печених,
Досита щоб було всім їсть.
Цебри сивушки там стояли
І браги повнії діжки;
Всю страву в вагани вливали
І роздавали всім ложки.⁶⁰⁵

Асортимент і кількість наїдків мусять справляти враження *повного* задоволення: нічого в міру, аби не було мало. Якщо цебрами, діжками і казанами – то вистачить. Горизонт споживання, що тут відкривається, є потенційно необмеженим, тобто таким, що в будь-якому разі перевершує людську потребу і тому не може бути предметом турботи і раціонального (помірного) розподілу. А те, що “без міри”, п'янить звільненням від впорядкування рефлексії та обачності. І видно, що герої *нестямно* – в прямому сенсі слова без *тями*, яка мала б спонукати до поміркованих дій – віддаються споживанню. “Наїлися і нахлестались, / Що деякі аж повалялись...”⁶⁰⁶ Внутрішня дисципліна, самодисципліна, виявляється тут доволі примарним ідеалом. До речі, у Вергілія у відповідній частині поеми бенкетові присвячено лише декілька рядків, у Котляревського – вісімдесят⁶⁰⁷.

Цікаво, що в наведеному вище описі бенкетування йдеться про церемоніальну дію, учту, присвячену батькові Енея, який, теж “опрягся” (помер) від горілки.

Гульбище вирус, практично, без усяких розумних меж, без правил. І ні класика, ні християнська мораль, на якій наполягають деякі дослідники, не є обмежуючими чинниками, навіть стосовно стилю.

Дещо стриманіше представлені сексуальні розваги. Вони спритно і без засторог включаються у канву відносин, виступають елементом торгу, інтриг, ефективним інструментом розв'язання проблем і звичайним способом розваг та відпочинку. Юнона обіцяє Ерлу:

За сес ж дівку чорнобриву,
Смачную, гарну, уродливу
Тобі я, далебі, що дам.⁶⁰⁸

Йдеться про звичайний торг. І, слід зауважити, на межі брутальної спокуси. Слово “смачную”, яке вживається як характеристика “дівки”, ставить сексуальні розваги в один ряд із розвагами гастрономічними.

Яскравий приклад сексуального зваблення представлений у п'ятій частині поеми:

Венера пазуху порвала
І так себе підперезала,
Що вся на виставці була;
Косинку нарошно згубила,
Грудину так собі відкрила,
Що всякого б з ума звела.⁶⁰⁹

Так Венера підступає до свого чоловіка Вулкана, щоб просити його допомогти Енею. Вона використовує свої принади як засіб розкручування інтриги. Сексуальне тіло в даному разі не є репрезентантом значень, які пов'язують з вищими формами людських стосунків – коханням. Воно функціонує на нижчому рівні як суто сексуальна принада. Тобто репрезентує себе буквально.

У творі немає відвертих сцен статевих відносин, проте достатньо натяків на них. “Ощутительная соль”⁶¹⁰ любовних пригод, без претензій на моралізуючу критику, весь час корелює із розкошами опису їжі та питва, вплітається у насолоди тіла, як необхідний елемент, і слабо диференціюється від інтуїції гурманства:

Таке дівча – кусочок ласий,
Заслинишся як глянеш раз,
Що ваші греческі ковбаси!
Що ваш первак грушевий квас!⁶¹¹

Серед тілесних задоволень виділяються також музика і танці. “Еней і сам так розходився, / Як на аркані жеребець,” і далі – “Жижки од танців задрижали, / Вистрибовавши гоцака”⁶¹².

Очевидно, що і тут розкошус плоть, тішить себе рухами, ритмом, звуковими вібраціями. Йдеться, по суті, не про танець, як упорядковану форму руху, а про відчуття тіла, яке не стільки дотримується малюнку і ритму переміщення у просторі – дисципліни танцювальної мови (про сам танець ми не маємо певних свідчень), а про задоволення від здорового екстатичного

руху. Тіло радіє з того, що воно здійснює одну з своїх базових функцій – рух у просторі, теж-таки надмірно інтенсивний рух.

Тіло не може угомонитися, активно здійснює своє функціонування: ковтає, перетравлює, танцює, розпалює хтивість. У цілому, номінально всі основні відправлення тіла і доступні йому насолоди зафіксовані у тексті; і не просто позначені, а ретельно репрезентовані. Подекуди описи здійснюються настільки неспішно, докладно і правдоподібно, що може закрастися питання, чи не є ці гедоністичні пасажі фундаментальним предметом інтересу автора?⁶¹³ Якщо так, то напевне це відповідало вагомості їх смислової ролі і має художній та екзистенціальний сенс. Адже є художнє зображення, проте воно, очевидно, спирається на якийсь універсальний горизонт досвіду. І, що важливо, твір має акцент на “розважанні” – розкріпає, розслаблює у точці задоволення; пропонує зупинитися на самому тексті, без карколомних інтерпретацій і компаративних студій. Це – література, а вона вже цінує почуття і стани як такі, як нершоджерело активності автора і читача.

Отже, ставши *свідком* чужих задовольень, читач вже прилучений до певного поля “змови” з героями поеми, йому розв’язано уяву, ніхто не силус до тестування і самотестування того, що відбувається. Проте, механізм впливу твору на читача залишається ще не з’ясованим. Чи є показ насолод у тексті таким, що створює наше почуття, нашу співучасть у задоволеннях? Звісно, що така позиція була б доволі простодушною для читача, який знаходиться за межами естетичної точки зору, за межами літератури як мистецької діяльності. Адже ця сфера – мистецька – лише на позір постає такою собі позпосередньою. Насправді вона містить у собі складну систему правил⁶¹⁴, які корегують процес сприйняття. Повернімося ще раз до опису гастрономічних задовольень в “Енеїді”:

Готова страва вже стояла,
Спішили всі за стіл сідати;
Хоть деяка позастивала,
Що мусили підогрівать.
Просіліне з вушками, з грінками,
І юшка з хляками, з кишками,
Телячий лизень тут лежав;
Ягни і до софорку кури,
Печені різної три гури,
Багацько ласих тож потрав.⁶¹⁵

Варто звернути на зауваження: “мусили підогрівать”. Який сенс цієї деталі? Вона не має ніякого значення для сюжету та відтворення феєрверку задовольень, проте створює інтонацію суто побутових, отже, інтимно-ситуативних подробиць, які є припустимими тільки в ось тут і зараз неви-

мушеному спілкуванні. Але попри таку, розіграну у тексті, інтимну інтонацію, напевно чи епізод про “хляки” викличе у кожного приємні переживання. Проте – факт, що їжа, описана у цьому фрагменті і тексті загалом, має відношення до задоволень. Не маючи приємних асоціацій від “хляків”, читач знає, що в усьому цьому представленні насолоди також. *Видовище* задоволень справляє враження безпосередньо через посилання на самі задоволення: вволю їсти, вволю пити, жити безтурботно; і через бурлескню напрутку між статичною культурною нормою – літературною, моральною – і відхиленням, тобто “варварською” побутовою лексикою, незразковою поведінкою героїв. Всі ці антитетичні ходи – лише гра з фундаментальними смислами культури і далі цієї гри справа, звісно, не дойде. Слід брати до уваги елемент умовності, несправжності, що включається у рецепцію змісту.

Через зображену їжу, тілесні стани сублімується (підноситься – без фрейдистських конотацій) фундаментальна неререфлектована сфера буденного існування, яка розташована за межами питань про сенс і значення, являє собою первинну узгодженість між людською потребою та можливістю її реалізації поза усякими обґрунтуваннями та мотиваціями. Злагодна, згода і порозуміння між людьми (автором, героями, читачем) у цьому пункті прочитуються інтуїтивно. Задоволення від їжі – це в будь-якому разі задоволення, тобто отримання жаданого; точка, яка в життєвому сценарії створює паузу, відміняє на мить минуле і майбутнє з його турботами (адже турботи мають часовий характер, поза межами *тепер*). Утворюється “зона відпочинку”.

Подібне на основі роману Ф. Рабле реконструює М.М. Бахтін, розкриваючи сенс тілесності у народному карнавальному святі. Тіло символізує соціальну і космічну будову світу, виражає ідею продуктивних сил природи, повертає людину до простих, але засадничих витоків буття⁶¹⁶. Він наголошує саме на конструктивному, а не службовому значенні опису функціонування тіла в смислових структурах роману. І тотальну вульгаризацію цінностей пов’язує саме з універсальним значенням тілесності та її відношенням до первинної цілісності існування.

Карнавально-народне походження мотиву гіпертрофованої тілесності начебто розкриває смислову “щоту” цього апофеозу ненажерливості, пияцтва, спокушання сексуальними насолодами. Якщо ми маємо світ на “другий день творення”, то у ньому дійсно немає сформованих ієрархій цінностей і, відповідно, вимог та оцінок. Тут панує одна потужна сила: безкінечне, безмірне нарощування продуктивної сили життя; отже, бажання і насолоди тіла стають священним ритуальним дійством ушанування природи як початку і невичерпного джерела існування. Гедоністичні образи тілесності в “Енеїді”, таким чином, стоять на варті життя та неієрархізованої, неструктурованої, отже – цілісної форми існування. Автор разом з героями насолоджується розігруванням цієї простої цілісності. І зазначимо, дуже далекої

від усяких натяків на естетичну вишуканість через повне ігнорування форми. Тіло і пов'язана з ним лексика не тільки відсилає до глибинної символіки пародної традиції, вона репрезентує незаперечну підвалину усякого досвіду і вивершеності будь-якого досвіду. Тіло, індивідуальне і конкретне, є своєрідним екзистенціальним гарантом достеменності того, що відбувається. Воно утворює необхідний завершальний пункт життєвих актів. Істинність усього, що відкривається людині як життєвий горизонт, здобувається саме як досвід тіла, і потім вже не потребує додаткових доведень і випробувань⁶¹⁷. Розслаблення-відпочинок – це значить *наїстися й упитися до*; любити, бути вірним – це значить *умерти за*. Тіло – *універсальний ідентифікатор істини і дійсності; те, що відбувається у ньому, вже не можна поставити під сумнів*. Прикметно, що стани героїв І. Котляревський виражає у кулінарній лексиці: “Тут храбрість Низова пропала, / І серце стало кулішем”⁶¹⁸, “Уже Вулкан розм’як, як кваша”⁶¹⁹. Стани тіла засвідчують подію, а тіло – це те, що потребує їжі, конотує з наїдками, бажаннями, фізичним смаком. Цікаво, що коли у XVIII ст. у творах європейських мислителів формується концепт естетичного смаку, з дивовижною послідовністю автори вдаються до кулінарних аналогій – рагу, вино⁶²⁰. Фізичні задоволення і бажання знаходяться у відносині подібності і спорідненості, оскільки йдеться про задоволення як стан тіла. Через тілесне відтворюється екзистенціальний аспект людського буття.

Тут, власне, вже має значення не продуктивна дія тіла як “машини бажання”⁶²¹, що народжує бажання і задовольняє водночас, не знаючи ні міри, ні зупинки, ні мети за межами самого процесу. В даному випадку тіло окреслює індивідуально визначену “точку” (чи не ту, про яку говорив Г. Скворода, розхвалюючи самолюбного Наркісса?), у якій все, що відбувається з людиною, тільки і може знайти кінцевий смисл і виправдання. Якщо пізнання – це рух до смислів, то останні формуються у сфері суто приватній, розміненій присутності індивіда як суб’єкта очікування. В цьому очікуванні з’являється специфічна відкритість (довіра⁶²²) до існуючого, в горизонті якої з’являється осмисленість сухого, яка уникає усяких репрезентацій і дефініцій. Саме цей момент дарує читачеві незрівнянну насолоду реальністю як осмисленим цілим, яке, з одного боку, переживається як абсолютна свобода і безпека, з іншого – “*карбує*” *буття в індивідуальному досвіді тіла*.

Тілесність – останній свідок і гравець у справах смислу.

У тексті “Енеїди” таке інтуїтивно схоплюване задоволення поєднується зі задоволенням від гри, в центрі якої опиняється мова. Виникає резонанс між мімесисом мови (Р. Барт) та мімесисом простоти буденного життя. Мова віддзеркалюється сама в собі, себе відтворює, і це є література, а буденне задоволення життям вже конститує себе як об’єкт рефлексії в полі літератури.

В кожному разі можна говорити про забуття у тексті, перебування в якому вже становить неймовірний факт стрибка від темпоральної розімкне-

ності будешного існування до завершеності з півдкіль розгорненого світу, який не знає турбот і вимушеності нестач. Читач чекає сатисфакції. Текст песе йому очікувану віху.

Функція гумору та іронії. Задоволення від тексту

Другий тип задоволень у творі – ті, що *породжуються* текстом. Вони не “видимі”, але засадничі для процесу читання. Вони повертають нашу увагу до гумору як пагулової інтонації і конструктивного елементу смислу. Останній продукує задоволення естетичного характеру і виступає основним чинником насолоди від тексту. Гумор “Енеїди” репрезентує феномен літературності в українському письменстві.

Важливо відзначити, що твір спочатку не був задуманий для публікації. Писався у вільний час і для особистого задоволення. Поема призначалася для приватного читання, по суті, для розваги друзів і однодумців, людей одного освітнього і соціального середовища. Лише потім сталося так, що приватна справа стала подією, що визначила розвиток національної свідомості та культури⁶²³.

Роль “Енеїди” в українській культурі традиційно визначають як народження нової української літератури і літературної мови, перелом у розвитку українського письменства. Значною мірою феноменальність цього переходу спричинена саме по-новому означеним статусом і характером твору. Це незаперечно мистецький, тобто літературний твір у сучасному сенсі слова. Він розрахований на *fiction*, вигадку, уяву, протистоїть риторичній реальності ідей і спімулоє інтелектуальну гру, що відтєнер стає сенсом стосунків між автором і читачем. Уява тут не служить пізнапню Бога або дійсності, а “відпускається” задля розради, вільного ширяння у просторі смислів і форм – для онрисутнення того, що “могло б бути”, як зазначав у “Поетиці” Арістотель. Проте у цьому “що могло б бути”, повторюваному у риториках XVII–XVIII ст., залишилася мізерна доля розрахунків на істину, але зріс попит на розбудову (творення) паралельних світів у прямому сенсі слова. Почуття і переживання стосовно самого твору, а не знання та ідеї, врешті стають законом функціонування тексту. І благочестя, і освічене благочестя, яке переходить у секуляризовану культуру модерного типу, в рівній мірі були риторичними, а отже, форму твору і почуття сприймали персважно через призму їх співвідношення зі сталим і відомим смислом. “Енеїда” засвідчила прихід доби літератури і доби естетики. Чи не тому, незважаючи на два століття, які відділяють нас від появи цього твору, ми з незгасаючим задоволенням вчитуємося у її рядки? Твори Л. Барановича, І. Величковського і Г. Сковороди не справляють *літературного* враження і потребують складних процедур читання, адже не тільки їх мова, але й лад втішеного в них світосприйняття потребує перекодування для способу сприйняття сучасного читача. Літературний твір І. Котляревського нічого подібного не потребує.

Що є література, як не певна інституція зі своїм ставленням до мови, внутрішнім статутом відношень між автором та читачем і соціально визначеним статусом? Поет працює мовою і над мовою, він фіксує увагу насамперед на словах, і разом з тим він дуже далекий від того, щоб *користуватися* ними. Слово може бути прозорим – відсилати крізь себе до самих речей або втрачати таку прозорість і ставати окремою реальністю; воно само породжує різні способи поводження з ним. У повсякденному мовленні слово використовується як інструмент впливу на дійсність, як посередник у спілкуванні й елемент будь-якої діяльності. Тільки в літературі слово здобуває собі статус самодостатньої реальності, незалежної, невідконтрольної, майже “природної”⁶²⁴ у своїй окремішності, і не припускає прагматичного ставлення до мови і мовлення загалом. *Поетичне* слово – це мікрокосм⁶²⁵, і як такий він становить таємницю і загадку для письменника.

В сучасній філософії дуже чітко формулюється ця властивість мови: “Через те, що поет знаходиться поза мовою, слова замість того, щоб служити йому дороговказами, які дозволяють вийти із власного “я” у вир речей і предметів, здаються йому сільцями, якими він користується для ловів дійсності, що вислизас; коротше кажучи, в усій мові він явчає дзеркало світу”⁶²⁶. Не зображення світу, не знак світу, а дзеркало, що дає можливість зробити предметом світ, упізнати його. Дзеркальна функція літератури передбачає розподіл дійсності і літератури як умову відображення дійсності, так і умову самостійного статусу того, що відображує. Мімесис дійсності остаточно зміщує акценти в *репрезентативній* функції мови, остання швидше діє як самостійний агент, лише “посилаючись” на віддзеркалюване. *Поет відкриває в мові більш тривку і реальну субстанцію ніж сама дійсність*.

Щоб бачити колір і слово як первинну реальність творчості, потрібно перестати бачити світ як книгу із заданим змістом і смислом, треба втратити віру в недоторкану саму по собі реальність висловленого, розрізнити те, що висловлюється, і те, що є насправді. Дійсність вже не те, що проступає скрізь слова, а те, що здобувається через розрізнення сутнісного та ілюзорного, реального і уявного, але не в тому сенсі, як Скворода розрізняє “главу і “хвост”, “вечність” і “тлен”. Дійсність не має відношення до вічності, вона є тільки означенням істотної переконливості того, що вважається справжнім та існує незалежно від образу, суб’єктивного та уявного. Але очевидним стає і те, що лінія і слово, які “повідомляють” нам про дійсність, мають дивну здатність народжувати незліченну кількість світів і дають індивідові якусь владу над реальністю. Література та мистецтво відокремлюються від дійсності, стають цариною свободи, і завдяки цій свободі вони можуть творити реальність вищу від самої дійсності. Старожитні поеми вимагали: *повчати і розважати*. Література вже прагне бути самостійною, самодостатньою цариною, в якій письменник і читач здобувають задоволення свободою.

В літературі відносини між автором і читачем розгортаються у площині пошуку взаємної згоди. Тепер той, хто пише, і це повною мірою стосується І. Котляревського, не озирається на одвічну норму і зразок, як це було характерно для ранньомодерного письменства, але й це є зобов'язаний до відтворення дійсності. Тепер *норма* і *факт* будуть тлумачитися як предмет шкільного та музейного інтересу⁶²⁷. Письменник працює для читача, читач шукає від письменника вражень, і обидва вони поринають у стихію мови, саме в ній здобуваючи відчуття *спільності* і порозуміння. Своєрідна змова і взаємозалежність між автором та читачем літературного твору визначають специфічно естетичний горизонт їх очікувань. Те, чого вони прагнуть і що здобувають, є неутилітарною, самодостатньою цінністю, переживанням самодостатньої цілісності існування у процесі письма і читання.

В "Енеїді" предметом інтересу й активності стає мова як поле для гри уяви і джерело насолод, протиставлених правилам і нормам не тільки поезії, але й реального життя⁶²⁸. Особливим способом вивільнення мови і почуття виступає *гумор*.

Не можна не піддатися відчуттю незвичайної легкості і розкутості, яка світиться у вишуканому, злегка іронічному авторському тексті, в фантазматоріях вируючого "троянського мартошлясу"⁶²⁹. Гумористична інтонація поеми створює особливу ситуацію, коли насолоду приносить усе. І ми одразу помічаємо якусь розмитість морально-ціннісних координат. Нас запрошують поблажливо сміятися там, де за звичайних умов з'являлося б обурення.

Чи любив І.П. Котляревський свого Енея, який "п'ятами з Трої накивав" або Зевса, який "кружав сивуху"? Або усіх "мандрьох" і "ланців", які тинаються дорогами його твору? Питання не зайві. Авторська позиція, яка фіксується у форму тексту, стає врешті позицією, у відношенні до якої будеться і *місце* читача – *наше* місце. М. Бахтін довів, що автор в принципі не може не любити своїх героїв⁶³⁰. Але навіть без теоретичних обґрунтувань ясно, що І. Котляревський любив їх усіх, якою б "ризикованою" і дивною не була їх поведінка. Лексика авторських характеристик стрімко перебігає від захоплення до похитування головою, але з незмінною поблажливою посмішкою на вустах. Твір сповнений такої всепронймаючої злагоди і поблажливості, що всі перипетії сюжету, які мали б викликати обурення з точки зору соціальних звичаїв і моралі, виглядають дитячими пустощами і тішать авторову душу, хоч для годиться він інколи мусить прикикувати на бешкетників і малювати страхіття пекла. Проте суворість засудження тут удавана і є елементом побудови світу без покарань, без чітко виражених ієрархій та зв'язків між причинами і наслідками.

Лайлива лексика має яскраво виражений амбівалентний характер⁶³¹ і нікому не дошкуляє. Навпаки вона "любовно" пестить героїв і створює атмосферу інтимності у стосунках автора і героїв, героїв і читача, автора і чи-

тача⁶³². Вправна і дотепна гра означальних, які за своїм прямим значенням мали б активізувати негативні моральні оцінки, діє навпаки: припадність образів пеймовірно зростає саме у стичній відносності значень. Гумористичний смисл подій з'являється осторонь раціонально вираженого, соціально належного і прагматично доцільного, з'являється сам по собі, на вже облаштованому фундаменті, деконструкцію якого можна здійснити саме через аналіз гумору як продуктивної форми виокремлення мовної художньої реальності, яка стає простором для реалізації естетичної вивершеності самопочуття. Гумор має дивовижну властивість за будь-яких обставин тішити душу і тіло, робити людину поблажливою і задоволеною. Він будує власні смислові коди поза дією бінарних опозицій наявного і належного, які позбавляють людину снокою і почуття цілісності існування. Показовими в цьому сенсі є картини пекла в "Енеїді".

Опис пекла повідомляє нам про цілий список провин і гріхів, за кожне з яких людина має отримати покарання. На багатьох сторінках, не втомлюючись, автор подає цей реєстр. Майже так само ретельно, наскільки це можливо для чеснот, які значно програють гріхам у яскравості і різноманітності, автор подає і кваліфікаційну картину припад раю. Але, поза сумнівом, людські гріхи і провини давали авторові більше нагхнення і соковитості лексики. Ефектна панорама пекельних мук у своїй барвистості перевершує антиципацію рая.

Опис поведінки героїв явно демонструє хронічну віддаленість від зрака. "Пили як брагу поросята...", "Гіня заболіли ноги./ Не чув ні рук, ні голови./ Напали з хмелю перелюги./ Опухли очі як в сови./ І весь обдубвся, як барило..."⁶³³ Доволі бридка картинка, але в тексті вона чомусь не шкодить ні реноме і привабливості героя в очах автора і читача.

Так само дивною виглядає авторська інтонація у зображенні душевних і фізичних страждань. Описується, приміром, як Дідона влаштовує собі вогнище для самогубства у сухому очереті. Процес підготовки подається детально як протокол, автор не забуває по-діловому зазначити, що очерет був уже "сухенький" і "палкенький". Жодних сентиментів і деталей, які б крадли смертну душу читача. Еней теж не переймається душевним болем цієї офіри, хоч був її безпосередньою причиною: "Якого біса ти спеклася... Тепер з тебе яка утіха?". Позбавлена усякого резонерства і стилістика авторського тексту: "Еней уздрів свою Дідону, / Ошмалену, мов головня"⁶³⁴. Отже, те що в дійсності викликало б у нас обурення, співчуття, у тексті твору дає зовсім інший сенс.

Очевидно, в ладі гумористичного мовлення гріх і чеснота втрачають неспорушну статичність протиставлення. Вони перетворюються на подію дотепного вислову, без усяких реальних наслідків для автора і читача: *все буває*. "Гіперболи кривавих побойщ"⁶³⁵ трьох останніх частин "Енеїди" теж лише варіанти того, що *буває*. Описані факти безпосередньо не сприйма-

ються як загроза особистому існуванню, ніби ці душевні і фізичні страждання не могли б бути стражданнями читача. Явно блокується здатність співчуття, потреба ставити себе на місце іншого, коли йдеться про смисл події. Специфіка амбівалентного мовлення ніби забезпечує нас від усіх подібних негараздів.

“Рядком посідати” у раю або “сковороди лизати” у пеклі – це події, у яких відбувається перетворення значень, організованих спершу у жорстку бінарну опозицію. Не існує типологічної різниці між двома діями, оскільки вони є лише позначками у картографії руху мовленнєвих подій. *Щось відбувається*, але не в дійсності, а лише в мові: вдале слівце, дотепне порівняння, і головне – повна свобода – можливість *всього й ілюзорність* всього в художній реальності. Танс серйозність ставлення. Отже, описи пекельних мук є моторошними у задумі Божому і реальному людському існуванні, але в контексті твору вони просто дотепні; а “лизання гарячих сковорід” не сприймається як дидактичний задум, тому не нагання страху. Події відбуваються на поверхні мови. Покарання є тільки означальним, яке відсилає до характеру певної життєвої практики, але виведеної у простір художньої реальності, де не буває невідворотних подій, *все врешті можна переграти*. Достоту в реальному житті на таке годі було б сподіватися.

Гумор виставляє значення подій у цілісну систему взаємозалежностей, де певність причини і наслідку губиться остаточно. Наслідків немає, є тільки гра означальними. Суттєвішим стає сам “язик”, який і *плескає*, і *лиже* сковороди. Можливості мови як неосяжного джерела значень затуляють життєвий сенс подій. Все тільки гра, мовна гра. *Буває і таке! Все буває*. Гумор спростовує залежність людини від світу, дійсності, надає відчуття влади над усім сущим. Адже все суще дає нам у системі знаків і значень, тобто – як мова.

Інколи словесна гра в “Енеїді” витончується до повного розриву зі здорвовим глуздом. “Жінки! Коли б ви більше їли./ А менш пащиковать уміли./ Були б в раю ви за сіє”⁶³⁶. До чого тут разом їжа і пащекування? Єдиний елемент, що їх поєднує, це – рот. Саме ротом їдять і пащекують. (До речі, те й інше пов’язане з насолодами.) Через невидимі на поверхні зв’язки значення входять у неординарне відношення один з одним. “Язык” або “рот”, це такий собі гоголівський “Ніс”, який відірвався від упорядкованих життєвих контекстів і тепер рухається *сам* у зоні, нейтральній по відношенню до людської волі і відповідальності, а там, де цей компонент виключено (мається на увазі воля і відповідальність), будь-яке моралізаторське ставлення і просто ієрархічне відношення зникають. Дідона як зваблива молодиця, Дідона як осмалена головня – все означення одного порядку. Від одного до іншого можна вільно переходити, туди і назад, напрям є несуттєвим, смисл подій ієрархічно не фіксований, не фіксована і часова послідовність. Тому все це не жахає, не вражає, а розважає.

У гуморі виноситься за межі актуальності моральна дихотомія доброго і злого, належного і неприпустимого, належного і наявного. Все однаково смішно, а не так, що одне стає смішним через відсилання до іншого (зразка), як у моральній перспективі сатири або сарказму. Смішне тут народжується у грі значень самого тексту через співвіднесення з певною позицією-місцем суб'єкта, яку текст передбачає як позицію читача. І авторові, і читачеві відведено позицію ігравця, для якого гострота комбінації і задоволення від гри важить більше, ніж моральне і соціальне впорядкування значень.

На думку авторитетного дослідника: "Письменник об'єктивно протиставляє офіційному світові всезагальних обов'язків, які визначають особистісну поведінку індивіда, світ *безпосередніх чуттєвих контактів* (виділено мною – І.Б.) – як саморегулятор людської життєдіяльності без втручання держави, на засадах "природної" народної моралі"⁶³⁷. Якщо облишити очевидний акцент на темі соціальних диспозицій, а "народну мораль" розуміти як метафору звичаєвого регулювання поведінки, то центральними стають саме "безпосередні чуттєві контакти" як альтернатива контактам, побудованим за посередництвом зовнішнього фактору – норма, дійсність. *Весь світ* зосереджується у взаємодії "я" і "ти" в середині мови. Народний словесний творчості притаманна така форма почуттєвого опанування світу, але її не виокремлено у специфічний вид діяльності задля культивування відповідної форми діяльності і почуттів. Звичай, який панує в простій селянській спільноті, не спирається на закон, але спирається на "спільне почуття" прийнятності тієї чи іншої поведінки. Все ясно само собою, без пояснень і обґрунтувань. До того ж розрізнення прийнятного і неприйнятного не є розрізненням наявного і належного, тобто винесеного за межі безпосередньо доступного. В дослідженнях ІІ. Яковенко доведено, що традиційні уявлення про "чоловіка доброго" і "чоловіка злого" у XVI–XVII ст. не мають того морально-ісхристичного змісту, який ми автоматично готові їм приписати. "Чоловік добрий" визначається насамперед мірою інтегрованості в традиційний контекст спільного життя. Він – *свій* чоловік: його добре знають від діда-прадіда, він посідає певне місце в суспільній системі, він гідний довіри, тому що його просто краще знають ніж іншого, який на антитезі має бути означений як "чоловік злий"⁶³⁸. Тут не йдеться про моральну категорію добра і зла, спрацьовує логіка традиційної організації світу, для якої важить не абстрактна всезагальна ідея, а звичай, через прецедент уведені правила. Цей спосіб регуляції поведінки в спільноті теж вказує на проблематичний для нас модус почуттів, притаманних народно-побутовій культурі. Безпосередність тут не є безпосередністю як самоціллю і почуттєво локалізованою вивершеністю буття, вона є простою відсутністю рефлексії щодо принципів існування. Нерелектована форма почуття є синкретичною, до-естетичною формою свідомості. Тому гумор народного свята, пісень та приказок не виражає естетичної точки зору, а *ситуативно* реалізує потенціал мови як фактор активізації *спільного почуття*, яке не стільки відсилає до певних зна-

чень, скільки актуалізує наявність значень як таких, як “місця,” в якому індивід відчувається комфортно.

Навряд чи яскрава картина пекла в “Енеїді” засвідчує загальний занепад моральності серед усіх членів суспільства – від панів до слуг. Навряд чи йдеться про сатиру або свідомий моральний осуд. На це вказує загальна іронічна авторська інтонація та всепроникаючий гумор. Чеська дослідниця З. Генік-Березовська слушно зауважує з приводу всіх “моральних” ідей, які приписують Котляревському, “Вчитавшись уважно в рядки, присвячені людським взаєминам, не можна не помітити, що вони пройняті ледве не тотальним скептицизмом. Котляревський виявляє в них раціонально розсудливе ставлення до людських почуттів і людської поведінки загалом. І цей момент, напевно, єдиний в його травестованому творі, котрий міг би чинити збагатити сучасне українське письменство, переобтяжене псевдоромантичною піднесеністю та ліричною розмитістю”⁶³⁹.

Інтонація опису пекла є надто поблажливою для сатири. Сатира – справа освічених, які перебирають собі право бути *над* подіями і впливати на них. Народна свідомість є *поблажливою*, в тому сенсі, що знає силу “спільного почуття”, яке ефективно запобігає соціальним експлоатаціям і яке потрібно тільки періодично “оживлять”. У полі спільного почуття соціально неприйнятні типи поведінки залишаються життєво неприйнятними, але в мовній практиці виявляють свою прийнятність і підставність, якщо гідні усмішки або сміху. “Спільне почуття” прийнятного розчиняє *самодостатність* неприйнятного. Інтегрує його в сферу зрозумілого, опанованого, тобто в цілісний життєвий простір індивідів. П’яниця заслуговує на осуд, так само як і хабарник, але і п’янство, і хабарництво усвідомлюються як “ніщо” в світлі відчуття всесильності звичаєвого простору існування. Тобто *sensus communis*, на який посилається І. Кант, аналізуючи естетичні судження, є реальністю народного (селянського) життя, і саме це почуття уможливорює гумор.

У літературі гумор стає мистецькою грою без певних соціальних завдань⁶⁴⁰, але з потужними можливостями щодо гармонізації почуттєвої сфери. Відгворюючи ситуацію “спільного почуття” як основу неспростовної впевненості індивіда у вивершеності власного існування, гумор дає нагоду хоча б у художній реальності – уявлю – здобути жаданий стан. В описі пекла знаходимо типові для народної свідомості образи злих свекрух, мандрюх тощо. Але до поблажливості простонародної позиції тут додається ще й елітарна – з точки зору освіченої класичної традиції – поблажливості самого І. Котляревського. Гратися в народні забавки, утнути гопака та заспівати у вельможних покоях народних пісень – відповідано уявленню про світ як кунсткамеру, тобто бароковому уявленню. Навряд чи Котляревський свідомо виходив з серйозного політичного завдання. Його епістолярій також не свідчить про це⁶⁴¹.

Гумор є формою смислового відношення, у якому місце суб'єкта зміщується так, що перекодовується вся система екзистенціальних значень. Моральна структурованість існування у творі наче затіняється. Смысл перестає бути певним смыслом, тобто таким, що повідомляє про референтну структуру ідеальної реальності, він і плутається у нескінченних конотаціях, аналогіях. Щось таки діється: продукується смысл і задоволення, але його не можна розкласти у систему значень (лексичних, семантичних, моральних тощо). Непевний смысл, смысл як такий, "чистий смысл" (Ж. Дельоз) є ситуацією гумору в "Енеїді". Це смысл існування як цілісності, даної у живому почуттєвому акті. Не знищуючи устоїв і підстав, він створює прецедент вивільнення суб'єкта у свободу *можливого, окресленого* або розкритого мовою. Суб'єкт перебуває або має перебувати, як передбачається інтенцією твору, у повній ейфорії некерованості, незв'язаності своїх думок і почуттів.

Гумор дійсно створює ефект "четвертої особи однини"⁶⁴². Індивід вже не залежить ні від кого зовні і не потерпає за себе. Він уже власне і не суб'єкт (індивід і особистість), а певне нефіксоване місце, з якого здійснюється спостереження за світом, але, так би мовити, нізвідки конкретно. Спостерігач опиняється у ситуації присутності "*при*" подіях світу, нейтралізуючи ціннісне ставлення (радість володіння, образу, тугу, страх), оскільки *погляд* того, хто дивиться, виключений з потоку життя і повністю занурюються у царину непередбачуваного руху значень і смыслу. Смысл твору полягає у русі значень, завдяки якому нівелюється їх партикулярність і з'являється відчуття спільного та єдиного простору означення, яке в проекції на потребу цілісної самореалізації індивіда і постає як "спільне почуття". На разі вже в курсі риторики XVIII ст. проголошено: "Найделегантніший вид жартів полягає в полісемії, або коли слово має багато значень, тобто воно означає щось інше, ніж очевидно має означати"; "найдосконаліший жарт, коли жартома з якоїсь речі снуємо алузії або метафори"⁶⁴³. Цей самий "стрибок смыслу" згадає М. Бахтін, аналізуючи гумор у Гоголя⁶⁴⁴. Гумор активізує заблоковані ходи смыслу і відкриває простір смыслоутворення як такий, кодує відповідне місце смыслової свободи для читача. Звідси і суб'єктивна легкість самопочуття під час читання гумористичного твору.

Точка зору здорового глузду говорить нам, що світ "Енеїди" І. Котляревського непридатний для життя. Так не можна жити, але можна із задоволенням споглядати за такою формою життя. Цінність споглядання – незацікавленого, відстороненого – і цінність моральної норми постають рознесеними у різні площини. І достоту нікому не спаде на думку засуджувати Енея, якщо читач вже поставився до тексту, як до мистецького твору, а не як до підручника з правил поведінки. Згадаємо слушну пропозицію: поглянь на життя як байдужий глядач і багато драм перетворяться на комедії⁶⁴⁵. Здається, ця ідея ідеально реалізована автором "Енеїди". Творові і сформованому ним "погляду" надано право існування поряд з дійсністю: не відчувати

болю Дідони, “ошмаленої як головня”, але відчувати азарт словесної гри, яка спокушає безвідповідальністю розіграшу, адже це не дійсність, а тільки мистецтво.

Літературний, або власне естетичний, аспект гумору “Енеїди” впливає із складної (не-простої) смислової структури твору. Тут поєднані: *гумористичне зображення народного життя, гумористичне представлення класичного античного твору, іронічне ставлення автора до того й іншого*. До чого автор ставить серйозно, так це до порозуміння з читачем. Якщо старожитнє письменство вбачало цінність твору у напучуванні на благочестиве, добродійне життя й у навчанні правильного користуватися мовою (мовами), то в “Енеїді” важливою є співчутлива атмосфера між автором і читачем. Тут, безумовно, гумор виступає як “анаестезія серця” (А. Бергсон) і “змова” з іншими (відчуття спільності). Сміх взагалі потребує віддуку. І, наголошуємо, в “Енеїді” цю особливість реалізовано на рівні письменницького читання і мовної гри.

Мовна гра стає такою нестримною і пічм не стримуваною саме тому, що є припущення спільної згоди про умовний, поверхневий (іронічний) модус того, що відбувається. В цьому сенсі і смерть, і страждання, і розпушта стають об’єктами вільного споглядання і створюють відчуття (або ілюзію) реалізованості усіх фундаментальних життєвих потреб. Це створює ситуацію екзистенційного комфорту, для якого у житті завжди бракує і порозуміння, і певності отриманого результату, і контролю над майбутнім. Читання стає специфічною, відокремленою від дійсності формою діяльності, яка вивершує існування у повноту. Ця діяльність надзвичайно зваблива, продуктивна щодо смислу і почуттів, але все ж таки ілюзорна.

Саме літературний модус гумору в поемі дає підстави згодитись з Г.В.Ф. Гегелем, який вважав, що в гуморі суб’єкт показує насамперед самого себе, і ставив поряд із словом “гумор” слово “примха” (“каприз”)⁶⁴⁶. Через суб’єктивну авторську позицію у творі послаблюється значення змісту – селянського побуту або античної легенди, ще точніше – сміху над ними обома. Сам митець постійно оприсутнюється в матеріалі, завдяки іронічним ремаркам і відвертій мовній грі. “Зображення є лише грою з предметами, змішанням і перверсією матеріалу, невпорядкованим блуканням без руля і вітрил; воно виступає у вигляді суб’єктивних висловлювань, поглядів та прийомів, в яких автор жертвує собою, та своїми предметами”⁶⁴⁷. “Четверта особа однини” стає надто помітною, вказуючи на автора, і доволі всезагальною, щоб не створювати обмежень для читача. Гумор є способом висловлювати себе, свою присутність, проте одночасно він створює ілюзію дистанції у ставленні до самого себе та дійсності. Автор піби не вболіває ні за себе, ні за стан світу, і тому може дозволити собі невинні вправи зі словами, образами, сюжетами. Але всь змальований світ існує тільки завдяки йому. Стихія гумору – слово. Від *дотепності* барокового письменства його відрі-

зняє саме тотальна зміна позиції автора у ставленні до твору і репрезентованого у ньому змісту. Бароковий автор дбас про викренування блискавок на поверхні усталеної форми, автор літературного твору – про авантюрне відпускання смислів і значень у вільне блукання невидимими стежками мови. Бароковий автор прагне ефекту і соціального резонансу. Автор літературного твору – позбавляє себе прямої відповідальності за висловлене, віддаючи все стихії мови, яка ніби промовляє поза його свідомим бажанням. Котляревський пише, що може “прибавити” щось своє до почутого і прочитаного, адже жанр твору – “перелицювання”, але реально він кардинально змінює авторську роль у тексті, виказуючи тип автора вже модерного типу, що не користується мовою, а пробуджує її до самостійного життя у тексті. Іронія, в такому разі, є надзвичайно плідною літературною авторською позицією.

З огляду на це, оцінка Д. Чижевського про те, що “він не знайшов для своїх думок та ідеалів серйозну форму”⁶⁴⁸, не припинює значення “Енеїди”, а вказує на її істотну артикуляцію саме як літературного твору. Тут, як і годиться літературі, вже реалізовано її усвідомлено розрив з дійсністю. Це художня література, фікція (англ. fiction – уява, художня література), і вона – не життя. Тому невимушене “щось добавлю” і майже постійна іронічна інтонація говорять про те, що гра уяви й авторська містифікація читача посідають чільне місце у творі. Підтвердженням на користь власне “мистецької” оцінки твору може бути й відомий феномен “котляревщини”. Знайшлися послідовники, що зголосилися йти шляхом, відкритим І. Котляревським, зробили з його твору щось подібне до класичного зразка. Найчастіше “котляревщину” гапять, а за разом із нею в зону критики потрапляє і твір самого І. Котляревського.

Одні вбачають у поемі переважно позитивні моменти, підкреслюючи, що твір несе в собі загальнолюдські риси, що значно виходить за межі жалюру пародії. Це світ, що протистойть суворо-героїчній однозначності твору Вергілія й апелює до людської рівності, свободи від офіційно встановлених норм і заборон, тобто утверджує світ вільного вияву людської натури⁶⁴⁹. Проте, романтики засудили той підмурівок образу національної культури, що його закладено у поемі І. Котляревського⁶⁵⁰. Цієї ж думки дотримуються окремі сучасні дослідники, стверджуючи, що І. Котляревський і “котляревщина” накреслиють образ національного світу, для якого характерною є “розпливчата, виразно неінституціалізована, стихійна (недиференційована) пам’ять, без натяків на критичне самоусвідомлення”⁶⁵¹. Інколи оцінки “котляревщини” бувають край неспримиренними: “недоумкувате варнякання нерозумного грубого сміху”⁶⁵² і відповідальність за такий перебіг подій у літературі покладається на самого Котляревського⁶⁵³. Всі ці оцінки не реалізують естетичної точки зору на твір, розглядають його, як факт у розвитку національної самосвідомості. Естетичний аналіз має бути зосереджений на

способі подальшого наслідування поеми І. Котляревського та відношенні цього наслідування до історичної моделі снування.

Послідовники не вигадали “котляревщину”, а скористалися певним аспектом доробку І. Котляревського. Сам факт доволі односторонньої літературної рецепції “Енеїди” розкриває її суспільний статус як літературного твору. Наслідували мову й “аксесуари”. У І. Котляревського проста мова і поведінка була засобом складної літературної гри. Просторічна мова не була б такою привабливою і соковитою, якби вона не була відтінена класицистськими ремінісценціями античної поеми Вергілія. А послідовники прочитали найбільш доступне. Не було узято до уваги факт перелицювання, де “живе українське мовлення було структуроване класичним літературним джерелом”⁶⁵⁴, рецепція снігонів спиралася на безпосередню відкритість народного гумору. Тобто, *ухопили жест у бік первинної простоти народного життя (модель 1), але проігнорували освічений контекст цього жесту – зразковий античний твір (модель 3), а також авторську іронію в ставленні як до простоти, так і до освіченості. І. Котляревський як автор міг дозволити собі і те, і те, але реально залишався поряд або над усякими життєвими проектами, забезпечуючи собі автономність подібну до тієї, над якою все життя розмірковував Г. Сковорода (модель 2, інтерпретована через самопізнання).*

Епігони не освоїли цих літературних тонкощів, а також не усвідомили або не освоїли потенційно нескінченного ресурсу мови, реалізованого І. Котляревським в “Енеїді”, що зробило цей твір етапним у розвитку української літератури, культури й естетичної свідомості зокрема.

Послідовники дійсно зреагували на мову (я номінальній функції) та “аксесуари”. Але це і є модерна рецепція в душі літератури, яка працює на читача, а не на знавця. Цікаво, що в сучасних виданнях поеми у заголовку взагалі вже не вказується жанр “перелицювання”. В чому справа? Ніхто не знає тексту Вергілія, і тому не може “прочитати” перелицювання змістовно? А хто, до речі, з пересічних читачів може переказати сюжет (зміст) вже перелицьованого тексту?

Той факт, що “котляревщина” фактично “не помітила” класичного джерела і канви твору Котляревського, і те, що з часом у назві поеми І. Котляревського було вилучено слово “перелицьована”, свідчить про власне естетичний горизонт, у якому відбувається рецепція твору. Це для риторики та класицизму істотним є зразок та вишукана інтелектуальна гра із ним. В епоху панування “естетичної свідомості” першоджерелом сприйняття та предметом рефлексії стає безпосереднє читання, просте почуття. Тепер не має значення *іззовні* явлений зразок. Головне – що тут і тепер діється з людиною, яка, вже маючи довіру до власного почуття, може собі дозволити цим почуттям *задовольнитися*, не персймаючись теоретичним забезпеченням свого судження.

Очевидно, що у свідомості пересічного читача "Енеїда" І. Котляревського найчастіше не має форми цілісного і завершеного оповідання. Звідки вийшов Еней? Куди прибув? З ким і в якій послідовності зустрічався? З ким воював і кого любив? Не кожен може відповісти на ці питання, звісно, крім фахівців. І причина не в тому, що публіка недостатньо освічена – не знає не тільки Вергілія, а й самого "перелицьованого" тексту⁶⁵⁵. Далебі, чи повинен читач знати це? Чи повинен він взагалі щось знати, читаючи художній твір? Тут ми піби повертаємося до дискусій у Європі XVIII ст. про автентичність та цінність різних типів художнього сприйняття, де одним із питань було: яку роль відіграє освіта у характері сприйняття мистецького твору? Освіта поліпшує чи затуманює його якість і чистоту?⁶⁵⁶ Однак завдання публіки не є завданням літературознавця. Для неї важливо знати або розгортання сюжету, або "дрейфувати" у самому тексті, отримуючи від нього насолоду, за Р. Бартом.

Читачі "Енеїди" найчастіше знають лише окремі вірші, вирази, дотепи поеми. Можна зробити висновок, що читання у даному разі здійснюється як "дрейф" у тексті. "Дрейф" – неспішне, не орієнтоване на сюжет і результат, запурене у смак мови читання, має місце тоді, коли читач перестає оглядатися на ціле твору⁶⁵⁷. Читач вже не підкоряється волі автора, який веде його по сюжету, і не утримує весь сюжет у своїй голові. Він дозволяє собі зупинятися, де захоче, починати читання з довільно обраного місця, просто смакувати окремі вирази. Це ситуація, коли слова і фрази не повідомляють про героя і перебіг подій, вони замкнені самі на себе, на миттєвість розкривання мови як акумульованого досвіду і джерела почуттів. Це ситуація, коли мереживо мови спітається з мереживом існування, і дає спалахи почуттєво інспірованої грайливості буття:

Троянці п'яні розбрехались
І чванились без пуття.
З аркадянками женихались,
Хто так, а хто і не шутя.⁶⁵⁸

Чи має сенс при сприйманні цього уривку наголошувати на сюжетній лінії, посилатися на знання класики. Весь сенс задоволення випливає з того, що "п'яні розбрехались", "чванились без пуття", "женихались". Це щось суголосне живому досвіду і мовленню, але винесене в чистий ефір естетичного споглядання. "Троянці" і "аркадянки", правда, підсилюють суто естетський ефект сприйняття.

Травестія та бурлеск створюють своєрідну рамку сприйняття: герої, які постають серйозно і піднесено у світлі класичного ідеалу, раптом опиняються у доволі сумнівному становищі – сплять на задвірках, рачки лізуть у хату. А боги виявляються підлабузниками, здатними корчити "милі ви-

ди»⁶⁵⁹. Проте антична рамка є тільки зовнішнім контуром читання, якщо її прибрати, зміст, можливо, дещо збідніє, проте стихійна соковитість мови візьме своє. Із буденності винесена в літературу, вона любиться і грає сама собою, не оглядаючись на зразки, імітуючи спонтанність побутового мовлення. Так само, як колір або звук починають грати у живописному або музичному творі. Мова тут стає суто естетичним феноменом, продукує почуття і задоволення.

На відміну від концептизму, який тяжів до вишуканої мовної гри в царині правил, створюючи пікантне оздоблення для універсального зразка, мовна стихія “Енеїди” пропонує, фактично, гру без правил. “Звучать” самі слова – “розбрехались”, “рачки ліз”. В концептизмі йдеться про рідкісне і незвичайне відхилення, яке, паче діамант, чекає на освічених шанувальників досконалого мовлення і письма. В “Енеїді” слово виявляє свою сутність як самодостатня реальність. Воно стає художнім словом і в такий спосіб забезпечує “комфортабельне читання” (Р. Барт) без турботи про те: звідки це, для чого і що далі буде? Цим забезпечується задоволення від процесу читання як такого. Останньому надається статус самодостатньої життєвої цінності, хоча така цінність привноситься неявним відсиленням до первинної простоти існування, яку мистецька уява моделює доступними засобами. Мова у творі має амбівалентний статус: відсилає до нерerefлектованого буденного мовлення і літературного культивування стилю одночасно.

Травестія класичного зразка і специфіка естетичного починання в національній культурі

Звичайно, гумористичні картини буденного життя не можуть бути самостійними і самототожними у творі. Якщо подивитись на літературу як функцію культури і людського існування, потрібно узяти до уваги рухливу структуру світу, репрезентованого твором, яка реалізується у внутрішній структурі самого твору. Український побут у поемі умовно представляє просту селянську модель існування (модель 1), антична каїва твору – модель освіченого існування (модель 3). Специфічне синтезування цих моделей становить особливість естетичної свідомості, представлені “Енеїдою” І. Котляревського.

Протиставлення класичного (канонічного) зразка і його бурлескного варіанту, у якому побут і тілесність відіграють вирішальну роль, утворює базову структуру твору. На думку спадає класичний образ “шляхетної простоти та спокійної величі”, створений Й. Вінкельманом. Цей образ зіграв істотну роль у формуванні естетичної свідомості у Європі. Акцент поставимо на “шляхетна” і “велич”, які фіксують дві принципові позиції класичної схеми культури. С шляхетність, яка підноситься над усім злидінним і вульгарним, і є велич, яка протистоїть пшному і нікчемному. Класичний ідеал упевнено визначає саме таку стратифікацію цінностей. Він утверджує непересячне як належне у загальних орієнтирах існування.

Не можна зрозуміти естетичного та культурного сенсу "Енеїди" без притаманного їй тематичного і сюжетного посилення на класичний зразок і класику взагалі⁶⁶⁰. В "Енеїді" Котляревського шляхетність і велич отримують сумнівну форму втілення. Радше скасовуються, осміюються, втрачають значення принципи, що структурує світ. Твір Котляревського полемізує з класикою всім пафосом представленої у ньому стихії життя⁶⁶¹.

Класичний ідеал через усі свої варіації визначав розвиток європейської культури протягом століть. Він незаперечно почався з культу всього античного. Ще в XVII ст. "спір давніх і нових" не знає поняття класичного⁶⁶². Письменники (Н. Буало, Ж. Расин) ще пишуть про мистецтво як позаісторичний феномен, який, проте, вже має чітко окреслені напрями наслідування – (1) антична спадщина і (2) природа, як відкрита реальність. Є митець, який прагне творити досконало, і є різні типи зразків, які можна узяти як керівництво для дій. Ситуація творця накреслюється доволі чітко, в залежності від прийняття тієї чи іншої точки зору моделюється тип твору і його співвіднесення зі завданнями людського існування. В цьому існуванні мистецтво постає лише специфічним модусом ("на обрії" ще не можна углядіти контурів самодостатності "мистецтва для мистецтва"). Мистецтво має відгукуватися на потреби дійсності і має бути досконалим з точки зору абсолютних зразків. Останні, як і належить секуляризованій культурі, є *здобутками* золотого віку письменства і мистецтв, що вже були реалізовані і цим надихають до наслідування. Досконалість, яка *вже була і належала людині*, має підстави ставати законом подальшої діяльності і відповідає структурі культури Нового часу (культури освічених). Але *класичне* як ідея, як свідомо підвалина мистецької діяльності, формується лише у XVIII ст. Відтепер точка відліку для усіх суджень про мистецьку діяльність і культуру стає фіксованою так, що наділяється статусом неперсвершеного зразка. В цьому сенсі *класичне* знаходиться над людським буттям як недосяжна і предметно окреслена досконалість (перелік творів, імен і принципів творчості). Г.Г. Гадамер наголошує на значенні історичної реалізованості класичного зразка: потойбічний авторитет замінений на поцейбічну привабливість удалого прецеденту⁶⁶³. Від середньовічної трансцендентної досконалості божественного його відрізняє очевидна доступність, але вона дивним чином є істотно розтотоженою з реальним життям, тому *класичне* швидше проголошується як символ *зусилля* відходу від безпосередності буденного, ніж становить реально можливий здобуток. Ідея *класичного* створює визначальний для європейської культури розрив між тим, що є, і тим, що людина *може і мусять* здобути. Класичний ідеал є дзеркалом, у якому індивід може побачити себе і свою реальність відсторонено, "чужими очима" і перетворити, таким чином, своє існування на предмет і завдання. Тут уже нічого не можна відкрити у собі шляхом самопізнання і благодаті. Тільки через досягнення – вивчення і дослідження – античної спадщини, через *набуття* знань і почуттів.

Коли Б.Грасіан розмірковує про смак, а за ним Ж.-Б.Дюбо і А.Е.К.Шефсбері, вони віддають належне вродженням здібностям, але змушені визнати, що освіта має такий вирішальний значення. Класичний зразок не є іманентною ідеєю розуму, він дається людині ззовні, з силової заохочувальної точки вже колись здійсненої досконалості. Смак розвивають, поліпшують, незважаючи на те, що для нього не існує ні правил, ні зразків як таких.

Досить почитати, з яким трепетом пише Й.Вінкельман про характер грецького мистецтва, щоб зрозуміти, яку владу останнє могло мати у судженнях критиків та діяльності митців. Нехай цей ідеал здебільшого вигаданий, нафантазований на потребу часу, як завжди і буває у випадках нагнених повернення до минулого, але владна сила ідеального зразка забезпечувала необхідну точку відліку для оцінки діяльності на предмет досконалості та істинності.

Точка відліку розташовується *над* або *поза* актуальним досвідом – поза дією “мисленнєвої”, суджень, переживань. Вона є надісторичною і відокремленою у часі як минуле⁶⁶⁴, створюючи підстави для дисципліни та мобілізації, заохочуючи до зусилля бути не тільки в “тут” буденності, але й завжди над нею, хоча б як стремління, як спрямованість до абсолютної вершини.

Але варто зауважити, що Й.Вінкельман, ревно захищаючи наслідування античного зразка, пов'язує красу та шляхетний ідеал з *простотою*, протиставляє їй хитромудрій освіченості як такій. “Єдність і простота підносять будь-яку красу, так само, як і остання підносить усе, що ми робимо і говоримо”⁶⁶⁵, “так і ідея вищої краси здається найпростішою і найлегшою, бо для неї не потрібні ні філософські знання, ні дослідження душевних пристрастей та їх вияву”⁶⁶⁶. І найвідоміше твердження вінкельманівської філософії мистецтва: “Загальною відмінною прикметою єллінських підєврів є, таким чином, шляхетна простота та спокійна велич і в постаті, й у виразі обличчя”⁶⁶⁷. Простота відіграє істотну роль у формуванні класичного ідеалу, що повертає нас до вже згаданої ролі простоти в культурі християнського благочестя та народній (побутовій) культурі. *Маємо просту неріфлексивну буденну свідомість, яка підкоряється звичному потоку існування, просту божественного екстазу та благодаті і просту класичного ідеалу, який сягає простоти тільки у формі самопочуття, компенсуючи та вивершуючи складність культурної програми існування.*

Й.Вінкельман, протиставляючи простоту хитромудрій освіченості, стверджує, що вивчати мистецтво дотепер заважали дві речі: (1) звичка видумувати з самого себе і (2) шкільна премудрість⁶⁶⁸. Ці причини є протилежними. Видумувати з самого себе – це означає вдатися до простоти буденного життя. Шкільна ж премудрість руйнує простоту-звичку через культивування “начитаності”, яка мало залишає місця для розуму або зовсім не залишає. Мистецтво, в усякому разі, потребує не ерудиції. “Оскільки філо-

софією здебільшого займалися й навчали її ті, хто, начитавшись своїх похмурих попередників, відводив у ній відчуттю явно мало місця і цимов обволікав його грубою шкірою, ми завдяки таким проводирям опинилися у лабіринті метафізичних хитромудрошів і вивертів, які урешті-решт служили лише для того, щоб придумувати товстелесні книги і виснажувати розум огидностями⁶⁶⁰. В Греції, підкреслював мислитель, на одне честолюбство було менше – не треба було знати багато книжок.

Звернення до простоти в класичному ідеалі містить у собі парадокс. Простота цілого – це властивість ідеалу, а саме вже здійсненого античного мистецького зразка. Сучасний письменник мусить наслідувати цей ідеал, але він уже не може діяти просто, маючи за взірць і критерій щось принципово зовнішнє – як у культурному, так і в історичному плані – для його існування. Простота в будь-якому разі пов'язується з іманентністю дії та вираження, без втручання зовнішніх конститутивних факторів, рефлексії – “від іншого” і “для іншого”, формування поведінки за ззовні наданими ознаками і критеріями. Естетична точка зору Й. Віпкельмана ніби скасовує модерну модель існування, але тільки в “штучній” сфері мистецтва як fiction. “Вільна самостійність цілого” (Гегель)⁶⁷⁰ як ознака класичного мистецтва реально може бути тільки недосяжним ідеалом, саме тому, що вона виступає як зовнішній арбітр щодо актуальних мистецьких практик. Риторичне правило і поетика, класичний зразок (або ідеал), стратифікація суспільних і культурних цінностей перешкоджають реалізації простоти. Містичні візії богопізнання та спонтанна життєва сила народного свята та словесної творчості більшою мірою відповідають вимогам простоти, ніж всі інтелектуальні заклики до неї. Несумісними є внутрішня ясність, переконливість, вивершеність (самодостатність) почуття або стану і необхідність зовнішніх узгоджень щодо якості та цінності цих станів.

У задумі тексту, який ми аналізуємо, взаємно відсилають один до одного два твори: “Енеїда” Вергілія і “Енеїда” Котляревського, античний класичний твір і його народно-нобутова інтерпретація. Один представлений як вихідний пункт і підтекст, або “надмірний” елемент: він жевріє тлом значень і відтіняє образи українського перелицювання. Власне ж травестійний текст будується “вздвож” і у відношенні до оригіналу. Створюються два смислових ряди, смисл твору постає у взаємному натяканні текстів, у їх перерегуванні і нездоланній відторгненості. Саме виведення такого відторгнення на поверхню є стилістичним нервом смислотворення, репрезентованого І. Котляревським. Смислові ряди не повинні сходитися, нейтралізувати свою відмінність; вони можуть мати лише точки перетину, збігу, через які вільно рухаються смисли. Лексично і сюжетно ці точки фіксуються певними денотатами й означальними, які ігнорують відмінну логіку світів і весь час сплутують латинське й українське, піднесене і буденне. Як такі, ці означальні не здатні вийти за межі відпрацьованих значень, але їх контекст і від-

пошення до інших означальних (іншого ряду або порядку), провокують референції у непередбачуваний кожною окремою системою, практично невидимий для неї горизонт.

Провокується відношення двох порядків світобудови; один вивершується над буденним життям як *належне* і *зразкове* – це класичний, античний світ; інший – народно-побутовий, буденний, такий, що апелює до життєвої достеменності тілесних відправлень і станів. Останній має свого *зразкового* референта – народну традицію. “Закон” її організації є теж по-своєму структурним; народний побут регламентується системою звичаїв та ієрархій. Відгосп і прями свідчення “порядку” буденності явно представлені І. Котляревським у описах-серіях подання страв, систем родинних стосунків і відношень, характеристиках окремих подій і образів. Проте в антиетичному відношенні до автентичної “Енеїди”, світ народного життя має притлумлений нормативно-ритуальний зміст, і це має місце не тільки і не стільки тому, що класична диспозиція культури принищує форму і структурованість народного. Йдеться про певний смисловий хід, зумовлений самою організацією тексту.

В описах народного життя важливим стає не утвердження традиційного життєвого ладу спільноти, а протиставлення іншому, чужому ладу. Відірвана сталість останнього мусить бути вибитою із підтримуючої її системи координат. Система перестає бути недоторканою, вічною. Відбувається своєрідне *спокушання*, зсув, перебіг у законі серії, що спричиняється не просто за рахунок запровадження іншої паралельної серії (травестії), а за рахунок спричинення збоїв у обох серіях. Повинен з’явитися агент або фермент зсуву, який переводить стрілку весь час *не туди*, тобто у іншу серію, і тоді “антична богиня перетворюється на старосвітську українську молодичку”⁶⁷¹. Перехід відбувається і в зворотному напрямі: молодичка стає богинею, “лансь” античним героєм. Цей момент є принциповим для розуміння бурлеску. Зворотний рух так само актуальний для смислу. Народнопобутове перетлумачується у тексті так, що виражає безпосереднього божественне. Чим не боги у своїй царській безтурботності типажі й образи народного життя? Але при цьому присутність автентичного прообразу не скасовується. Начебо боги, і начебо люди – не розбереш.

Щоб здійснився зсув, у порядку народно-побутового з’являється контрагент – морально неприйнятне і brutальне. Дестабілізація звичасвої правильності народно-побутового є умовою смислової дестабілізації відношення обох світів. Зниження і brutальне розмикають самототожність існуючого порядку, створюють прецедент аномального, не санкціонованого руху, у світлі якого вже можливий і наступний перехід – у божественну античність. Так, наприклад, у варіанті поеми І. Котляревського богів лають, як останніх пройдисвітів. До Зевса: “Гей ти, проклятий стариганю! На землю з неба не зиркнеш! ... На очах більма поробились, Коли б до віку посліпились, Що

не поможеш ти мені”⁶⁷². Або до Нептуна: “Сидиш, мов демон, під водою, / Ізморщившись, старий шкарбун!”⁶⁷³. Амбівалентний характер народної лайки, у даному випадку, провокує інтимність-папібратство як силу, що нівелює відмінність, і відкриває переходи між структурами різних світів. Рпатом вони виявляють ізоморфними по відношенню один до одного.

Безлад народно-побутового (бенкет, пияцтво, лайлива лексика) є у творі значення протилежне їх законному призначенню і місцю. “Киваючи” одночасно на богів і українське поспізство, гумористична тональність розповіді забезпечує собі санкцію незаконного руху. Між царипою божественного порядку і народним звичаєм розташовується зона невизначеності стосовно *самого порядку*. Весь час здійснюється підстановка можливого референта. Сивилла – це “ряба, беззуба, коса” баба, чи “ряба, беззуба” баба – це Сивилла? У тексті це не має принципового значення. Можливе те й інше, хоч у І. Котляревського швидше “беззуба” баба – це Сивилла, оскільки саме із семантики народно-побутового здійснюються закиди у класику божественного. Буденність в усій її простоті і потворності “сакралізується” і стає церемоніальною на мить, щоб потім відступити назад і посміятися над своєю власною претензією і своїм сміхом також, і тим самим завоювати увесь світ як поприще для своєї гри⁶⁷⁴.

Через бурлеск полярність соціальної та історичної світобудови виводиться на поверхню як понесене, маячня і стає конструктивним елементом породження смислу. З’являється необхідна інтонація відносності усього суспільного ангажементу: герої, часи, події вільно обмінюються предикатами в обох серіях. Верх і низ традиційного ієрархічного відношення мерехтять. Зразок, авторитет та їх недовершені епіюни потрапляють у рівні умови смислового функціонування. І дійсно, рай і пекло стають лише позначками подій переходу. Дія фактичних векторів життя призупиняється. Формується нове місце – за межами того, що *діється*. Фактичність існування постунається *мистецьки розгорнутій картині* буття. Плівку можна відкрутити назад – “просто жарт!” І відтяти голови приліплюються назад, Дідола знову стає красунею, Сивилла – всемогутньою пророчицею. І навпаки: образ Латина відокремлюється від “опішнянських слів”, хоч вони йому *могли б*, напевне, сподобатись, оскільки він має людське тіло і мусить його годувати.

Бурлеск “Енеїди” Котляревського спричиняє рух смислу вгору-вниз, скрізь ієрархії систем і звичаїв; розгалужує інтимну інтонацію гумору у систему соціальних відношень. Він вносить додатковий аспект у розкату семантичну гру. Гумор відкриває поверхню вільно курсуючих значень у тексті; бурлеск упереджує всі прецеденти можливих стратифікацій смислу, підтримуваних із зовні суспільними ієрархіями. Бурлескно-трагедійний гармідер спричинає святкову піднесеність інтенсивного епічного самопочуття. Тіло стає *просто* тілом і всі насолоди – просто *індивідуальними* актами.

Можна, звісно, мати задоволення, сівши на трон або убравшись у шляхетські шати у серйозному житті. Але бурлескно-травестійна гра робить це доступним кожному і в такий спосіб злецінює корпоративно-соціальний характер цієї радості. Коли “ланець” у карнаваліному вихорі примірює шляхетське вбрання, він радіє не від факту соціальної афірмації, а від того, що ця афірмація втратила свій сакральний сенс. Все здобувається і втрачається миттєво (рух здійснюється в обидва боки), і саме тому приводиться у дію механізм екзистенціальної комфортності існування. Смысл життя відокремлюється від напруги невідоротності. Простота спільного почуття у народному буденному існуванні та подібне почуття у структурі модерної культури стають у мистецтві різними за змістом, хоча і формально подібними (за формою почуття). Стан “раю земного” як факт і стан “здобутого раю”, причому здобутого тільки у спілкуванні з мистецьким твором, – не одне і те ж саме. Але повторюємо, потреба, присутня у цих почуттях, – спільна: цілісність існування, радість буття.

Задоволення зосереджують нашу увагу на стратегічній конструктивності та осмисленості життєвих практик індивіда. Це тільки турбота й обов'язок, спрямовані позови, стимулюють екзистенціальну активність; насолода створює певний фон, у якому *турбота* набуває вивершеності у певному стані. Без останнього людина повсякчасно потрапляла б у глухий кут абсурду і безпідставності свого існування. Згадаймо, що головне питання естетики можна сформулювати так: може чи не може людина за певних обставин і в певний час реалізувати повноту своїх сутнісних сил?⁶⁷⁵

Задоволення може мати різну природу і сенс, проте в кожному випадку воно є здійсненням бажань, відчуттям вдоволеності або тією дешифрованою щасття, за яку людина ладна проміняти роки і піт важкої праці і навіть саме життя. Вона паповнює існування ні з чим не зрівняною повнотою і міццю (стас “твердю”, як писав І. Сковорода). По суті, кожна насолода претендує на здійсненність бажання як такого. Те, що бажання проектує як можливість, фокусуючи волю і спрямованість дії, насолода подає як факт здійснення, як *тепер і тут* реалізоване очікування. Вона істотно переконливою очевидністю актуально представленого переживання, яке в будь-якому випадку охоплює людину в цілому, резонує в свідомості і в тілі. *Я* знає про насолоду, і ця насолода фіксується як факт стану тіла. Тілесний елемент у насолоді представлений повсюдно: від захоплення красою німіють ноги, тремтять руки, паморочиться в голові, калатає серце. Всі художні й естетичні форми ставлення неможливі без цього останнього ферменту. Без цих тілесних “експлікацій” ми навіть не можемо засвідчити нашого існування для самих себе. Тому, чи буде задоволення суто тілесним, чи – інтелектуальним, воно в усякому разі апелює до “простоти” тіла, його стану. І навіть “чиста” тілесна насолода не може бути відокремлена від екзистенціального горизонту людського життя.

Маючи саму себе, своє життя і свій світ як проблему для постійного, повсякчасного розв'язування, людина приречена на лінійність життєвого проекту – від народження до смерті – який розгортається *невідворотно* і *доцільно*, в зростаючій відповідальності за наслідки, засоби, результати. З послідовно екзистенціальної точки зору життя – це є проблема, зусилля, зобов'язання. Те, що насувається, не залишає шансів на останню перемогу. Моторошна напруга і жах з'являються як продукти *невідворотності*, яка паралізує волю і перекреслює автономію суб'єкта. В зоні ж гумору і бурлеску смислові переходи здійснюються в усіх напрямках. Навіть смерть, як зазначалося, стає позначкою стану, а не символом невідворотності і небуття. Тому з нею поводяться цілком безтурботно і герої, і автор, та запрошений до цієї гри читач. Іншими словами, гумор і бурлеск дистанціюють від життя, тією мірою, якою його атрибутами залишаються *смерть, страх і турбота*⁶⁷. Він же вивершує життя в тією мірою, якою утверджує повноту і цілісність існування.

Саме з напругою існування контрастує атмосфера "Енеїди". З перших рядків у цьому вже немає сумнівів. Моторний парубок авантюристичної вдачі біжить світ за очі зі спаленого міста, прихопивши з собою гурт "ланців", і вони відтепер протягом усього твору вештаються по світові, виконуючи певне пророцтво-завдання богів, але дуже недбало, весь час забуваючи про нього у палі гедоністичних слюкус, перманентного пияцтва і якоїсь невиліковної безвідповідальності. Всі обітніці, домовленості мають тут точковий сингулярний характер⁶⁷, не утримуються як довгочасна мета, а отже, і *зобов'язання*. Засновник нового міста все отримує "при нагоді", тобто виказує чисто номадичну психологію людини, яка скрізь може бути вдома і не має мсти для цілеспрямованого руху. Печаттю необов'язковості позначені дії й інших персонажів. У цьому криється певний дух твору, який охоплює виняткову *святковість карнавальної дії, деперсоніфіковану відмежованість гумору й екзистенціально смислово завершеність буття, в повному сенсі за межами часу і простору*. Всі фіксовані значення і завдання, які ініціюють розрив між *дійсністю* і *можливістю*, між *реальністю* та *ідеалом*, максимально знецінюються у своїй присутності. Не зникають зовсім, а саме знецінюються, тому що на периферії свідомості все-таки утримується "знання" того, що не можна лизати гарячі сковороди, можна спектися у вогні, погано мати справу з людьми, які не виконують своїх обіцянок тощо. "Все можливе" п'янить невимушеністю і передчуттям актуальної здійсненності устремління. Гумор, відкриваючи *можливість*, як дійсність напевне ініціює одиєдине бажання, якому і дає хід, – це *чиста присутність, тобто актуально пережита цілісність буття*.

Над людьми і богами в бурлескній репрезентації вивершується позиція автора і читача, яка є нічийною і неприватизованою. Місце спостереження, унікальна точка, якій і в якій нічого не потрібно, крім відкритого горизонту

смыслу. Гумор просто позбавляє від турботи, якою просякнута текстура існування. І робить це тим, що відкидає дріб'язковість бажання, яке перетворює життя на суцільний бій виживання. Автор і читач не мають завдання судити і до чогось спрямовувати смислові інтуїції тексту та вектори життя. Гумор – великодушний і довільний. Він зміщує смислову домінанту в зону екзистенціального спокою і задоволення⁶⁷⁸. Сміх богів найуточніший тому, що їм не загрожує смерть і знедоленість, у які проєктуються усі смисли людського існування. Через гумор, фактично, людина обживається у божественній всюдї і завжди присутності. “Може бути все” звільняє від турботи як основу екзистенції, що окреслила себе через сенс конечності і незавершуваності, але залишає своїм неосудним горизонтом відчуття “я є” через задоволення, яке песе жаданій спокій.

Кордони визначених смислів, як показав М. Бахтін, розриває і народнє свято, перетворюючи безглуздя у смисл. Свято зупиняє потік часу, відміняє завтра і вчора. Воно вільно розташовується у теперішньому, яке має змогу тривати, пікуди не переходячи, і тому звільняє людину від будь-яких проєктів. У цьому сенсі свято проривається у тожсамість вічності, теж прибираючи із горизонту людського життя розрив між наявним і тільки можливим або належним. Тому безтурботність не має значення апології розбишництва, навпаки – виражає увенчність у непорушній “правильності” світу. Руйнацію традиційного воно утверджує “антиєвіт”, який є лише “своїм іншим” існуючого. Непристойність і тілесні акти апелюють до *утвердження життя* як такого. Гра, з одного боку, чітко обмежена у часі, з іншого – не передбачає глядачів: є, по суті, тільки учасники, і реальними діями свого тіла вони скасовують чинність папуючого порядку. Тіла і смисли входять у резонанс до страхітливового вибуху – смерті (блазень мусить померти). Тому карнавальне свято у своїх межах може містити надію як запаморочення руху перетворень у напрямі *куди* від осоружного теперішнього, але дуже проблемно, щоб воно давало онтологічно стійку інтенцію “очікування” Бога⁶⁷⁹. Смысловий горизонт тілесної (безпосередньої) дії забезпечує тимчасову сатисфакцію, але їй ніде побаритися, стати життєвою позицією. Зовсім по-іншому в літературі.

У літературному творі всі перетворення відбуваються тільки уявно, у зоні смислу. Достоту – “не тільки література!” Вона створює святковий розрив у часі, але, на відміну від живого свята, формує механізм повернення, доступний індивідуально і в довільному порядку. Своїм уявним простором текст забезпечує притулок існуванню. Твір розбудовує завжди відкрите місце для спостерігача. Той, хто читає “Енеїду”, не біжить у юрбі, не бешкетує, він спостерігає з безпечного місця, де ширяють лише смисли: в усіх напрямках, але так, що зберігається *статична єдність* місця для читача. Воно не в потоці, самі потоки проносяться біля нього з усіх боків. Навіть нарatively, авторським текстом акцентується відокремленість цього місця:

Йдеться начебто про *давній* латинський сюжет, про пекло можна начебто взнати тільки від *старих* людей (автор зазначає свою некомпетентність у цьому питанні), героїчні епізоди української історії теж відсилають у “колись було”. Тобто відбувається операція виключення читача і розташування його у недосяжній віддаленості від змальовуваного і, ширше, суцього. Авторська іронія тут теж є потужним чинником встановлення дистанції. Абсолютно невразлива, безпечна позиція спостерігача. Йдеться про найсуттєвіше – життя в усій розмаїтості його проявів, але все діється начебто не з нами. Суттєвим є все і все не має смислу; лише тихий шелест присутності, а може – “гул мови” (Р. Барт) засвідчують дислокацію *місця* і його переможну незайманість. Все збувається і не збувається, падає і підноситься, але само місце не потерпає, просто свідчить про буття, екзистенціально наповнюється. Місце сили, обитель богів. У будь-який час. Звідси нездоланна привабливість гумору і літературної якості “Енеїди”. Вона наближає впритул до найпотаємнішої турботи і бажання – *бути*, які доволіно транслуються у вільне падіння-піднесення і здобувають неймовірно стійку підвалину людському існуванню, яка тим, що здатна вмістити все, *вже* все вмістила. Створюється *місце здійснення бажань*, у якому вільно проєктуються смисли і світи. Естетичне задоволення від світу, бодай віртуального, стає екзистенціальною втіхою.

Такого привілею не має іронія⁶⁸⁰. Суб’єкт індивідуалізований, інтегрований у структуру певного відношення, прискіпливо і ревниво порівнює, оцінює, намагається виправляти себе і світ. Він знає, що не володіє ситуацією, але несе відповідальність за неї власним життям. Йому завжди бракує чогось неясного і невимовного (романтична іронія). Отже, іронія має *свою* мету і, по суті, є систематичною і серйозною. Гумор такої мети не має, він просто дає можливість присутності *при* Події Світу, начебто буття вже гарантовано самою відкритістю суцього у його нескінченних варіаціях. Гумор не знає нестач; тільки невимовна радість насолоди існуванням. А сама насолода є есхатологією істиця, тобто виходом із кола епістемологічних і екзистенціальних домагань у простір відкритої можливості сенсу, не обтяженого умовами соціальних практик. В “Енеїді” гумор та авторська іронія поєднуються у специфічну естетику твору, чисто художньо реалізується задум “всеселія сердца” Григорія Сковороди.

Простота, до якої закликав Й. Вінкельман, є рафінована, культивована простота, творчена уявою. Вона стає *мистецтвом* здобуття простоти. Своєрідність естетичного проєкту, представленого “Енеїдою” І. Котляревського полягає у тому, що належність класичного туг окреслена лише через натяк, в іронічному розрізненні наявного і належного, реально ж полем для літературної гри та інтенсифікації почуття стає простота наявного народного життя. Естетизується побутове; почуття життя й естетичне почуття відокремлені лише формою твору.

Висновки

“Енеїда” належить світові, у якому вже присутня естетична свідомість. Це світ вже народженої літератури і суто художніх практик письма. Він припускає і культивує сферу чуттєвого досвіду як автономну сферу творчої діяльності. “...Творчість Котляревського, якщо поглянути на неї з дистанції, ...не означала відродження, як це уявлялося патріотично налаштованій інтелігенції пізніших поколінь. Котляревський навіть не намагався відтворювати її атрибути культурного та політичного життя, які українці, перебуваючи у XVIII ст. у складі російської імперії, поступово й невідворотно втрачали. Він не переймався цим, не переступав межі, за якою вбачалося радикальне й далекосяжне здійснення певної мовної та літературної програм, що згодом визначило атмосферу української індивідуальної та колективної екзистенції”⁶⁸¹. “Енеїда” стала насамперед подією літературного життя.

В порівнянні до “твору з нагоди”, репрезентативного для барокової доби в “Енеїді” можемо зазначити такі риси: (1) відсутня спрямованість на соціальні легітимації будь-якого характеру. Письменство – це приватна справа і приватний спосіб спілкування автора з читачем і навпаки. (2) Твір у задумі становить антитезу класичному твору і світобаченню, яка реалізується через трагестію і бурлеск, а, головним чином, через відкриття плідності мови у формуванні досвіду можливої реальності, творенні паралельних до дійсності світів без посилення на жодний зовнішній стандарт. (3) Твір формує специфічні відносини між автором і читачем – відносини змови, коли кожен з них позбавлений права і необхідності запитувати про доцільність, відповідність та доречність того, про що пишеться. Виникає ітрова ситуація з непередбачуваним або невизначеним результатом, на можливості та розсуд самого читача, тому що це лише література – гра у світ, де все може здійснитися і вже здійснено. З’являється художня реальність як самостійний простір існування і для автора, і для читача. (4) Домінантою в існуванні твору стає самоцінність (самоцільність) авторської активності та самоцінність (самоцільність) сприйняття читача.

На такому матеріалі вже мусила б народитися естетика як рефлексія самостійної і специфічної форми мистецької діяльності.

Ніби відтвориться давня барокова модель бурлеску і трагестії, але сенс її вже інший. Трагестований і бурлескно-поляризований образ – це лише своє інше вже відомого смислу, це його потойбіччя, тут немає детонації розривів спільного простору смислу (риторичного) і немає задоволення від таких розривів. Котляревський поховав риторику, без зайвих слів розквітався з нею, коли надав слово народно-побутовій мові. Адже риторика не є побутовим мовленням і потребує неабиякого знання. В задумі вона протистойть простоті народного побутового як вишуканий, добре розроблений і шляхетний спосіб висловлювання. Риторика рефлексивна і потребує відповідного догляду й опікування. Вона потребує свідомих практик, які були

об'єктом піклування в Київському колегіумі (академії) та інших навчальних закладах України XVII–XVIII ст.

В “Енеїді” все це вишукане і штучне (в позитивному сенсі: рефлексивне і зразкове) письменство вже знищене. Говорить простолюдин, з яким так довго змагалася освітня академічна традиція. Простолюдин переміг, убравшись у шати елітарного “освіченого” класичного жанру. Можливо Т. Шевченко недооцінив “Енеїду” назвавши її “сміховиною на московський кшталт”. Вона не була просто розіграшем і маскаралом. Вона засвідчила істотну зміну акцентів у письменстві і культурі. Шал стихійного народного життя – не формальна письменницька витівка. Все відтворено настільки натурально і вражаюче, що, безумовно, йдеться не про святковий жарт або дозвільні розваги українського панства. Вийшло щось більш серйозне і значуще. Народню-побутову стихію поглинула церемоніальну серйозність і канонічність класичного твору, жарт перетворився на апологію літературних чеснот і первинної цілісності самопочуття. Це – література, яка будується ззовні на відношенні двох літературних творів (первинний і вторинний), двох словесних традицій (народної і класичної), двох типів культурної ідентичності (освіченість і простаство), двох екзистенціальних позицій (аскетичне самотворення і спонтанність самореалізації), двох структур світобудови (ієрархічної і позаієрархічної-подієвої). Внутрішньо вона співвіднесена з витоками людського існування, тут кожен здатний “упізнати себе”.

Котляревський створив літературу, яка скористалася класичністю (класичною словесністю) як індульгенцією і перепусткою для народно-побутового у новостворений світ літератури. Важливо, що йдеться не про фольклорну традицію як таку, яка має свою жорстку систему ієрархічних приписів, а про народну *побутову* культуру, яка однозначно протистоїть класичній освіченості (освічені “філософи” у пеклі розтановуються на самому дні). Створилася дивна ситуація: неосвічена побутова культура простаків здобула собі законне місце серед творів літератури, яка своїм походженням завдячує класичності. В “Енеїді” така генеалогія накреслюється лише формально. Простак, вступивши у раніше відторгнені від нього терени, здобув небачену раніше силу. Його цариною стала не тільки позалітературна, позакультурна реальність, а – весь світ культури. Далекі, витіснені його звідти було нікому. Чи не звідси розквіт народництва в літературі XIX ст.? Простак переміг і завдяки особливостям структури його світу – цілісного, істотно нерелексивного і неієрархізованого – він створив таку собі ентропію в українській культурі. Всі смисли в основному відомі, ієрархії не печіткою окреслені, значення має лише *інтенсивність* почуттів, переживання, яке нібито оприсутнює, актуалізує ці готові смисли.

Відсутній аскетичний пафос осягнення істинного, який впроваджував-ся Вишнєвським і Сковородою? Але відсутня і класична естетика, яка апелює до вишуканого смаку та вільної гри уяви. Існування простака-селянина

(етнічна культура) розчинене у потоці існування і станів. Перші прагнуть дійти витончених або пеземних насолод, останній – не має таких амбіцій і задовольняється присмним. Парадокс у тому, що простота як життєва настанова у побутовому варіанті та християнському ідеалі не знає простоти естетичного як завершеної в собі безпосередньої чуттєвості. Складна, багатоскладова структура модерної свідомості уможлиблює виокремлення *естетичного* як простоти ставлення до світу, проте звужує цю простоту до суб'єктивно замкнутої сфери індивідуальних почуттів, культивованих здебільшого у мистецтві.

В “Енеїді” естетичне як точка зору балансує між вишколеною класичністю західноєвропейської естетичної свідомості та простотою спонтанного прояву життя, між живим почуття (не-естетикою) і вишуканою артистичністю мовної гри (чистою естетикою). Дивовижний синтез цих настанов в “Енеїді”, можна констатувати з певністю, закладас осердя національної культури, яка формується на Україні протягом ХІХ ст. і з певними модифікаціями існує дотепер.

ПІСЛЯМОВА

Відповіді на поставлені у вступі і першому розділі питання можуть вже бути сформульовані.

Чи можливим був естетичний досвід, естетичне судження та естетична теорія в українській культурі XVII–XVIII ст.? На основі здійсненого аналізу слід зробити висновок, що ні. В специфічній, відособленій і автаркічній формі, в якій почуттєве схоплюється поняттям “естетичне”, почуттєвий досвід, судження і теорія не існували в українській культурі до кінця XVIII ст.⁶⁸², були неможливими з огляду на механізми відтворення, збереження і передачі знань (досвіду) та характер смислоутворення, притаманні цій культурі.

Чи впливає із внутрішньої інтенсії української культури XVII–XVIII ст. рух до формування концепту естетичного? Чи є в культурі ознаки виокремлення такої специфічної сфери свідомості та ставлення до світу? Так. Ми зафіксували наявність такого руху в риторичному просторі культури “латинського” типу, яка поширюється на Україні в цей час.

Які “ознаки” такої наявності можна сформулювати? Це насамперед – зміни в способі взаємодій між мистецьким твором і реципієнтом, який забезпечувався як самим твором, так і соціальним контекстом ставлення до нього, зміщення вихідної інстанції осмислення твору від нормативно заданого до індивідуально пережитого, перехід від допоміжної функції поетичних (у широкому сенсі) ефектів до їх утвердження як автономної сфери продукування почуттєвого досвіду – художня реальність.

Що ці “ознаки” виражають як факт естетичної теорії і факт історичного буття? На останнє питання маємо дати розгорнуту відповідь у трьох теоретичних горизонтах, які були задіяні у дослідженні: історія естетики, теорія естетики, історія української культури.

Точка зору історії естетики, особливо стосовно періоду до появи естетики як дисципліни, ініціює епістемологічний парадокс.

Парадоксальною є позиція дослідника, який приступає до роботи, маючи точку зору, настанову та теоретичний інструментарій дисципліни “естетика”, і мусить своїм дослідженням доводити або спростувати наявність естетичної точки (естетичного) зору, тому що тільки так можна утриматися від невинуватих модернізуючих узагальнень, розкрити специфічний сенс творів іншої доби. Тобто дослідникові слід почати з того, що може бути спростовано: ніякої естетики, естетичної свідомості та естетичної точки зору в іншій культурі не було. Напруження парадоксу полягає в тому, що *не можна* відмовитися від специфічно естетичної точки зору і *неможливо* її застосовувати; стосовно неї належить прийняти рішення самим дослідженням. Концепт естетичного і дисципліна, яку він засновує, ніби втрачає зна-

чення підвалини дослідження, є одночасно теоретичним знаряддям і предметом, підставою і тим, що потрібно довести, вихідною посилкою і нічим невідстрахованою гіпотезою. Тобто, те, за допомогою чого здійснюється пізнання – концепт як горизонт розкривання і структурування реальності – є одночасно і предметом пізнання, тому що в проєкції на історичну реальність він сам випробовується на свою пізнавальну чинність.

Для теорії естетики істотною є виявлена парадоксальність концепту естетичного: цей концепт санкціонує існування автономної сфери діяльності (способу ставлення), мета якої – цілісність самопочуття, і тим самим санкціонує як факт втрату такої цілісності у реальному житті. Тією мірою, якою ми продовжуємо говорити про цілісність самопочуття як цінність і мету певної діяльності, ми явно залишаємося в ситуації відсутності такої цілісності як життєвої практики. І навпаки: цілісність життєвих актів як звичайна практика усуває потребу говорити про цілісність як цінність і мету якоїсь особливої діяльності. Таку парадоксальність можна представити у вигляді оксюморонних словесних конструкцій – частковість цілісного як проєкт самореалізації індивіда, окремішність єдності як характеристика досвіду почуттєвого. Завдяки такому розумінню концепту естетичного ми отримали можливість структурно-типологічного аналізу української культури XVII–XVIII ст., застосовуючи опозиції, наявні в самому концепті, та опозиції суміжні – смислові і функціональні. Сюди відносяться опозиції: внутрішнього – зовнішнього, простого – складного, єдності – множинності, автаркічності – публічності та ін. Це опозиції, що стосуються способів пізнання, освіти, культурних репрезентацій, суспільних взаємодій, мистецьких творів та способів їх функціонування.

Стосовно досліджуваної української культури XVII–XVIII ст. нами встановлено наявність двох взаємовиключних тенденцій. З одного боку, завдяки внутрішній динаміці механізмів культури, створюються підстави для появи естетичної свідомості та точки зору, що пов'язане із розвитком освіченості західноєвропейського типу, зрушеннями у ставленні до знань, традицій й авторитету, зміною в практиках мистецької діяльності, поступовим переходом від статичної риторичної єдності світу до віртуальних світів поетичної уяви. Одночасно, потужно заявляє про себе тенденція, яка запобігає перстворенню риторичної культури в культуру естетичної свідомості шляхом утвердження простоти та єдності людського досвіду як практики існування (“веселіє серця”), без можливості виокремлення – інституціонального і ментального – особливого досвіду переживання, специфічного почуттєвого ставлення до світу.

Очевидно, що тенденції виключають одна одну. Чим більше культура віддаляється від ідеалу простого “благочестя” і практикує освіченість західноєвропейського типу, тобто рухається в бік творення концепту естетичного, тим більше вона втрачає в реальній цілісності проявів життя індивіда.

Наближення до появи концепту естетичного, віддаляє від дійсної “безпосередності і завершеності самопочуття” в різних сферах суспільної та особистої діяльності. Чим більше естетики як точки зору і дисципліни, тим менше власне “естетичних” станів. І навпаки: чим більше культура в усіх її проявах спрямована на завершення у самопочутті індивіда, тим менше вона схиляється у бік концептуального виокремлення і культивування специфічного почуттєвого модулю ставлення до світу. Наголосимо, що цілісність досвіду, культивувану “благочестям”, все ж таки можна називати естетичною лише метафорично, оскільки одночасно йдеться про досвід релігійний і містичний. Без цього ігнорується “рубрикація” способів ставлення до світу, в якій і з’являється концепт естетичного як окреслення одного з таких способів ставлення.

В динаміці соціокультурних зрушень на Україні XVII–XVIII ст. нібито перемагають західні (“латинські”) впливи, “благочестя” поступається дисциплінарно структурованій освіченості, врешті з’являється мистецтво на кшталт європейського. Проте, історична доконаність такого переходу, на нашу думку, потребує спеціального дослідження.

Висловимо з цього приводу гіпотезу. Вона стосується способу засвоєння античної та західноєвропейської спадщини українськими інтелектуалами і характеру присутності цієї спадщини у відповідному культурному полі.

Засвоєння здійснюється, напевне, з послідовністю і наполегливістю, але те, що ніби вже входить, як складова до інтелектуального багажу культури, яким може скористатися будь-яка освічена людина, не є органічною, “нормальною” складовою її мислення. Тобто, ситуація може виглядати так: індивід знає теорію, припускає її істинність і відповідність певним культурним та науковим завданням, навіть ревно обстоює її перед опонентами, але він також відчуває, що може обходитися і без цієї теорії, вона не впливає із розгортання потреб і спрямованості його життя, їй бракує тієї непомітності або прозорості присутності, яка перетворює теорію і метод на спосіб мислення і життєву практику. Томас Кун, проаналізувавши способи прилучення до нової (чужої) теорії, дійшов висновку: тут мають діяти два чинники – *достатні підстави* (аргументація і демонстрація, спрямовані на переконання) та *переклад* (уявлення про світ, дане на мові однієї спільноти, перекладається на мову іншої наукової або культурної спільноти). В разі перекладу мається на увазі не суто лінгвістичний аспект, а можливість перейняти, розкрити продуктивність цієї теорії в мовній і теоретичній практиці іншої спільноти. І в процесі такого перекладу, як зазначає дослідник, можливе досягнення різних результатів. Мислитель, що засвоює теорію, може не “вжитися” в неї, тобто не “почуватися в ній як дома”⁶⁸³. Він свідомо приймає аргументацію та мову, ефективно користується останньою для відтворення внутрішньої структури і логіки теорії, віртуозно подає її у дидактичних репрезентаціях, але між ним і теорією зберігається певне непорозумін-

ня. Він визнає теорію не тому, що вона стала способом його мислення, а тому, що через сукупність аргументації і мовну адаптацію він може побачити її внутрішню злагодженість і сенс. Він не переконаний, він *знає*. Відносна переконливість теорії в такому разі досягається через відсилання до досвіду інших мислителів, які у своєму користуванні мають її за органічну форму мислення. За образним висловом Т. Куна, індивід, що вивчає і приймає теорію, але не може в неї вжитися, відчувається чужинцем у незнайомій країні; реальність і серйозність справи країни не викликає у нього сумнівів через те, що в цій країні, знає він, існують аборигени. Тобто, дидактичний модус переконання (по суті – умовний), досягається підтвердженням через інший, чужий досвід, а не власний. “Навернення”⁶⁸⁴ або повне прийняття якоїсь теорії і точки зору має відкривати новий горизонт бачення світу або новий світ, а не теорію і точку зору.

В українській культурі XVII–XVIII ст., з огляду на значення репрезентативних і дидактичних функцій, рецепція античної та західноєвропейської спадщини мала умовний характер, вона нібито відома, теоретично освоєна, дидактично задіяна та конститується як взірць, але мало узгоджується з досвідом – тезаурусом і кодом культури. Через культурні, інтелектуальні впливи сама свідомість не так перетворюється, як прилаштовується до запропонованих моделей. Здійснює рецепцію в горизонті швидше риторики, ніж естетики. Складається враження, що і сьогодні освічена верства живе з “чужого голосу”, залишаючи нерозкритим реальний код існування своєї спільноти.

¹ Сама естетична теорія переживає сьогодні складні часи, адже ставиться питання про її предмет і статус в європейській культурі. *Welsh W. Aesthetics beyond Aesthetics* (1999) <http://sammlpunkt.philo.at:8080/archive/00000177/01/Beyond.html>; *Gross Sieffen W. The neglected Program of Aesthetics // British Journal of Aesthetics*. Vol. 42, No. 4, October 2002, P. 403–418; *Бинкли Т. Против эстетики // Американская философия искусства. Антология*. – Екатеринбург, Бишкек. 1997; *Бычков В.В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии*. – 2003. – № 10; *Бычков В.В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии*. – 2003. – № 12.

² *Луман Н. Тавтология и парадокс в самоописаниях современного общества // Социо-Логос: Общество и сферы смысла*. – М., 1991. – С. 195–196.

³ Термін "функція" вживається тут у обох своїх значіннях: як призначення, роль та як залежність (у математичному сенсі) перемінної від аргументу. В нашому випадку – естетики від культури.

⁴ "Концепт" – це певний спосіб бачення та конституювання реальності, форма організації дисциплінарного знання. Він є цілісним утворенням, автореферентним, недискурсивним, варіативним. Це акт мислення, узятий як подія і розгорнутий у теорію. Див. *Делез Ж., Гваттарі Ф. Что такое философия?* – М., 1998. – С. 29–35.

⁵ Про спадковість у розвитку дисципліни див. *Тулмин Ст. Человеческое понимание*. – М., 1984. – С. 152–160.

⁶ *Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики*. – СПб, 2000. – С. 10.

⁷ *Тулмин Ст. Цит. праця*. – С. 158.

⁸ *Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли Украины*. – М., 1981. – С. 7.

⁹ Там само.

¹⁰ Ст. Тулмін позначає його як професійний аспект, проте сьогодні можна вже говорити про *диспозиції* і "поля" (П. Бурдьє), які включені у процес змін в інтелектуальній сфері, та унікальність *подій* як осердя історії думки (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі).

¹¹ *Кант И. Критика способности суждения*. – М., 1994. – С. 163.

¹² *Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь*. – Вып. 6. – М., 1979. – С. 221–238.

¹³ Там само. – С. 221.

¹⁴ Там само. – С. 221.

¹⁵ *Эстетика // Философская энциклопедия: В 5-ти томах*. – Т. 5. – М., 1980. – С. 570.

¹⁶ *Бычков В.В. О предмете истории эстетики // Античная культура и современная наука*. – М., 1985. – С. 295–303.

¹⁷ Там само. – С. 296.

¹⁸ *Бычков В.В. Малая история византийской эстетики*. – К., 1991. – С. 9.

¹⁹ *Бычков В.В. Эстетика: Учебник*. – М. 2002. – С. 7.

²⁰ *Бычков В.В. Выражение невыразимого, или иррациональное в свете ratio // Лосев А.Ф. Форма – стиль – выражение*. – М., 1995. – С. 889.

²¹ *Aesthetics // The New Encyclopaedia Britannica*. Vol. 13. Chicago, 1986. P.15.

²² *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Ed. R. Audi. Cambridge, 1999. P. 11 – 12.

²³ *Welsh W. Aesthetics beyond Aesthetics* (1999) <http://sammlpunkt.philo.at:8080/archive/00000177/01/Beyond.html>. *Gross St W. The neglected Programme of Aesthetics // British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, No. 4, October 2002, P. 403–418.

²⁴ Ці поняття відповідають позиції Лосєва, зазначеній в іншій праці. Останній вказує на те, що XVIII ст. – епоха раціоналізму – "є рефлексивною стадією естетики"²⁴ (курсив

мій – І.Б.). Але “рефлексивна стадія” може тлумачитися дійсно історично, як унікальна форма буття.

²⁵ Аверницька С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Сода, 1997.

²⁶ Аверницька С.С. Вказ. праця. – С. 30.

²⁷ Там само. – С. 31.

²⁸ Там само.

²⁹ Там само. – С. 32.

³⁰ Там само. – С. 32–33.

³¹ Там само. – С. 33.

³² Там само. – С. 33.

³³ Там само. – С. 35.

³⁴ Там само. – С. 33.

³⁵ Там само. – С. 56.

³⁶ Там само. – С. 30.

³⁷ Л. Витгенштейн згадує слова Рассела про “логічне пекло”, у зв’язку з дошукуванням визначення для поняття, яке здійснює Сократ. Повсякчасно знаходяться нові випадки вживання слова. Див. *Витгенштейн Л. Культура і цінність // Витгенштейн Л. Культура і цінність. Філософські роботи. Ч.1. – М., 1994. – С. 439.*

³⁸ Коллінгвуд Дж. Принципи мистецтва. – М., 1999. – С. 18–21.

³⁹ Лахманн Р. Два етапи риторики “приличчя” (decorum) – риторика Макарія і “искусство риторики” Феофана Прокоповича // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII–XVIII в. – М., 1989. – С. 160.

⁴⁰ Бинкли Т. Против эстетики // Американская философия искусства. Антология. – Екатеринбург, Бишкек, 1997. – С. 290.

⁴¹ Ретельно розроблена ця тема М. Гайдеггером на основі не історичних, а культурних взаємодій. Див. *Хайдеггер М. Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим // Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С. 273–302.*

⁴² Цитати узяті з розділу “Естетика” // Історія української культури: В 5-ти т. – Т.3. – С. 635–636. Цитовані, відповідно, роботи С. Яворського, Ф. Прокоповича, Г. Кониського.

⁴³ Дж. Коллінгвуд підкреслює, що тривалий час краса і мистецтво істотно не поєднувалися взагалі. Достоту і саме поняття краси він вважає безмістовним для естетики, і таким, що викриває спробу поставити естетику на позірний “реалістичний базис”. *Коллінгвуд Дж. Принципи мистецтва. – М., 1999. – С. 46–48.*

⁴⁴ Вишньський І. Послання до Домнікії // Вишньський І. Твори. – К., 1959. – С. 190.

⁴⁵ Вишньський І. Зачатка мудрого латинника з глумним русином // Вишньський І. Твори. – К., 1959. – С. 199.

⁴⁶ Цит. за виданням Пілявець Л. Гуманістичні тенденції в поглядах на людину й суспільство Кирила Транквіліона-Ставровецького // Європейське відродження та українська література XVI–XVIII ст. – К., 1993. – С. 175–193.

⁴⁷ Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. – Л.-П., 1958. – Т. 3. – С. 145.

⁴⁸ Зіновій Климечий. Вірші. Приповіді посполиті. – К., 1971. – С. 140. Цит. за *Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1978. – С. 11.*

⁴⁹ Див. Українська література XVII ст. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія, белетристика. – К., 1987. – С. 355–356.

⁵⁰ Хоча сьогодні ми не можемо вже покладатися на суверенізацію мистецтва, яку воно здобуло у XIX ст. Претензії поета на місце поряд з Богом, як можна прочитати у вірші “Напутствие” Ш. Бодлера (Див. *Бодлер Ш. Лирика. – М., 1966. – С. 25*), представ-

ляють вищу точку виокремлення і специфічної світської сакралізації мистецької діяльності. Наприкінці ХХ ст. мова про це може бути тільки реліктом нездійснених бажань.

⁵¹ Отже, можна не згодитись із твердженням, що естетична точка зору не є набагато естетика, що вона є і залишається точкою зору любителя мистецтва і його творця. (Див. Гартман Н. Эстетика. – К., 2004. – С.5, 9). Швидше естетик, любитель мистецтва і митець виступають співавторами цієї точки зору, взаємно підтримуючи один одного у спільній справі, навіть тоді, коли між ними немає згоди. Мистецька сфера як система функціональних взаємодій потребує не тільки критика і мистецтвознавця, вона потребує концепту естетичного, а цей концепт їй дає філософія. Естетика не відзеркалила, у прямому сенсі слова, існуючу мистецьку практику, вона найактивнішу участь у її формуванні. Естетик не розмірковує над мистецтвом, він створює прецедент розмови про мистецтво в горизонті людських здібностей, надає, через концепт естетичного і фактом існування естетики, мистецькій сфері підставу для автономії створює і надає їй легітимного статусу в межах ширшого соціального (антропологічного) проекту. Тому трактування "естетичного" як почуттєвого у художньому сприйнятті" як найкраще виражає його не-есенціальістську суть. З одного боку, визначення здійснюється через сприйняття – індивідуальне і залежне від різних факторів, тому не константне, несутнісне, з іншого, вказує на специфічні витoki – мистецтво.

⁵² Концепт // Всемирная энциклопедия: Философия. – М.: АСТ, Минск: Харвест, 2001. – С. 506–507. Загалом концепт тлумачиться в значенні представленому в роботі Делез Ж., Гваттіари Ф. Что такое философия? – М., 1998.

⁵³ Порівняй з Коллінгвуд Дж. Принципи искусства. – С. 200–251.

⁵⁴ Кант И. Критика способности суждения – С. 165.

⁵⁵ Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Кассирер Э. Избранное: Опыт о человеке. – М., 1998. – С. 619.

⁵⁶ Валери П. Проблема музеев // Валери П. Об искусстве. – М., 1993. – С. 205–208.

⁵⁷ Довга Л. Естетика // Історія української культури: в 5-ти тт. – Т.3. – К., 2003. – С. 635. Треба віддати належне авторці, що вона, не довіряючи загальним поняттям на зразок "естетичне", переходить одразу до характеристики та класифікації мистецтв, як вони представлені в академічних текстах доби. Спеціальні підрозділи присвячені розкриттю понять *дисконалаго, оригінального, дотепного та "супутнім естетичним поняттям"*.

⁵⁸ Довга Л. Естетика // Історія української культури: в 5-ти тт. – Т.3. – К., 2003. – С. 35.

⁵⁹ Яковенко Н. Одна Кліо, дві історії // Критика, Число 12 (62). – К., 2002. – С. 12.

⁶⁰ Вигин В.П. Постструктуралистская методология истории // Одиссей. Человек в истории. 1996. – М., 1996. – С. 39–56.

⁶¹ Гуревич А.Я. Историк конца XX века в поисках метода // Одиссей. Человек в истории. 1996. – М., 1996. – С. 5–10.

⁶² Osler Margaret J. The History of Philosophy and the History of Philosophy: A Plea for Textual History in Context // Journal of History of Philosophy, Vol. 40, no. 4 (2002). P. 531. Р. 529–533. Теоретичні схеми пізнання ілюструються на прикладі творів Гассенлі.

⁶³ Watson Richard A. What is the History of Philosophy and Why is it Important? // Journal of History of Philosophy, Vol. 40, no. 4 (2002). P.527. Watson доволі чітко формулює як актуальну проблему співвідношення особистісних і культурних контекстів. "Я як людина зі своїми екзистенціальними потребами, хочу знати, чому деякі найвидатніші інтелектуали світу, приміром Тома Аквінський, вірили у Бога, попри увесь свій інтелектуалізм і раціоналізм? І як сьогодні людина може вірити, що спрямовуючи літак з пасажирями на будинок, вона здійснює обов'язок служіння Богові і сподівається досягти Раю?"

⁶⁴ Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. – Ленинград, 1984. – С. 74–77.

⁶⁵ Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой литературы. – М., 1989. – С. 32, 31.

⁶⁶ Там само. – С. 32.

⁶⁷ Аверинцев С.С. Греческая литература и ближневосточная словесность // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996. – С. 13–75.

⁶⁸ Там само. – С. 22.

⁶⁹ Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. – Вып. 6. – М., 1979. – С. 223.

⁷⁰ Сартр Ж.П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы. Тракаты. Статті. Ессе. – М., 1987. – С. 323.

⁷¹ Див. Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе культуры // Новое литературное обозрение. – 2002. – №57. – С. 6–23.

⁷² Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой литературы. – С. 30.

⁷³ Монроз Л.А. Изучение ренессанса: поэтика и политика культуры // Новое литературное обозрение. – 2000. – №42. – С. 15.

⁷⁴ Уйит Х. По поводу “нового историзма” // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 42. – С. 39. Схема, запропонована Вайтом, демонструє діапазон уявлень від класичного зразка історії, яка вона була, до антропологічного повороту школи “Аналіт” і “антропосиду” (В.П. Визгин) постмодерністського ставлення до історії.

⁷⁵ Гадамер Х.Г. Истина и метод. – М., 1988. – С. 124–142.

⁷⁶ Гайдеггер писав: “Через эстетическое, или, скажем так, через переживание в его законодательной сфере художественное произведение заранее делается предметом чувства и представления. Только там, где художественное произведение делается предметом, оно оказывается годным для выставки и музея...” Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 296.

⁷⁷ Гадамер Х.Г. Цит. праця. – С. 116.

⁷⁸ Там само. – С. 125.

⁷⁹ Там само. – С. 135.

⁸⁰ Гадамер посилається на Ріхарда Гамана, для якого значущість сприйняття є самодостатньою. Можна додати, що ключовим поняттям значущість є і в філософії мистецтва Коллінгууда.

⁸¹ Див. Гадамер Х.Г. Параграфи “Співність естетичного виховання” та “Критика абстракції естетичної свідомості” // Гадамер Х.Г. Истина и метод – М., 1988. – С. 126–146. Також: Gaiger Jason. The Analysis of pictorial Style // British Journal of Aesthetics, Vol. 42, No. 1, January 2002, P. 20–35.

⁸² Гадамер Х.Г. Цит. праця. – С. 126.

⁸³ Бурбье П. Исторический генезис чистой эстетики // Новое литературное обозрение. – 2003. – №60. – С. 22. Див також. Беззубова О.В. Историчность эстетического взгляда // <http://antropology.ru/texts/bezzubova/aest.htm>.

⁸⁴ Дюбо Ж.Б. Критические размышления о поэзии и живописи. – М., 1975. – С. 436–437.

⁸⁵ Там само. – С. 43.

⁸⁶ Баумгартен А. Философские размышления // История эстетики: В 5-ти т. – Т. 2. – М., 1964. – С. 451–452.

- ⁸⁷ Cassirer E. The Philosophy of Enlightenment. Princeton, 1955, p. 338–360, p. 338–339.
- ⁸⁸ Тема по-різному трактується дослідниками. Асмус наполягає на тому, що йдеться таки про нижчу форму пізнання у цілком раціоналістичному дусі. У нього ж – огляд точок зору на значення теоретичне значення “Естетики” Баумгартена. Див. Асмус В. Ф. Німецька естетика XVIII в. – М., 1962. – С. 4–20.
- ⁸⁹ Антропологічне підгрунтя “Естетики” Баумгартена відтворено на основі роботи С.В. Гросса. Див. Gross Steffen W. The neglected Programme of Aesthetics // British Journal of Aesthetics, Vol. 42, No. 4, October 2002. P. 403–418.
- ⁹⁰ Іноді перекладають як “мудрий”.
- ⁹¹ Асмус В. Ф. Цит. праця. – С. 13–14.
- ⁹² Gross St. W. The neglected Programme of Aesthetics. P. 404.
- ⁹³ Ibid. P. 211–212.
- ⁹⁴ Дюфрен М. Вклад естетики в філософію // Феномен человека. Антология. – М., 1993. – С. 347. Про те, що естетичний досвід передусь будь-яким формам дискурсивного знання див. Жильсон Э. Живопись и реальность. – М., 2004. – С. 311.
- ⁹⁵ Цит за Гилберт К.Э., Куи Г. История эстетики. – СПб., 2000. – С. 308.
- ⁹⁶ Див. Бычков В.В. Эстетическое в системе культуры // Мир культуры: Труды государственной академии славянской культуры. Вып. 11. – М., 2000. – С. 92–106.
- ⁹⁷ Конарский А.С. Диалектика эстетического процесса: Диалектика эстетического как теория чувственного познания. – К., 1979. – С. 29.
- ⁹⁸ Наслідки події говорять про характер події. Або, як писав В. Беньямін, не геній впливає на подальші події, а вплив і подальші події створюють генія. Якість події визначається регресивно. Див. Беньямин В. Московский дневник. – М., 1997. – С. 55–56.
- ⁹⁹ Гилберт К.Э., Куи Г. Цит. праця. – С. 308.
- ¹⁰⁰ Див. Каит И. Критика способности суждения. – С. 165–168 (§ 40).
- ¹⁰¹ Гадамер посилається на “Листи про естетичне виховання” Ф. Шіллера.
- ¹⁰² Гадамер Х.Г. Истина и метод. – С. 129.
- ¹⁰³ Там само. – С. 130.
- ¹⁰⁴ Пинченко В.І. Мистецтво в контексті культури. – К., 1998. Про необхідність уведення соціально-культурного контексту у визначення естетичного див. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 9.
- ¹⁰⁵ Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі наголошували на тому, що концепт постійно змінюється, і коли ми виокремлюємо якісь аспекти в ньому, вони не можуть бути внутрішніми елементами, а стають новоутвореннями самого концепту. Концепт постійно множиться. Див. Делез Ж., Гваттарі Ф. Что такое философия? – М., СПб., 1998. – С. 25, 28.
- ¹⁰⁶ Поля – “отдельные относительно автономные микрокосмы, являющиеся как бы отдельными микромирами внутри социального мира, где могут развиваться логики, свободные от произвола и случайности обыденного социального мира”. Поле – “это установленная учрежденная точка зрения, а люди, входящие в данный универсум, видят все, кроме этой точки зрения”. Див. Бурдьё П. За рационалистический историзм // Социологос постмодернизма '97. Альманах. – М., 1996. – С. 9–29.
- ¹⁰⁷ Фраза С. Аверинцева. Див. підрозділ перший розділу I-го.
- ¹⁰⁸ Концептуальне поняття для Бурдьё. Див. Бурдьё П. За рационалистический историзм // Социологос постмодернизма '97. Альманах. – М., 1996.
- ¹⁰⁹ Гадамер вводить цей момент, скориставшись градісним членуванням герменевтики в пістизмі: *subtilitas intelligendi* – розуміння, *subtilitas explicandi* – тлумачення, *subtilitas applicandi* – застосування. Див. Гадамер Г.Г. Истина и метод. – М., 1988. – С. 364.
- ¹¹⁰ Гадамер Г.Г. Цит. праця. – С. 352.

¹¹¹ Ідея розгортається на основі творів М. Бахтіна. *Яусс Х. Г.* К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С. 97–106.

¹¹² Дип. *Яусс Г.Р.* Эстетичний досвід та літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002. – С. 368–403.

¹¹³ *Григорович-Барський В.* Мандри по святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік. – К.: Основні, 2000. – С. 61–64.

¹¹⁴ Про особливості сприйняття мистецьких творів в різні епохи пише Е. Панофський. Він доводить, що антична скульптура Венери або Юнони видавалася б для глядача Високого Середньовіччя потворною і мерзенним ідолом або взагалі була б поза сферою його сприйняття. Жіночу красу в цей час могли сприймати тільки в образі ліви Марії. *Панофски Э.* Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // *Панофски Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб., 1999. – С. 66.

¹¹⁵ Там само. – С. 64.

¹¹⁶ М. Гайдеггер ставив цю проблему на контрастному матеріалі – можливість трансляції “естетичного” досвіду між західною та японською культурами. Є підстави вважати, що така сама за суттю проблема існує і в межах однієї культури, коли йдеться про різні періоди її розвитку. Достоту порівняння української та західноєвропейської культур у такому горизонті є не просто доречним, а нагальним завданням.

¹¹⁷ Вислів П. Бурдьє. Він вважав, що говорити про Мікеланджело як художника, або взагалі проектувати концепт художника, або письменника на період раніше 1880 р. є фантастичною модернізацією історії. Див. *Бурдьє П., Шартьє Р.* Люди с историями, люди без историй // Новое литературное обозрение. – 2003. – №60. – С. 82–83.

¹¹⁸ Парадокс – 1) формально логічно правильне висловлювання, яке не узгоджується зі загальноприйнятою думкою; 2) логічна суперечність, із якої неможливо знайти вихід; 3) міркування, що призводить до взаємовиключних висновків, які не можна віднести ні до істинних, ні до хибних, і яке називається в логіці антиномією; 4) апорія; 5) неявна беззапитальна форма проявлення проблемної ситуації // *Всемирная энциклопедия: Философия.* – М., Минск, 2001. – С. 757.

¹¹⁹ Основні смислові аспекти поняття “парадокс” та функції парадоксу див. *Шмидт В.* Заметки о парадоксе // Парадоксы русской культуры: Петербургский сборник. Вып. 3. – СПб., 2001. – С. 9–16.

¹²⁰ *Яусс Г.Р.* Эстетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2001. – С. 371. Альтернативність тут виводиться із естетичних розвідок про діалогічність смислу Михайла Бахтіна.

¹²¹ Поняття інтелектуальної докси, як його розробляє Л. Пенто, має більше соціологічний відтінок, прив’язане до механізмів циркулювання інформації в епоху mass media, і певної диспозиції інтересів між постачальниками та розповсюджувачами інформації. Але загальна сітка проблем і значень, яка задається в такому обміні є тим анонімним обмежувачим фактором – загальною атмосферою, що мимоволі керує увагою дослідника. Див. *Пенто Л.* Интеллектуальная докса // Socio-Logos’96. Альманах Российско-французского центра социологических исследований Института социологии Российской Академии наук. – М., 1996. – С. 32–38.

¹²² *Прокопович Ф.* Разговор гражданина с селянином да певцем или дьячком церковным // *Верховской И.* Учреждение Духовной Коллегии и Духовный регламент. Материалы III отделения. – Ростов-на-Дону, 1916. – Т.2. – С. 32.

¹²³ *Крымський С.Б.* Феномен українського бароко // Історія української культури. У 5-ти тт. – Т.3. – К., 2003. – С. 71.

¹²⁴ В даному разі він наслідуює ідеї Г. Вельфліна. Див. *Вельфлін Г. Ренессанс и барокко: Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии* (1913).

¹²⁵ Див. роботи: *Биткин И. О некоторых условиях культурологического подхода // Античная культура и современная наука.* – М., 1985. – С. 303–312.; *Гуревич А.Я. Средневековье как тип культуры // Антропология культуры. Вып. 1.* – М., 2002. – С. 39–55.

¹²⁶ Див. *Кун Т. Структура научных революций.* – М., 2003. – 605 с.

¹²⁷ Див.: *Козут З. Проблеми дослідження української еліти Гетьманщини // Козут З. Коріння ідентичності.* К., 2004. – С. 27–45; *Козут З. Українська еліта у XVIII століття та її інтеграція в російське дворянство // Козут З. Коріння ідентичності.* – К., 2004. – С. 46–79.

¹²⁸ Схема Сергія Плохія. Подається за *Яковенко Н. Ідентичність та ідентичності, або Про мозаїку українського простору XVII ст. // Український гуманітарний огляд – Вип.8.* – К., 2002. – С. 42.

¹²⁹ Цю ідею обстоює Ф. Сисин. Див. *Яковенко Н. Парадокси інтерпретації минулого в українському ранньонаціональному міфології (на пам'ятках XVII–поч. XVIII) // Гене́за.* – 1997. – №1(5). – С. 118.

¹³⁰ Аристократичні роди були відомі поіменно. Див. *Яковенко Н. Політична культура еліт // Історія української культури: В 5-ти т. – Т.2.* – К., 2001. – С. 360.

¹³¹ Там само. – С. 363. Авторка зазначає брак досліджень суто руського стереотипу поведінки шляхти.

¹³² Там само.

¹³³ *Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст.* – К., 2002. – С. 106–119.

¹³⁴ *Яковенко Н. Ідентичність та ідентичності, або Про мозаїку українського простору XVII ст. // Український гуманітарний огляд – Вип.8.* – К., 2002. – С. 49.

¹³⁵ *Яковенко Н. Парадокси інтерпретації минулого в українському ранньонаціональному міфології (на пам'ятках XVII–поч. XVIII) // Гене́за.* – 1997. – №1(5). – С. 119.

¹³⁶ *Плохій С. Божественне право гетьманів: Богдан Хмельницький і проблема легітимності гетьманської влади в Україні // Mediaevalia Ukrainica.* – Т. III. – К., 1994. – С. 86–110.

¹³⁷ *Тимощук О. Літературний текст бароко як відображення світогляду доби // Mediaevalia Ukrainica.* – Т. III. – К., 1993. – С. 101.

¹³⁸ Там само.

¹³⁹ Там само. – С. 115.

¹⁴⁰ Прикладом є переклад давніх семітських текстів на грецьку мову, що забезпечило цим текстам довгу історію в Європейській культурі. Приклад описаний С. Аверинцевим. Див. *Аверинцев С. Греческая "литература" и ближневосточная "словесность" // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции.* – М., 1996. – С. 44–49.

¹⁴¹ *Плохій С. Божественне право гетьманів: Богдан Хмельницький і проблема легітимності гетьманської влади в Україні // Вказ. вид.* – С. 87.

¹⁴² *Plokhyy S. The Cossacks and Religion in Early Modern Ukraine. New-York., 2001.* Цит. за *Яковенко Н. Ідентичність та ідентичності, або Про мозаїку українського простору XVII ст. // Український гуманітарний огляд.* – Вип.8. – К., 2002. – С. 236.

¹⁴³ Там само. – С. 35.

¹⁴⁴ Там само. – С. 44.

¹⁴⁵ Там само. – С. 45.

¹⁴⁶ *Хижка І.П. Історія, християнський світ і традиційна українська культура: спроба ментальної археології // Україна модерна.* – Ч. 6. – Л., 2001. – С. 7–24. Цит. за *Яковенко Н. Ідентичність та ідентичності, або Про мозаїку українського простору XVII ст. // Український гуманітарний огляд.* – Вип.8. – К., 2002. – С. 48.

¹⁴⁷ Довга Л. До питання про барокову ментальність українців // *Mediaevalia Ukrainika*. Т. 1. – К., 1992. – С. 115.

¹⁴⁸ Яковенко Н. Ідентичність та ідентичності, або Про мозаїку українського простору XVII ст. // Вказ. вид. – С. 122.

¹⁴⁹ Гнатюк О. Вступне слово // Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини. – Львів, 2000. – С. 13.

¹⁵⁰ Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. – М., 1995. – С. 100.

¹⁵¹ Прокотевич Ф. Промова про заслуги наук, що прирівнюються до заслуг зброї // Філософська думка. – 1982. – № 1. – С. 77.

¹⁵² Макаров А. Світло українського бароко. – К., 1994. – С. 46–47. Автор наводить сюжет про премудрого мужа (інколи – Арістотеля), який ладний покінчити життя самогубством, тому що не може розумом охопити нескінченний рух води у річці. Сюжет тлумачиться як усвідомлення безсилля розуму, на нашу думку, він може бути інтерпретований як підтвердження високого статусу розумової роботи.

¹⁵³ Яковенко Н. Парадокси інтерпретації минулого в українському раціоналістичному міфологічному (на пам'ятках XVII–поч. XVIII) // Генеза. – 1997. – № 1 (5). – С. 124. Це підзначає авторка, хоча загалом дотримується ідеї “героїчного” бароко.

¹⁵⁴ Крекотень В. И. Тема науки в барочной украинской поэзии 30-х годов XVII века // Бароко в славянских культурах. – М., 1982. – С. 255.

¹⁵⁵ Письма преосвященного Лазаря Барановича с примечаниями. – Чернигов, 1865. – С. 252.

¹⁵⁶ Там само. – С. 244.

¹⁵⁷ Прокотевич Ф. Письмо к Якову Маркевичу из Петербурга. 10 мая 1720 г. (пер с лат.) // Труды Киевской духовной академии. Зберігається в НБУ ім. В.І. Вернадського у зшитку з *Письма преосвященного Лазаря Барановича с примечаниями*. – Чернигов, 1865. – С. 288.

¹⁵⁸ Див. Крекотень В. И. Тема науки в барочной украинской поэзии 30-х годов XVII века // Бароко в славянских культурах. – М., 1982. – С. 257.

¹⁵⁹ Баткин Л. М. Итальянское Возрождение проблемы и люди. – М., 1995. – С. 56.

¹⁶⁰ Там само. – С. 77.

¹⁶¹ Гадмер Х.-Г. Истина и метод. – М., 1988. – С. 46.

¹⁶² Докладно про гуманістичну освіту та її розвиток на Україні див. Писитюк П. Київські поетики і ренесансні теорії мистецтва // *Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст.* – К., 1993. – С. 75–109.

¹⁶³ Про це писав А. Канарський: момент життя втілений у речі як підстава для небайдужості в ставленні до твору-виробу.

¹⁶⁴ Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // *Беньямін В. Вибране*. – Львів, 2002. – С. 88.

¹⁶⁵ Відомі були Полтавська малярня, школа при Софійському соборі. Курси живопису викладалися в Києво-Могилянській академії та Харківському колегіумі. Див. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К., 1983. – С. 69–74.

¹⁶⁶ Там само. – С. 88.

¹⁶⁷ Жолтовський П. М. Цит. праця. – С. 59.

¹⁶⁸ Степовик Д. Іван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. – К., 1988. – С. 4–5.

¹⁶⁹ Див. Тітов Хв. Матеріали для історії книжної справи на Україні і XVI–XVIII вв. Всербірка передмов до українських стародруків. – К., 1924. – С. 4.

¹⁷⁰ “Фоновий консенсус” пов’язаний із набуттям значущості (повідомлень, подій, символів) у межах реальної спільноти. Значущість, фактично, переходить у дійсність без

специфічних доведень. Див. Ю. Габермас. Філософський дискурс модерну. – К., 2001. – С. 8–10.

¹⁷¹ Спробою такого аналізу можна вважати статтю Зими В. Семіотика "простоти" в творах Іоанна Вишенського // Генеза. – К., 1997. – № 1. – С. 183–187.

¹⁷² У текстах цього періоду слово зустрічається у різних транскрипціях.

¹⁷³ У ренесансний період в Європі простак не має вираженої соціальної прописки. Чернь (*vulgus*), натовп (*multitudo*) – це не означення соціального стану, а відмежування категорії людей, які не здобули освіченості, не обізнані в *humanitas* (словесності і філософії). Наприклад, Дж. Бокаччо виділив 3 роки *vulgus*: 1) нахабні і брутальні безумці, які заперечують усе, що робить людину гідною; 2) які видають себе за мудреців, шитують авторів і мають славу у черні; 3) які мають коштовне вбрання, публічно вихваляють поетів, а насправді ганяють пусту і неприбуткову справу поезії¹⁷³. Європейські гуманісти не хвалилися ані своїм плебейством, ні шляхетським походженням, шляхетність для них була похідною від володіння науками. Але стан освіченого (*sapientes*) знаходився у тісній взаємодії з натовпом (*vulgus*). "Для того, щоб вивершитися над "натовпом", він мусив з'являтися посеред нього і звертатися до нього", "він повинен був своєю настоянню на класичній філології вченість захищати і пропагувати публічно"¹⁷³, хоча, загалом, ренесансні мистецтва були розраховані на вузьке коло освічених. Тобто, той розумник, який знаходився у натовпі, вигідно відтіняв свою освіченість і одиницю вимірювання дистанції, яку здатна пройти людина на шляху гуманістичних студій, робив саме "рустичність" простака. Баткін Л.М. Італійське Возрождение проблемы и люди. – М., 1995. – С. 87.

¹⁷⁴ Посилання у тексті зроблено на першу публікацію діалогу в книзі Верховской И. Учреждение Духовной Коллегии и Духовный регламент. Материалы III отделения. – Ростов-на-Дону, 1916. – Т.2. – С. 28–78.

¹⁷⁵ Див. Морозов П. Феофан Прокопович как писатель. – СПб., 1880. – С. 152.

¹⁷⁶ Морозов П. Цит. праця. – С. 26; Литвинов В.Д. Ідеї просвітництва у працях Ф. Прокоповича // Філософська думка. – 1982. – № 1 – С. 74–75.

¹⁷⁷ Шевчук В. Суспільно-політична думка в Україні від 1710-го по 90-ті роки XVIII ст. // Тисяча років української суспільно-політичної думки. У 9-ти томах – Т. 4. – Кн. 1. – К., 2001. – С. 176–177.

¹⁷⁸ За словником І. Срезневського "простец" – "простой, незнатный человек, подчиненный, частный человек. мирянин, ижегда". И.И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка. В 3-х тт. – Л.-П., 1958 (СПб.: Репринт, 1985). – Т.2. – С. 1586–1587.

¹⁷⁹ Прокопович Ф. Разговор гражданина с селянином да певцем или дьячком церковным // Верховской И. Учреждение Духовной Коллегии и Духовный регламент. Материалы III отделения. – Ростов-на-Дону, 1916. – Т.2. – С. 30–31.

¹⁸⁰ Опозиція загалом характерна для середньовічної культури. Див. Гайдено В.П., Смирнов Г.А. Западноевропейская наука в средние века: Общие принципы и учение о движении. – М.: Наука, 1989. – 352 с. – С. 33.

¹⁸¹ Прокопович Ф. Разговор гражданина с селянином да певцем или дьячком церковным // Вказ. вид. – С. 34.

¹⁸² Там само. – С. 33.

¹⁸³ Там само. – С. 33.

¹⁸⁴ Там само. – С. 41.

¹⁸⁵ Там само. – С. 32–35.

¹⁸⁶ Там само. – С. 58.

¹⁸⁷ Там само. – С. 39.

¹⁸⁸ Там само. – С. 56.

¹⁸⁹ Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – К., 1983. – С. 256.

¹⁹⁰ Прокопович Ф. Разговор гражданина с селянином да певцем или дячком церковным // Вказ. вид. – С. 57.

¹⁹¹ Ця антитеза доволі активно осмислювалася у письменстві протягом XVII–XVIII ст. у І. Вишнєвського, М. Козачинського, Г. Сковороди.

¹⁹² Прокопович Ф. Разговор гражданина с селянином да певцем или дячком церковным // Вказ. вид. – С. 61.

¹⁹³ Про раціональність буденного життя Б. Вальденфельде пише як про смислові, правильні, регулярно повторювані, розсудочно-прозорі взаємозв'язки. А повсякденне життя характеризується у поняттях – *суб'єктивне переживання, типові практична дія, тривалий ритм, рухлива форма раціональності*. Вальденфельде Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // СОЦИО-ЛОГОС. – М., 1991. – С. 39–40.

¹⁹⁴ Прокопович Ф. Разговор гражданина с селянином да певцем или дячком церковным // Вказ. вид. – С. 34.

¹⁹⁵ Там само. – С. 54–55.

¹⁹⁶ Там само. – С. 33.

¹⁹⁷ Там само. – С. 39.

¹⁹⁸ Там само. – С. 67.

¹⁹⁹ Там само. – С. 33.

²⁰⁰ Переклад на сучасну українську мову наводиться по тексту діалогу у виданні. "Тисяча років української суспільно-політичної думки". У 9-ти томах. – Т. 4. – Кн. 1. – К., 2001. – С. 381 (Переклад В. Шевчука).

²⁰¹ Див. примітки до діалогу в книзі "Тисяча років української суспільно-політичної думки". У 9-ти томах. – Т. 4. – Кн. 1. – К., 2001.

²⁰² Библер В.С. Образ простеца и идея личности в культуре средних веков // Библер В.С. На гранях логики культуры. – М., 1997. – С. 117.

²⁰³ Пілявець Л. Гуманістичні тенденції в поглядах на людину й суспільство Кирила Транквіліона-Ставровського // Європейське відродження та українська література XVI–XVIII ст. – К., 1993. – С. 185–186.

²⁰⁴ Історія української культури: У 5-ти т. – Т. 2. – К., 2001. – С. 783.

²⁰⁵ Ерьомін І.П. Іван Вишнєвський і його громадсько-літературна діяльність // Вишнєвський І. Твори. – К., 1959. – С. 37.

²⁰⁶ Франко І. Іван Вишнєвський і його твори // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – Т. 30. – К., 1981. – С. 319. Франко І. "Наші коляди" // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – Т. 28. – К., 1980. – С. 14. Франко І. Іван Вишнєвський, його час і письменницька діяльність // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – Т. 28. – К., 1980. – С. 276.

²⁰⁷ Зема В. Семіотика "простоти" в творах Іоанна Вишнєвського // Генеза. – К.: Генеза, 1997. – № 1 (5).

²⁰⁸ Там само. – С. 184.

²⁰⁹ Там само. – С. 184. Див. також: Зема В. Середньовічна традиція слова, мови та книги в творах Іоана Вишнєвського // Mediaevalia Ukrainica. – К., 1998. – Т. V. – С. 83–84.

²¹⁰ Франко І. Іоанн Вишнєвський. (Новые данные для оценки его литературной и общественной деятельности) // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 54.

²¹¹ Історія української культури: У 5-ти т. – К., 2001. – Т. 2. – С. 784.

²¹² Вишнєвський І. Запачка мудрого латинника з глупим русином // Вишнєвський І. Твори. – К., 1959. – С. 206.

- ²¹³ Там само.
- ²¹⁴ Там само. – С. 205.
- ²¹⁵ Там само.
- ²¹⁶ Вишенський І. Послання до Домнікії // Вишенський І. Твори. – К.: Художня література, 1959. – С. 191.
- ²¹⁷ Вишенський І. Зачапка мудрого латинника з глухим русином // Вказ. вид. – К., 1959. – С. 207.
- ²¹⁸ Там само. – С. 206.
- ²¹⁹ Вишенський І. Послання до Домнікії // Вказ. вид. – С. 190.
- ²²⁰ Вишенський І. Зачапка мудрого латинника з глухим русином // Вказ. вид. – С. 199.
- ²²¹ Грабович Г. Авторство і авторитет у І. Вишенського // Грабович Г. До історії української літератури. – К., 1997. – С. 273–276.
- ²²² Зема В. Семіотика “простоти” в творах Іоанна Вишенського // Генеза. – К.: Генеза, 1997. – № 1 (5). – С. 185.
- ²²³ Вишенський І. Зачапка мудрого латинника з глухим русином // Вказ. вид. – С. 209.
- ²²⁴ Там само. – С. 206.
- ²²⁵ Там само.
- ²²⁶ Вишенський І. Позорище мислене // Вказ. вид. – С. 238.
- ²²⁷ Вишенський І. Зачапка мудрого латинника з глухим русином // Вказ. вид. – С. 199.
- ²²⁸ Там само. – С. 205.
- ²²⁹ Там само.
- ²³⁰ Вишенський І. Твори. – К., 1959. – С. 54, 153, 205.
- ²³¹ Вишенський І. Книжка // Вказ. вид. – С. 154.
- ²³² Там само. – С. 152–153.
- ²³³ Там само. – С. 53.
- ²³⁴ Титова М. Читай Лакана: реальное субъекта // Логос: Философско-литературный журнал. – 1994. – № 5. – С. 190.
- ²³⁵ Вишенський І. Книжка // Вказ. вид. – С. 153.
- ²³⁶ Вишенський І. Зачапка мудрого латинника з глухим русином // Вказ. вид. – С. 199, 205.
- ²³⁷ Вишенський І. Послання до Домнікії // Вказ. вид. – С. 188.
- ²³⁸ Вишенський І. Зачапка мудрого латинника з глухим русином // Вказ. вид. – С. 200, 205.
- ²³⁹ Вишенський І. Книжка // Вказ. вид. – С. 153.
- ²⁴⁰ Вишенський І. Зачапка мудрого латинника з глухим русином // Вказ. вид. – С. 198, 200, 205.
- ²⁴¹ Там само. – С. 199.
- ²⁴² Вишенський І. Книжка // Вказ. вид. – С. 154.
- ²⁴³ Вишенський І. Послання до Домнікії // Вказ. вид. – С. 190.
- ²⁴⁴ Там само. – С. 191.
- ²⁴⁵ Сковорода Г.С. Бесѣда 1-я, нареченная Observatorium (СІОН) // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – Т. І. – К., 1973.
- ²⁴⁶ Сковорода Г.С. Наркісс. Разглагол о том: узнай себе // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – Т. І. – К., 1973.
- ²⁴⁷ Сковорода Г.С. Бесѣда 1-я, нареченная Observatorium (СІОН) // Вказ. вид. – Т. І. – С. 282.

- ²⁴⁸ *Сковорода Г.С.* Наркісс // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 165.
- ²⁴⁹ Там само. – С. 160.
- ²⁵⁰ *Сковорода Г.С.* Брань архистратига Михаїла со Сатаною о сем: легко быть благим // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 59–84.
- ²⁵¹ *Сковорода Г.С.* Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 346.
- ²⁵² Там само.
- ²⁵³ Там само.
- ²⁵⁴ Там само. – С. 347.
- ²⁵⁵ Там само. – С. 347.
- ²⁵⁶ Там само. – С. 346.
- ²⁵⁷ Там само.
- ²⁵⁸ *Вишневський І.* Зачапка мудрого латинника з глупим русином // Вказ. вид. – С. 204.
- ²⁵⁹ *Сковорода Г.С.* Благодарный Еродій // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 99.
- ²⁶⁰ Там само. – С. 106.
- ²⁶¹ Там само. – С. 104.
- ²⁶² Там само. – С. 103.
- ²⁶³ Там само. – С. 104.
- ²⁶⁴ Там само. – С. 116.
- ²⁶⁵ Хоча власне у самому кінці з'являється не пов'язана з сюжетом малоросійська пісенька, яку співають якісь півчі Йосафу Горленку.
- ²⁶⁶ Там само. – С. 112.
- ²⁶⁷ Там само. – С. 110.
- ²⁶⁸ Отриманий результат аналізу типів знань і способів пізнання збігається в основному з відомою концепцією наративного і наукового пізнання Ж. Ліотара. Див. *Ліотар Ф.* Состояние постмодерна. – М., СПб., 1998. Подібне розрізнення середньовічного і модерного ставлення до знань з наголосом на значенні узагальнення і зручності передачі див. *Гиззбург К.* Приметы. Уликовая парадигма и ее корни. // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 8. – С. 32–61.
- ²⁶⁹ *Декомб В.* Тождественное и иное // *Декомб В.* Современная французская философия: Сборник. – М., 2000 – С. 7–182.
- ²⁷⁰ *Ліотар Ф.* Вказ. праця. – С. 18.
- ²⁷¹ *Ліотар Ф.* Вказ. праця. – С. 23.
- ²⁷² До Ліотара езотеричність наукового знання було докладно проаналізовано *Т. Кунам* у роботі “Структура научных революций”.
- ²⁷³ Напевне, одним із найяскравіших прикладів історично реалізованої потреби здобувати знання може служити історія життя Василя Григоровича-Барського. Понад 20 років мандрює він по країнах Сходу, мотивуючи ці мандри бажанням розширити свої знання. Іронія полягає в тому, що набравшись знань і повернувшись нарешті до Києва, він через місяць помирає, так і не скориставшись сповна отриманим інтелектуальним багажем.
- ²⁷⁴ У роботі *Біблер В.* Образ простеца и идея личности в культуре // *Біблер В.* На гранях логики культуры. – М., 1997. – С. 106.
- ²⁷⁵ Біблер ототожнює таке існування з “повсякденним життям людської свідомості”.
- ²⁷⁶ *Біблер В.С.* Век Просвещения и идея личности в культуре // *Біблер В.С.* На гранях логики культуры. – М., 1997. – С. 138–161.
- ²⁷⁷ Ця думка розвивається у роботі *Біблер В.* Образ простеца и идея личности в культуре // Вказ. вид. – С. 95–137.

- ²⁷⁶ Вираз Іікласа Лумана. Див. *Луман Н.* Тавтологія і парадокс в самоописаннях сучасного суспільства // *СОЦІО-ЛОГОС: Суспільство і сфери значення*. – М., 1991. – С. 195.
- ²⁷⁹ *Гуревич А.* Середньовіччя як тип культури // *Антропологія культури*. Вип. 1. – М., 2002. – С. 39–55.
- ²⁸⁰ *Гуревич А.Я.* Проблеми середньовічної народної культури. – М., 1981. Цит за *Библер В.* Образ простеця і ідея особистості в культурі // *Библер В.В.* На межі логіки культури. – С. 112.
- ²⁸¹ *Библер В.* Образ простеця і ідея особистості в культурі // *Вказ. вид.* – С. 116.
- ²⁸² *Gross St.W.* The neglected program of Aesthetics // *British Journal of Aesthetics*. Vol. 42, No 4, 2002, P. 412
- ²⁸³ У Французькому Академічному словнику 1762 р. *culture* визначається як “попечення об мистецтвах і умовній діяльності”. У словнику 1835 р. як “діяльність направлена на удосконалення наук і мистецтв, на розвиток розуму”. У німецькому словнику 1793 р. *Kultur* – “облагодження, удосконалення всіх умовностей і моральних якостей людини і народу”. Цит за *Асоян Ю., Мадіфеев А.* Відкриття ідеї культури. Спроба російської культурології сер. XIX і початку XX століть. – М., 2000. – С. 53.
- ²⁸⁴ Див. *Хайдеггер М.* Час картини світу // *Хайдеггер М.* Час і буття. – М., 1993. – С. 42.
- ²⁸⁵ *Бычков В.* Феномен неklasического естетического сознания // *Вопросы философии*. – 2003. – № 10. – С. 61–62.
- ²⁸⁶ *Бычков В.* Феномен неklasического естетического сознания // *Вопросы философии*. – 2003. – № 12. – С. 81.
- ²⁸⁷ Див. *Сватко Ю.І.* Між іншим, і “цивілізація жесту” // *Шмітт Ж.-К.* Сенси жесту на середньовіччя. – Х., 2003. – С. 6–116.
- ²⁸⁸ Концепція представлена у великій кількості робіт. Остання її репрезентація: *Бычков В.В.* Феномен неklasического естетического сознания // *Вопросы философии*. – 2003. – № 10; 2003. – № 12.
- ²⁸⁹ *Лотман Ю., Успенський Б.* О семиотическом механизме культуры // *Труды по знаковым системам*. – Т. 5. – Вип. 284. – Тарту, 1971. – С. 145–148.
- ²⁹⁰ *Вишньський І.* Книжка // *Вишньський І.* Твори. – К., 1959. – С. 150.
- ²⁹¹ *Називайко Д.С.* Київські поетики XVII–поч. XVIII у контексті європейського літературного процесу // *Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст.* – К., 1981. – С. 177. Див також: *Липашинов В.Д.* Риторика і поетика // *Історія української культури: В 5-ти томах*. – Т. 3. – К., 2003. – С. 652.
- ²⁹² На цьому наголошує Галамер у роботі “Істина і метод”.
- ²⁹³ Див. *Полан Ж.* Гарбські квіти или терор в изящній словесності – СПб., 2000.
- ²⁹⁴ Через свою важку латинську стилістику текст “Естетики” Баумгартена не перекладений повністю на жодну сучасну європейську мову, ніхто не зважиться на таку справу і не вважає її доцільною. Див. *Gross Steffen W.* The neglected Program of Aesthetics // *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, No. 4, October 2002, P. 404. У роботі В.Ф. Асмуса вказується на антитестичність і, одночасно, паралелізм у теоретичному відтворенні “почуттєвого” порівняно з логікою. Він також зазначає, що “Естетика” Баумгартена побудована на вузькій основі літератури і латинської риторики. Див. *Асмус В.Ф.* Пемеєнка естетика XVIII в. – М., 1963. – С. 7.
- ²⁹⁵ Цит. за *Тодоров Ц.* Теорія символу. М., 1998. – С. 137.
- ²⁹⁶ *Мишаєвич О.* Давня література в українській літературно-критичній думці першої половини XIX ст. // *Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст.* – К., 1993. – С. 216.

²⁹⁷ Там само.

²⁹⁸ Див. *Габермас Ю.* Філософський дискурс модерну. – К., 2001. – С. 197, 198. Яусс “*poiesis*” вважає основою естетичної діяльності, виокремлюючи такі її фази: *poiesis* – *aesthesis* – *catharsis*, яким відповідає виробництво – сприйняття – комунікація. Яусс *Х.Р.* К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С. 97; Яусс *Г.Р.* Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002. – С. 395.

²⁹⁹ *Габермас Ю.* Цит. праця. – С. 185.

³⁰⁰ Там само. – С. 200.

³⁰¹ *Дубова О.Б.* Мимезис и пойезис. – М., 2001.

³⁰² *Палац Ж.* Тарбские шветы или террор в изящной словестности. – СПб., 2000. – С. 99.

³⁰³ Про сенс “загального місця” в античній культурі див. *Аверинцев С.С.* Риторика как подход к обобщению действительности // *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996. – С. 158–190.

³⁰⁴ Див. *Гинзбург К.* Репрезентация: слово, идея, вещь // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 33 – С. 5–21.

³⁰⁵ *Чижевський Д.* Історія української літератури. від початків до доби реалізму. – Нью-Йорк, 1956. – С. 249.

³⁰⁶ *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996. – С. 14–21. В цьому фрагменті Лотман полемізує з Ф. Соссюром.

³⁰⁷ Цікавою є проєкція риторики на типологію текстів дану Г.Г. Газамером. Існують: текст релігійний, спрямований на нагадування та передачу, які сприймаються як обіцянка (*Ansage*); текст закону, спрямований на сповіщення, передачу (*Ansage*); текст поетичний, спрямований на свідчення (*Ausage*). В тій мірі, в якій риторика зливається з поетикою в єдине мистецтво, вона сприяє розвиткові мови як свідченню: “...мова свідчить сама за себе і виражає прагнення до самодостатності і повноти”. Див. *Газамер Г.Г.* Про вклад поезії у пошук істини // *Возняк Т.* Тексти та переклади. – Х., 1998. – С. 385.

³⁰⁸ Про розширене розуміння риторики в сучасній західній традиції див. *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996. – С. 7.

³⁰⁹ *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern. 1954.

³¹⁰ *Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. – М., 1988. – С. 310.

³¹¹ Цит. за *Газамер Г.Г.* Истина и метод. – М., 1988. – С. 115.

³¹² Про стадії взаємодії мистецтва і реальності див. *Бодрийяр Ж.* Символический обийен и смерть. – М., 2000. – С. 149. Про трансформацію ідеї світу як книги у незрозумілість тексту див. *Гинзбург К.* Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 8. – С. 40.

³¹³ О. Михайлов в цій ланці починає зі слова *автор*. Це припустимо, коли ми говоримо про останню фазу розвитку середньовічної риторичної культури, коли власне і з'являється авторство як соціальний та естетичний феномен. У ширшому сенсі варто говорити про мовця. В традиційній моделі передачі знань значення має присутність мовця, але не його авторство (Див. розділ 2 і також *Лиотар Ф.* Состояние постмодерна. – СПб., 1998.)

³¹⁴ *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. Розділ 1 // <http://ukma.kiev.ua/pub/MWT/text/Michaylov/2.htm>. Посилання на цей текст даються з указівкою розділу без сторінок, оскільки сторінки не позначені у електронному варіанті тексту.

³¹⁵ Там само.

³¹⁶ Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Цит. вид. – С. 310.

³¹⁷ Сковорода Г.С. Басни Харьковскія // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К., 1973. – Т. I. – С. 107.

³¹⁸ Ю. Лотман писав, що на відміну від події у ритмі, де значення відоме, подія в історії перетворюється на значення.

³¹⁹ Аверинцев С.С. Греческая литература и ближневосточная словесность // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996. – С. 38.

³²⁰ Там само. – С. 69 (Примечание 55).

³²¹ В цьому питанні ми згодні з точкою зору Є.Г. Григорьової, коли вона полемізує з авторами, які обстоюють ідею багатозначності емблеми, прирівнюючи її до символу. Див. Григорьева Е.Г. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам XXI. – Вып. 754. – Тарту, 1987. – С. 78–88.

³²² Баранович Л. Лист до Варлаама Ясинського від 1666 р. Номер листа у зшитку – 17. Див. Письма преосвященного Лазаря Барановича с примечаниями. – Чернигов, 1865. – С. 22.

³²³ Михайлова А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // [http:// Вказ. адрес.](http://Вказ. адрес.) – Разд. 3.

³²⁴ Гадамер Х.Г. Истина и метод. – М., 1988. – С. 61–62.

³²⁵ Про роль дефініцій в узагальненні і передачі знань та риторичному мистецтві див. Аверинцев С.С. Литературные теории в составе средневекового типа культуры // Вказ. вид. – С. 234–238.

³²⁶ Евдокимова Л.В. Перевод и подражание: литературная теория и практика (вступительные замечания) // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. – М., 2002. – С. 5.

³²⁷ Аверинцев С.С. Литературные теории в составе средневековой культуры // Вказ. вид. – С. 242.

³²⁸ Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. – К., 2002. – С. 188.

³²⁹ Про значення дефініцій у риториці див. Аверинцев С.С. Литературные теории в составе средневекового типа культуры // Вказ. вид. – С. 235.

³³⁰ Про історичний розвиток і взаємодію риторики та поезики в античному світі і середні віки дивись працю Гаспарова М.Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М.Л. Избранные труды: О поэтах. – Т.1. – М., 1997. – С. 590–660.

³³¹ Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво // Прокопович Ф. Філософські твори: В 3-х томах. – Т. I. – К., 1979. – С. 119.

³³² Лахманн Р. Демонтаж красноречия. – СПб, 2001. – С. 12.

³³³ Повний огляд досліджень див. у "Вступі" до кн. Сиваків Г. Давні українські поетики. – Харків, 2001.

³³⁴ Більшість українських поетик і риторик залишаються у рукописах на мові оригіналу – латині.

³³⁵ Прокопович Ф. Про жарти і дотепи // Хроніка 2000. Україна: філософський спадок століть. – № 37–38. – Т.1. – С. 313.

³³⁶ Див Флоренський П. Обратная перспектива // Флоренский П. Сочинения в 2-х т. – М., 1990. – Т. 2. – С. 43–106.

- ³³⁷ Прокопович Ф. О поэтическом искусстве // Прокопович Ф. Сочинения. – М.-Л., 1961. – С. 382.
- ³³⁸ Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К., 1973. – С. 39.
- ³³⁹ Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво // Прокопович Ф. Філософські твори: В 3-х томах. – К., 1979. – Т. 1. – С. 119.
- ³⁴⁰ Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002. – С. 308.
- ³⁴¹ Аверинцев С. Византийская риторика: Школьная норма литературного творчества в составе византийской культуры // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – С. 276.
- ³⁴² Величковський І. "Млеко, од овці пастиру належнос..." // Українська література ХVІІ ст. – К., 1987. – С. 326.
- ³⁴³ Із книжечки І. Величкового "Млеко, од овці пастиру належнос..." // Там само. – С. 322.
- ³⁴⁴ Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К., 1973. – С. 27–28.
- ³⁴⁵ Там само. – С. 28.
- ³⁴⁶ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – К., 1991. – С. 119.
- ³⁴⁷ Довгалевський М. Цит. праця. – С. 28.
- ³⁴⁸ Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 106.
- ³⁴⁹ Див. у книжці Прокопович Ф. Філософські твори: В 3-х томах. – К., 1979. – Т. 1. – С. 72.
- ³⁵⁰ Лахман Р. Два етапа риторики "приличия" (decorum) – риторика Макария и "Искусство риторики" Феофана Прокоповича // Развитие барокко и зарождение классицизма в России ХVІІ – начала ХVІІІ в. – М., 1989. – С. 149–169.
- ³⁵¹ Пилипюк Н. Київські поетики і ренесансні теорії мистецтва // Європейське відродження та українська література ХІV–ХVІІІ ст. – К., 1993. – С. 75–109.
- ³⁵² Михайлов А. В. Стиль и интонация в немецкой романтической лирике // Михайлов А. В. Обратный перевод. – М., 2000. – С. 66.
- ³⁵³ Там само. – С. 67.
- ³⁵⁴ Там само.
- ³⁵⁵ Характеристика західної та української моделі гуманістичної освіти дається за роботою Пилипюк Н. Київські поетики і ренесансні теорії мистецтва // Європейське відродження та українська література ХІV–ХVІІІ ст. – К., 1993. – С. 78.
- ³⁵⁶ Пилипюк Н. Цит. праця. – С. 82.
- ³⁵⁷ Там само. – С. 83.
- ³⁵⁸ Там само. – С. 92, 94.
- ³⁵⁹ Мишанич О. Давня література в українській літературно-критичній та естетичній думці першої пол. ХІХ ст. // Європейське відродження та українська література ХІV–ХVІІІ ст. – К., 1993. – С. 216.
- ³⁶⁰ Там само.
- ³⁶¹ Ласмани Р. Демонтаж красноречия. – СПб., 2001. – С. 173. Див також Робинсон А. Н. Идеологические закономерности движения литературного барокко // Развитие барокко и зарождение классицизма в России ХVІІ – начала ХVІІІ в. – М., 1989. – С. 4–26; Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе ХVІІ века. – М., 1974.
- ³⁶² Ласмани Р. Цит. праця. – С. 173.
- ³⁶³ Гадамер Г. Г. Истина и метод. – М., 1988. – С. 338–341.
- ³⁶⁴ Ця обставина привернула увагу А. Макарова. Див. Макаров А. Світло українського барокко. – К., 1994. Див. також Михайлов А. В. Античность как идeал и культурная реальность ХVІІІ–ХІХ вв. // Античность как тип культуры. – М., 1988.

- ³⁶⁵ Прокопович Ф. Про ритори́чне мистецтво // Прокопович Ф. Філософські твори. – К., 1979. – Т. 1. – С. 129.
- ³⁶⁶ Даниель С.М. Западноевропейская живопись XVII века: проблемы изобразительной риторики. // Советское искусствознание, 83. – Вып. 1 (18). – М., 1984. – С. 55.
- ³⁶⁷ Sarbiewski M.K. Wykłady poetyki. Krakow, 1958. Цит. за Рабиновичем Р.П. Бароковий концептизм поезії Лазаря Барановича // Українське літературне бароко. – К., 1987. – С. 161.
- ³⁶⁸ Прокопович Ф. Про ритори́чне мистецтво // Вказ. вид. – С. 399.
- ³⁶⁹ Там само. – С. 402.
- ³⁷⁰ Там само. – С. 402.
- ³⁷¹ Там само. – С. 403.
- ³⁷² Там само. – С. 111–112.
- ³⁷³ Тимощук О. Розмова з ехо: “Hippomenes sarmaticus” Пилипа Орлика // *Medievalia Ukrainica*. – Т. IV. – К., 1995. – С. 116.
- ³⁷⁴ Аверинцев С.С. Риторика как подход к обошению действительности. // Вказ. вид. – С. 163.
- ³⁷⁵ Кречетень В.І. Київська поетика 1637 року // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К., 1981. – С. 127.
- ³⁷⁶ Огляд проблеми зв’язку українських поетик з практикою віршування див. Сивокін Г. Давні українські поетик. – К., 2001. – С. 42–45.
- ³⁷⁷ Ми поділяємо в цьому питанні до точки зору Н. Пилипиук, яка вважає дидактичну функцію поетик і риторик основною. З цієї авторкою полемізує Г. Сивокін. Див. вступ до його книги “Давньоукраїнські поетик”. – Х., 2001.
- ³⁷⁸ Більшість поетик і творів цієї доби дійсно залишаються для нас анонімними. Приміром: найдавніша поетика 1637, “Кастальське джерело” (1685), “Ліра” (1696). Анонімною залишається сама словесна творчість у XVII–XVIII ст. Див. Мишанич О. Українська література XVIII ст. // Українська література XVIII ст. – К., 1987. – С. 9
- ³⁷⁹ Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К., 1973. – С. 36.
- ³⁸⁰ Там само. – С. 37.
- ³⁸¹ Іваньо І.В. Естетичні погляди Ф. Прокоповича // Прокопович Ф. Філософські твори. В 3-х томах. – Т. 1. – К., 1979. – С. 65.
- ³⁸² Склиггер Ю.Ц. Поетика // Літературні манифести західноєвропейських класицистів. – М., 1980. – С. 52.
- ³⁸³ Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М., 1996. – С. 65.
- ³⁸⁴ Прокопович Ф. Сочинения. – М.-Л., 1961. – С. 336.
- ³⁸⁵ Там само. – С. 346.
- ³⁸⁶ Слово “схоластика” часто сприймається в негативному значенні і ніби принижує значення поетик, проте для цього історично немає ніяких підстав. Йдеться тільки про переважання дидактичного елементу.
- ³⁸⁷ Наливайко Д.С. Київські поетик XVII–XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К., 1981. – С. 165.
- ³⁸⁸ Горський В.С. Философские идеи в культуре Киевской Руси. – М., 1998.
- ³⁸⁹ Див. Аверинцев С.С. Греческая “литература” і ближневосточная “словесность” в книзі “Риторика и истоки европейской литературной традиции”, а також Аверинцев С.С. “Авторство и авторитет” у тому ж виданні.

- ³⁹⁰ Величковський І. Пишущому стихи // Українська література XVII ст.: Сикрет. писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – К., 1989. – С. 312.
- ³⁹¹ Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // [http://Вказ. адреса.](#) – Розділ 3.
- ³⁹² Довгалевський М. Цит. праця. – С. 301.
- ³⁹³ Прокопович Ф. О поэтическом искусстве // Прокопович Ф. Сочинения. – М.-Л., 1961. – С. 382.
- ³⁹⁴ Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво // Вказ. вид. – Т.1. – С. 107.
- ³⁹⁵ Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво // Хроніка 2000. – К., 2000. – Т.1. – С. 310.
- ³⁹⁶ Там само. – С. 311.
- ³⁹⁷ Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // [http://Вказ. адреса.](#) – Розділ 2.
- ³⁹⁸ Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. – К., 1982. – 287 с.
- ³⁹⁹ Даниэль С. М. Западноевропейская живопись XVII в.: проблемы изобразительной риторики // Советское искусствознание, 83. – Вып. 1 (18). – М., 1984. – С. 55–69. Див. також Соколов М. Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. – М., 1999. – С. 304–305.
- ⁴⁰⁰ Там само. – С. 68.
- ⁴⁰¹ Бельтинг Х. Образ и культ: История образа и эпоха искусства. – М., 2002. – С. 297–298.
- ⁴⁰² Щоб уникнути подвійного перекладу з арабського подаємо уривок у тому вигляді, як він був опублікований у російському виданні.
- ⁴⁰³ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в. описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алепским. – М., 1896. – Кн. IV. – С. 41.
- ⁴⁰⁴ Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть. – К., 1996. – С. 72.
- ⁴⁰⁵ Там само.
- ⁴⁰⁶ Там само. – С. 73.
- ⁴⁰⁷ Сковорода Г. Повне зібрання творів. У 2-х томах. Т. 1. – К., 1973. – С. 243.
- ⁴⁰⁸ Точка зору Гурліта відтворюється за роботою Чечот И. Д. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гурліта // Барокко в славянских культурах – М., 1982. – С. 328.
- ⁴⁰⁹ Аверинцев С. С. София – Логос. Словарь. – К., 2001. – С. 7.
- ⁴¹⁰ Успенский Л. Богословие иконы Православной церкви. – М., 1996. – С. 105.
- ⁴¹¹ Там само. – С. 132.
- ⁴¹² Успенский Б. Семиотика иконы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 250.
- ⁴¹³ Всі посилання на іконописні твори даються у тому варіанті, як вони представлені у книзі Д. Степовика "Історія української ікони Х–ХХ століть". – Київ, 1996.
- ⁴¹⁴ Успенский Б. Семиотика иконы // Вказ. вид. – С. 247–250.
- ⁴¹⁵ Там само. – С. 250.
- ⁴¹⁶ Степовик Д. Історія української ікони. – К., 1996. – С. 64.
- ⁴¹⁷ Флоренский П. А. У водоразделов мысли // Флоренский П. А. Сочинения. – Т. 2. – Москва, 1990. – С. 43–102; Кураев А. Человек перед иконой (Размышления о христианской антропологии и культуре) // Квинтэссенция: Философский альманах, 1991. – М., 1992. – С. 237–262.
- ⁴¹⁸ Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Л., 1981.

- ⁴¹⁹ *Тананаева Л.* Некоторые черты развития старопольского портрета // Проблемы портрета. Материалы науч. конф. (1972). – М., 1973. – С. 164.
- ⁴²⁰ *Флоренский П.* Сочинения в 2-х томах. – Т. 2. – М., 1990. – С. 43–102.
- ⁴²¹ *Габермас Ю.* Философский дискурс модерну. – К., 2001. – С. 339.
- ⁴²² *Сковорода Г.С.* Наркисс. Разглагол о том: узнай себе // Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2-х томах. – К., 1973. – Т.1. – С. 159. Далі праця позначатиметься *Наркисс*.
- ⁴²³ Про благочестя як перетворення віри у спосіб індивідуального існування див. *Кассирер Э.* Индивид и космос в философии Возрождения // Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос. – СПб., М., 2000. – С. 35.
- ⁴²⁴ *Сковорода Г.С.* Наркисс. // Вказ. вид. – Т.1. – С. 159.
- ⁴²⁵ *Иванько И.* Очерк развития эстетической мысли Украины. – М., 1981. – С. 72.
- ⁴²⁶ Там само. – С. 73.
- ⁴²⁷ Там само. – С. 74.
- ⁴²⁸ Нагадаємо, що Наркисс був глухий до кохання німфи Ехо, яка врешті-решт зневірилася у можливості звернути його увагу на себе і від туги зовсім висохла. Залишився тільки голос.
- ⁴²⁹ *Сковорода Г.С.* Наркисс // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 154.
- ⁴³⁰ Там само.
- ⁴³¹ *Сковорода Г.С.* Пря б'єсу со Варсавою // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 94.
- ⁴³² *Сковорода Г.С.* Симфонія, нареченная Книга Асхань о познаніи самого себе // Вказ. вид. – Т.1. – С. 2001. Робота далі позначатиметься *Асхань*.
- ⁴³³ Там само. – С. 245.
- ⁴³⁴ Там само. – С. 205.
- ⁴³⁵ Там само. – С. 205.
- ⁴³⁶ *Татаркевич В.* Історія шести понять. – К., 2001. – С. 145.
- ⁴³⁷ *Сковорода Г.С.* Разговор называемый алфавит, или букварь мира // Вказ. вид. – Т.1. – С. 424.
- ⁴³⁸ *Лаксманн Р.* Демонтаж красноречия: риторическая традиция и понятие поэтического. – СПб., 2001. – С. 178.
- ⁴³⁹ *Сковорода Г.С.* Асхань // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 226.
- ⁴⁴⁰ Там само.
- ⁴⁴¹ Там само.
- ⁴⁴² Там само. – С. 227.
- ⁴⁴³ *Гоголь Н.В.* Размышление о Божественной литургии // Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. – М., 1990. – С. 371.
- ⁴⁴⁴ *Попович М.* Нарис історії культури України. – К., 1999. – С. 288.
- ⁴⁴⁵ *Сковорода Г.С.* Асхань // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 241.
- ⁴⁴⁶ *Титова М.* Читая Лакама: реальное субъекта // Логос: Философско-литературный журнал. – М., 1994. – № 5. – С. 190.
- ⁴⁴⁷ *Сковорода Г.С.* Асхань // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 226.
- ⁴⁴⁸ Там само. – С. 241.
- ⁴⁴⁹ Там само. – С. 226.
- ⁴⁵⁰ Там само. – С. 262.
- ⁴⁵¹ Там само. – С. 261.
- ⁴⁵² Про це докладно дивись у підрозділі 3 розділу 4.
- ⁴⁵³ *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 280.
- ⁴⁵⁴ *Сковорода Г.С.* Асхань // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 245.
- ⁴⁵⁵ *Панченко А.М.* Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понирко М.В. Смех в культуре Древней Руси. – Л., 1984. – С. 84–85.

- ⁴⁶⁸ Один із варіантів інтерпретації "інтелектуального юродства" див. А. Малинов. Філософські погляди Григорія Сковороди. – СПб., 1998. – С. 15–19, 121, 126. Автор в кінці роботи висловлює дуже спірне судження: "Возможно творчество Сковороды представляет для историка сектанства больший интерес, чем для историка философии".
- ⁴⁵⁷ Сковорода Г.С. Асхань // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 245.
- ⁴⁵⁸ Панченко А.М. Смех как зрелище // Вказ. вид. – С. 86.
- ⁴⁵⁹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 105.
- ⁴⁶⁰ Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. – К., 1991. – С. 92–120.
- ⁴⁶¹ Там само. – С. 9.
- ⁴⁶² Там само. – С. 95.
- ⁴⁶³ Сартр Ж.П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы. Тракаты. Статті. Ессе. – М., 1987. – С. 318.
- ⁴⁶⁴ Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. – К., 1991. – С. 92–120.
- ⁴⁶⁵ Біблія. Книга царств II. 6. 16.
- ⁴⁶⁶ Сковорода Г.С. Наркісс // Вказ. вид. – Т.1. – С. 177.
- ⁴⁶⁷ Сковорода Г.С. Разговор пяти путников // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 340.
- ⁴⁶⁸ Сковорода Г.С. Наркісс // Вказ. вид. – Т.1. – С. 159.
- ⁴⁶⁹ Сковорода Г.С. Благодарный Еродій // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 116.
- ⁴⁷⁰ Там само.
- ⁴⁷¹ Там само. – С. 116.
- ⁴⁷² Сковорода Г.С. Лист Г.І. Коваленському 1788, 23 вересня // Вказ. вид. Т. 2. – С. 408–409. Лист написано латинською мовою, *самодостатність* дано грецькою мовою "αυτάρκεια".
- ⁴⁷³ Сковорода Г.С. Лист до А.Д. Карпова // Вказ. вид. – Т.2. – С. 398.
- ⁴⁷⁴ Сковорода Г.С. Лист до Кирила Ляшевського // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 384.
- ⁴⁷⁵ Сковорода Г.С. Лист до Ф.П. Жебокрицького // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 386.
- ⁴⁷⁶ Сковорода Г.С. Кольцо. Дружеский разговор о душевном мире // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 377.
- ⁴⁷⁷ Сковорода Г.С. Разговор называемый алфавит, или букварь мира // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 426.
- ⁴⁷⁸ Сковорода Г.С. Лист до Я. Правильского // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 360.
- ⁴⁷⁹ Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. – М., 1997.
- ⁴⁸⁰ Чижевський Д. Історія філософії. – Нью-Йорк, 1991. – С. 18.
- ⁴⁸¹ Див. розділ 2-й цієї роботи.
- ⁴⁸² Докладний аналіз еволюції уявлень про ідею у мистецтві від об'єктивно існуючого архетипу до задуму автора дивись в роботі Панофський Э. Idea: К истории понятия в теории искусства от античности до классицизма. – СПб., 1999.
- ⁴⁸³ Із легенд у записках Петра Могили [Про пустельника] // Українська література XVII ст. – К., 1987. – С. 426–429.
- ⁴⁸⁴ Сковорода Г.С. Книжечка называемая Silenus Alcibiadis, сиречь Икона Алкивиадская [Израильский змій] // Вказ. вид. – Т.2. – С. 6–31. Робота далі позначатиметься *Икона Алкивиадская*.
- ⁴⁸⁵ Із легенд у записках Петра Могили [Про пустельника] // Вказ. вид. – К., 1987. – С. 428.
- ⁴⁸⁶ Вебер М. Теория ступеней религиозного неприятия мира // Вебер М. Избр. произв. – М., 1990. – С. 310.
- ⁴⁸⁷ Сковорода Г.С. Икона Алкивиадская // Вказ. вид. – Т.2. – С. 11.

- ⁴⁸⁸ Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. – К.: Критика, 2002. – С. 53–55.
- ⁴⁸⁹ Вебер М. Вказ. праця. – С. 342.
- ⁴⁹⁰ Чижевський Дм. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Нью-Йорк, 1956. – С. 251.
- ⁴⁹¹ Сковорода Г.С. Розговор пяти путников о истинном щастіи в жизни // Вказ. вид. – Т.1. – С. 324–356.
- ⁴⁹² Сковорода Г.С. Книжечка о чтеніи священнаго писанія, нареченная Жена Лотова // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 38–39. Далі робота позначатиметься *Жена Лотова*.
- ⁴⁹³ Сковорода Г.С. Наркісс. Разглагол о том: узнай себе // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 180.
- ⁴⁹⁴ Сковорода Г.С. Асхань // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 226.
- ⁴⁹⁵ Там само. – С. 251.
- ⁴⁹⁶ Сковорода Г.С. Наркісс // Вказ. вид. – Т.1. – С. 160.
- ⁴⁹⁷ Сковорода Г.С. Асхань // Вказ. вид. – Т.1. – С. 210.
- ⁴⁹⁸ Сковорода Г.С. Книжечка, называемая Silenus Alkibiadis, сирѣчь Икона Алківіадская // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 9. Далі робота позначатиметься *Икона Алківіадская*.
- ⁴⁹⁹ Сковорода Г.С. Колцо. Дружеский разговор о душевном мире // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 388.
- ⁵⁰⁰ Сковорода Г.С. Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 347.
- ⁵⁰¹ Сковорода Г.С. Жена Лотова // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 45.
- ⁵⁰² Там само. – С. 33.
- ⁵⁰³ Сковорода Г.С. Лист до Ф.П. Жебокрицького // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 386.
- ⁵⁰⁴ Сковорода Г.С. Наркісс // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 161.
- ⁵⁰⁵ Там само.
- ⁵⁰⁶ Автора цієї розвідки завжди дивувала відсутність сентиментальності в творах Сковороди. Вони дуже суворі і як найменше розраховані на чутливих і м'якосердих людей.
- ⁵⁰⁷ Сковорода Г.С. Наркісс // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 161.
- ⁵⁰⁸ Сковорода Г.С. Лист до М. Ковалинського. – № 8 // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 231.
- ⁵⁰⁹ Багалій Д. Український мандрований філософ Григорій Сковорода. – К., 1992.
- ⁵¹⁰ Сковорода Г.С. Лист до М. Ковалинського. – № 63 // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 330.
- ⁵¹¹ Сковорода Г.С. Бѣсѣда 1-я нареченная Observatorium (СЮН) // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 290.
- ⁵¹² Сковорода Г.С. Икона Алківіадская // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 7.
- ⁵¹³ Там само.
- ⁵¹⁴ Про проблему пошуку підстав у пізнанні див. *Апель К.О.* Проблема філософсько-го обґрунтування // Після філософії: кінець чи трансформація? – К., 2000. – С. 217–256.
- ⁵¹⁵ Сковорода Г.С. Наркісс // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 161.
- ⁵¹⁶ Сковорода Г.С. Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 324.
- ⁵¹⁷ Там само. – С. 346.
- ⁵¹⁸ Там само. – С. 351.
- ⁵¹⁹ Там само. – С. 351–352. Ми даємо вільний переказ іншої оповідки, через яку Сковорода пояснює розв'язку ситуації.
- ⁵²⁰ Там само. – С. 353.
- ⁵²¹ Сковорода Г.С. Бѣсѣда 1-я, нареченная Observatorium (СЮН) // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 291.
- ⁵²² Сковорода Г.С. Асхань // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 253.

- ⁵²³ Ковалинський М. Життя Григорія Сковороди // Сковорода Г.С. Вказ. вид. – Т. 2. – С. 443.
- ⁵²⁴ Сковорода Г.С. Беседа 2-я, нареченная Observatorium Specula (єврейски – Сіон) // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 297.
- ⁵²⁵ Сковорода Г.С. Беседа 1-я, нареченная Observatorium (СІОН) // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 291.
- ⁵²⁶ Сковорода Г.С. Разговор пяти путников о истинном счастье в жизни // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 347, Див. також, Т.1. – С. 293.
- ⁵²⁷ Сковорода Г.С. Асхань // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 224.
- ⁵²⁸ Там само. – С. 252.
- ⁵²⁹ Сковорода Г.С. Жена Лотова // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 36.
- ⁵³⁰ Сковорода Г.С. Разговор пяти путников о истинном счастье в жизни // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 336.
- ⁵³¹ Сковорода Г.С. Беседа 2-я, нареченная Observatorium Specula (єврейски – Сіон) // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 299.
- ⁵³² В сучасній філософії тема вже доволі опрацьована. Див. Ahmed Sara. Home and away. Narratives of migration and estrangement. International journal of cultural studies. London, 1999, Volume 2(3); Дельоз Ж., Гваттари Ф. Трактат о нематодології // Новий круг. – № 2. – К., 1992.
- ⁵³³ Сковорода Г.С. Жена Лотова // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 53.
- ⁵³⁴ Сковорода Г.С. Діалог. Ім'я ему – Потоп зміїн // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 166.
- ⁵³⁵ Там само. – С. 167.
- ⁵³⁶ Сковорода Г.С. Разговор пяти путников о истинном счастье // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 340.
- ⁵³⁷ Сковорода Г.С. Асхань // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 250.
- ⁵³⁸ Сковорода Г.С. Икона Алквіадская // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 6.
- ⁵³⁹ Там само. – С. 7.
- ⁵⁴⁰ Там само.
- ⁵⁴¹ Сковорода Г.С. Колцо // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 365.
- ⁵⁴² Сковорода Г.С. Діалог, или разглагол о древнем міръ // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 311.
- ⁵⁴³ Эрн В. Григорий Савич Сковорода // Волшебная гора: Философия, эзотеризм, культурология. – М., 1998. – Т. 7. – С. 142.
- ⁵⁴⁴ Чижевський Д. Філософія Г.С. Сковороди. – Х., 2003. – С. 40.
- ⁵⁴⁵ Див.: Ушкалов Л. До історії українського барокового "фігуративізму" Григорія Сковороди // Діалог культур – II: Святе письмо в українських пам'ятках. – К., 1999. – С. 130–142. Чижевський Д. Філософія Г.С. Сковороди. – Х., 2003. – С. 40.
- ⁵⁴⁶ Ушкалов Л. Світ українського бароко. Філологічні етюди. – Х., 1994. – С. 19–30. Ушкалов Л. Українське барокове богосмислення: Сім етюдів про Григорія Сковороду. – Х., 2001. – С. 109–130.
- ⁵⁴⁷ Ушкалов Л. До історії українського барокового "фігуративізму" Григорія Сковороди // Діалог культур – II: Святе письмо в українських пам'ятках. – К., 1999. – С. 133.
- ⁵⁴⁸ Сковорода Г.С. Беседа, нареченная Observatorium (СІОН) // Вказ. вид. – Т.1. – С. 295.
- ⁵⁴⁹ Сковорода Г.С. Благодарный Еродій // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 113.
- ⁵⁵⁰ Сковорода Г.С. Лист до Ф. П. Жебокрицького // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 386.
- ⁵⁵¹ Правий був В. Ерн, коли наголошував на антропологічному тлумаченні творів Сковороди.

- ⁵⁵² Саме такою можна вважати велику працю: *Софронова Л.А.* Три мира Григория Сковороды. – М., 2002.
- ⁵⁵³ *Сковорода Г.С.* Наркісс // Вказ. вид. – Т.1. – С. 193.
- ⁵⁵⁴ Біблія загалом була кращим кодом для передачі ідей і почуттів в українській культурі XVII–XVIII ст. Див.: *Lewin P.* Drama and Theater at Ukrainian Schools in The Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Bible as Inspiration of Images Meaning, Style, and Stage Production // *Harvard Ukrainian Study*. 1984. Vol. VIII. № ½. P. 93–122.
- ⁵⁵⁵ *Сковорода Г.С.* Діалог. Ім'я ему – Потоп зміни // Вказ. вид. – Т.2. – С. 141.
- ⁵⁵⁶ *Сковорода Г.С.* Жена Лотова // Вказ. вид. – Т.2. – С. 35. Промовистою є назва одного з підрозділів книги “Жена Лотова” – “О страшной опасности в чтении”.
- ⁵⁵⁷ *Сковорода Г.С.* Икона Алківіадская // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 7.
- ⁵⁵⁸ Там само. – С. 9.
- ⁵⁵⁹ Там само. – С. 17.
- ⁵⁶⁰ *Сковорода Г.С.* Діалог. Ім'я ему – Потоп зміни // Вказ. вид. – Т.2. – С. 139.
- ⁵⁶¹ *Сковорода Г.С.* Кольцо // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 375.
- ⁵⁶² *Сковорода Г.С.* Діалог. Ім'я ему – Потоп зміни // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 158.
- ⁵⁶³ *Сковорода Г.С.* Жена Лотова // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 35.
- ⁵⁶⁴ *Сковорода Г.С.* Лист до Я. Правильного // Вказ. вид. – Т.2. – С. 360.
- ⁵⁶⁵ *Сковорода Г.С.* Наркісс // Вказ. вид. – Т. 1. – С. 154–158.
- ⁵⁶⁶ *Сковорода Г.С.* Жена Лотова // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 35.
- ⁵⁶⁷ *Сковорода Г.С.* Діалог. Ім'я ему – Потоп зміни // Вказ. вид. – Т.2. – С. 141.
- ⁵⁶⁸ *Ушків Л.* Світ українського барокко. Філологічні етюди. – Х., 1994. – С. 28.
- ⁵⁶⁹ *Сковорода Г.С.* Жена Лотова. – Т. 2. – С. 55.
- ⁵⁷⁰ Див. *Гадамер Х.-Г.* Эстетика и герменевтика // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 256–265.
- ⁵⁷¹ Вказуючи на це Г.Г. Гадамер посилається на Гете.
- ⁵⁷² *Григорьева Е.Г.* Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам ХХІ. Вып. 754. – Тарту, 1987. – С. 78–88.
- ⁵⁷³ *Сковорода Г.С.* Икона Алківіадская // Вказ. вид. – Т.2. – С. 20.
- ⁵⁷⁴ *Сковорода Г.С.* Лист до К. Ляшевського // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 384.
- ⁵⁷⁵ *Сковорода Г.С.* Лист до С. Є. Урюпина. – Т. 2. – С. 411.
- ⁵⁷⁶ *Сковорода Г.С.* Діалог. Ім'я ему – Потоп зміни // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 138.
- ⁵⁷⁷ *Кант И.* Критика способности суждения. – М., 1994. – С. 213 (§ 56).
- ⁵⁷⁸ *Кант И.* Цит. праця. – С. 165, 168.
- ⁵⁷⁹ *Кант И.* Цит. праця. – С. 166.
- ⁵⁸⁰ *Сковорода Г.С.* Лист до Я. І. Долганського // Вказ. вид. – Т.2. – С. 394.
- ⁵⁸¹ *Лютар Ф.* Состояние постмодерна. – М., СПб, 1998. – С. 23.
- ⁵⁸² *Баткин Л.* Итальянское Возрождение: Проблемы и люди. – М., 1995. – С. 56.
- ⁵⁸³ *Котляревский И.* Енеїда. – К., 1989. – Ч. 5. – С. 117. В подальшому при цитуванні “Енеїди” посилання здійснюватимуться на номер частини (Ч. 1) і номер строфи (стр. 1), вказані у даному виданні.
- ⁵⁸⁴ Час написання “Енеїди” І. Котляревським – 1794–1821 рр. *Нахлік Є. К.* Творчість Івана Котляревського: Замовчувані інтерпретації, дискусійні проблеми. Спроба нового прочитання (з погляду літературних напрямів і течій). – Л., 1994. – С. 4.
- ⁵⁸⁵ Див. *Rorty R.* The decline of redemptive truth and the rise of a literary culture // <http://stanford.edu/~rrorty/> November, 2, 2000.

⁵⁸⁶ "Усі мистецтва мають подвійну кінцеву мету: вони повинні розважати й одночасно повчати..." // *Вінкельман Й.* Думки з приводу наслідування давньогрецьких творів у живопису та скульптурі // *Вінкельман Й.* Про художній ідеал прекрасного: Збірник. – К., 1990. – С. 59.

⁵⁸⁷ *Котляревський І.* Енеїда. – К., 1989. – Ч. 6, стр. 144.

⁵⁸⁸ Ця тема рефреном проходить через твір про мандри на Схід Василя Григоровича-Барського. Автор постійно повторює, що коли пише, намагається не відступати ні на крок від того, що бачив на власні очі або особисто чув. Див. *Григорович-Барський В.* Мандри по святих міснях Сходу з 1723 по 1747 рік. – К., 2000.

⁵⁸⁹ *Котляревський І.* Енеїда. – Ч. 3, стр. 41.

⁵⁹⁰ *Котляревський І.* Енеїда. – Ч. 3, стр. 42.

⁵⁹¹ На засіданні Французької академії Шарль Перо виступає з нечуваним твердженням про те, що сучасні французькі поети нічим не поступаються грекам та римлянам, за що був зневажений класицистом Н. Буало: "Це ганьба для академії! Їй потрібна нова емблема – стадо мавп, яке ливиться на свос відображення у струмку, з написом: "Sibi pulchri" ("Красиві для самих себе") / Цит. за *Бахмутський В.Я.* На рубежі двох веков // Спор о древних и новых. – М., 1985. – С. 9.

⁵⁹² Там само. – С. 25.

⁵⁹³ *Чижевський Д.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – С. 329.

⁵⁹⁴ *Котляревський І.* Енеїда. – Ч. 5, стр. 77.

⁵⁹⁵ Це діяльність тих, *що пишуть*, на відміну від функцій *письменників*. Див. *Барт Р.* Писатели и пишущие // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика и поэтика. – М., 1994.

⁵⁹⁶ *Стовпцький О.Ф.* Коментар до "Енеїди" Івана Котляревського та його історія // *Котляревський І.* Енеїда. – К., 1989. – С. 208.

⁵⁹⁷ "Самое удивительное, что на протяжении веков такая нарциссическая деятельность служила постоянным стимулом к вопрошанию мира; замыкаясь на своих заботах о том, "как писать", писатель неизбежно в итоге приходит к самому открытому из всех вопросов: "отчего мир таков?", "в чем смысл вещей?". В результате труд писателя, обретающая самоцельность, одновременно начинает служить и опосредованисм; писатель осознает литературу как цель, но отразившись в реальном мире, она вновь превращается в средство; литература беспрестанно обманывает ожидания писателя, и в этой обманчивости она воссоединяется с миром – со странным миром, который предстает в литературе как вопрос, но никогда не как окончательный ответ." (*Барт Р.* Писатели и пишущие // Вказ. вид. – С. 135.)

⁵⁹⁸ Про появу літератури див. *Нахов І.М.* Поняття мирової літератури та античність // Античність як тип культури. – М., 1988. – С. 271–282; *Берг М.* Літературократія. Проблема присвоєння і перерасподілення влади. – М., 2000. – С. 208–221.

⁵⁹⁹ *Чижевський Д.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – С. 319.

⁶⁰⁰ Третя фаза сприймання мистецького твору. Див. *Інгарден Р.* О различном познании литературного произведения // *Інгарден Р.* Исследования по эстетике. – М., 1962. – С. 123–154.

⁶⁰¹ Епізод, у якому Р. Інгарден згадує про темну пляму на носі у Венери Мілоської. Пляма зникає тоді, коли вивершується, естетичний об'єкт, що у своїй структурі усуває все випадкове і недозвершене через досконалу гру уяви. Див. *Інгарден Р.* Цит. праця. – С. 119.

- ⁶⁰² Розрізнення понять "задоволення" та "насолюда" не мають принципового значення у даному тексті.
- ⁶⁰³ *Савицький О.Ф.* Вказ. праця. – К., 1989. – С. 208–209.
- ⁶⁰⁴ *Котляревський І.* Енеїда. – Ч. 4, стр. 54.
- ⁶⁰⁵ Там само. – Ч. 2, стр. 13.
- ⁶⁰⁶ Там само. – Ч. 2, стр. 14.
- ⁶⁰⁷ *Неборак В.* Перечитана "Енеїда". – Львів, 2001. – С. 31.
- ⁶⁰⁸ *Котляревський І.* Енеїда. – Ч. 1, стр. 6.
- ⁶⁰⁹ Там само. – Ч. 5, стр. 127.
- ⁶¹⁰ Цей вислів узят з листа І.П. Котляревського. Див. Епістолярний додаток до книги *Ротач Л.* Іван Котляревський у листуванні. – Опішня, 1994. – С. 43.
- ⁶¹¹ *Котляревський І.* Енеїда. – Ч. 4, стр. 22.
- ⁶¹² Там само. – Ч. 1, стр. 30.
- ⁶¹³ Хоч відомо, що такі описи притаманні літературі попередніх часів. Див. *Савицький О.Ф.* Цит. праця. – С. 212.
- ⁶¹⁴ Існує багато досліджень задоволення та насолюди в романах маркіза де Сада, де розкривається складна гра внутрішніх посилань, які можливі лише в літературі як специфічній діяльності.
- ⁶¹⁵ *Котляревський І.* Енеїда. – Ч. 5, стр. 19.
- ⁶¹⁶ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
- ⁶¹⁷ *Кристєва Ю.* О знаках и знамениях субъекта // Метафизические исследования. Выпуск 10. Религия. – СПб., 1999. – С. 206–207.
- ⁶¹⁸ *Котляревський І.* Енеїда. – Ч. 5, стр. 101.
- ⁶¹⁹ Там само. – Ч. 5, стр. 26.
- ⁶²⁰ *Юм Д.* О норме вкуса // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. – М., Искусство, 1973; *Кольридж С.Т.* Определение вкуса // Кольридж С. Т. Избранные труды. – М., 1987.
- ⁶²¹ Термін уведений і розроблений Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі. Див.: *Дельоз Ж., Гваттарі Ф.* Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп. – К., 1996. – С. 25–66.
- ⁶²² *Кристєва Ю.* Вказ. праця. – С. 207. Кристєва підкреслює необхідність довір'я як умови руху у смисл.
- ⁶²³ Хоча протягом XIX ст. і пізніше в "Енеїді" намагалися вичитувати щось більше, ніж просто літературу, знаходили в ній соціальні, політичні, історичні ідеї. Хоча загалом цього не можна заперечити, новаторська функція твору полягає насамперед у відкритті художньо-естетичної реальності і введенні її в легітимне коло культурних реалій.
- ⁶²⁴ *Сиртр Ж.-П.* Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы. – М., 1987. – С. 318.
- ⁶²⁵ Там само. – С. 319.
- ⁶²⁶ Там само. – С. 318.
- ⁶²⁷ "Э. Ренан полагал, что если Античность и совершила какую-либо ошибку, то ошибкой было именно создание риторики". Див. *Косиков Г.К.* Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы. – М., 1987. – С. 5.
- ⁶²⁸ Про соціальні умови відтворення таких відносин між автором і читачем див. *Бурдье П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 22–87.
- ⁶²⁹ *Котляревський І.П.* Енеїда. – Ч. 1, стр. 43.
- ⁶³⁰ Це провідна ідея дослідження М.М. Бахтина "Автор и герой эстетической деятельности" в книзі *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

- ⁶³¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 449–453.
- ⁶³² Там само. – С. 465.
- ⁶³³ Котляревський І. Енеїда. – Ч. 1, стр. 16.
- ⁶³⁴ Там само. – Ч. 3, стр. 102.
- ⁶³⁵ Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. – С. 529.
- ⁶³⁶ Котляревський І. Енеїда. – Ч. 4, стр. 112.
- ⁶³⁷ Яценко М.Т. Іван Котляревський // Котляревський І.П. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. – К., 1982. – С. 21.
- ⁶³⁸ Яковенко Н. “Чоловік добрий” і “чоловік злий”... // Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. – К., 2002.
- ⁶³⁹ Генік-Березовська З. Травестія І. Котляревського // Генік-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. – К., 2000. – С. 91.
- ⁶⁴⁰ Ми не заперечуємо можливості “серйозного” прочитання твору, на чому наголошує М. Павлішин Див. Павлішин М. Канон та іконостас. – К., 1997. Але первинним у літературному тексті в будь-якому разі є мова й естетичне почуття, без цього ми мати б філософський або політичний трактат.
- ⁶⁴¹ Ротач П. Іван Котляревський у листуванні. – Онішкі, 1994.
- ⁶⁴² Делез Ж. Логика смысла. – М., 1995. – С. 172.
- ⁶⁴³ Прокопович Ф. Про жарти і дотепи. (З “Курсу риторики”) // Хроніка-2000: Україна: Філософський спадок століть. Частина 1 (37–38). – К., 2000. – С. 318.
- ⁶⁴⁴ Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Вказ. вид. – С. 534.
- ⁶⁴⁵ Бергсон А. Смех. – М., 1992. – С. 12.
- ⁶⁴⁶ Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х т. – Т.2. – М., 1969. – С. 312.
- ⁶⁴⁷ Там само. – С. 312.
- ⁶⁴⁸ Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – С. 331. Вказуючи на відсутність серйозної форми, Чижевський захищає Котляревському про маргінальний характер його творчості, на що звертає увагу Неборак В. Див. Неборак В. Перечитана “Енеїда”. – Львів, 2001. – С. 255.
- ⁶⁴⁹ Грабович Г. До питання про критичне самоусвідомлення в українській думці XIX століття: Шевченко, Куліш, Драгоманов // Сучасність. – № 12. – 1996. – С. 24–25.
- ⁶⁵⁰ Перелік точок зору давись у книзі Нахлік Є. К. Творчість Івана Котляревського: Замовчувані інтерпретації, дискусійні проблеми, спроба нового прочитання (з погляду літературних напрямів і течій). – Л., 1994.
- ⁶⁵¹ Грабович Г. До питання про критичне самоусвідомлення в українській думці 19-го століття: Шевченко, Куліш, Драгоманов // Сучасність. – 1996. – № 12. – С. 90–94.
- ⁶⁵² Сверстюк С. Іван Котляревський сміється (уривки) // Слово і час. – № 9. – 1996. – С. 24–25.
- ⁶⁵³ Грабович Г. Семантика котляревщини // Сучасність. – 1995. – № 5. – С. 66.
- ⁶⁵⁴ Неборак В. Вказ. праця. – С. 260.
- ⁶⁵⁵ Про типи читачів поеми. Див. Там само. – С. 7–8.
- ⁶⁵⁶ Сприйняття знавця і сприйняття нересічної людини були предметом серйозних студій на початку XVIII ст. для Ж.-Б. Дюбо. Див. Дюбо Ж.Б. Критические размышления о поэзии и живописи. – К., 1975. – С. 431–459, 473–478. В XIX ст. стало зрозумілим, що митець має справу пасамперед з живим сприйняттям читача і глядача.
- ⁶⁵⁷ Барт Р. Удовольствие от текста // Вказ. вид. – С. 475. “Удовольствие от текста – это тот момент, когда мое тело начинает следовать своим собственным мыслям: ведь у моего тела отнюдь не те самые мысли, что у меня”.

⁶⁵⁸ Котляревський І. Енеїда. – Ч. 5, стр. 21.

⁶⁵⁹ “Еней в керую заматався. / На задвірку хронти уклався. / Евандр же в кату рачки ліз” (Котляревський І. Енеїда. – Ч. 5, стр. 22). “І підлабузився до Кіприди, / Як до просителя писець. / Їй корчив різні милі види / Щоби достать собі ралець” (Там само. – Ч. 5, стр. 27).

⁶⁶⁰ У такому сенсі необхідність знання класики для сприймання твору дійсно потрібна.

⁶⁶¹ І ця його риса могла б бути епізодом розвитку української літератури, проте вона, здається, стала його засадничою ідеєю.

⁶⁶² Будагов Р.А. Из истории семантики прилагательного классический // Роль и значение литературы XVIII в. – М.-Л., 1966. – С. 445. 3 сер. XIX ст. вживається Вольтером у значенні “зразковий” безвідносно до античності.

⁶⁶³ Гадамер Х.Г. Истина и метод. – М., 1988. – С. 341.

⁶⁶⁴ Там само. – С. 338–345.

⁶⁶⁵ Винкельман Й. Історія стародавнього мистецтва. Віденськ. вид. 1776 р. // Винкельман Й. Про художній ідеал прекрасного: Збірник. – К., 1990. – С. 169.

⁶⁶⁶ Там само. – С. 170.

⁶⁶⁷ Там само.

⁶⁶⁸ Там само. – С. 275.

⁶⁶⁹ Там само.

⁶⁷⁰ Гегель Г.В.Ф. Вказ. праця. – Т.2. – С. 145.

⁶⁷¹ Ставицький О.Ф. Вказ. праця. – С. 210.

⁶⁷² Котляревський І. Енеїда. – Ч. 2, стр. 52.

⁶⁷³ Там само. – Ч. 2, стр. 53.

⁶⁷⁴ Саме через такі переходи уможливорюється своєрідний “катарсис пошлості”, про який пише М.М. Бахтін. Див.: Бахтін М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 536.

⁶⁷⁵ Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса: Диалектика эстетического как теория чувственного познания. – К., 1979. – С. 29.

⁶⁷⁶ Страх, гурбота, смерть, часовість – основні поняття, через які М. Гайдеггер у книзі “Буття і час” розгортає характеристику екзистенції.

⁶⁷⁷ Вони діють тут і тепер не поширюючи свою владу через жодну структуру, яка долала б темпоральність події. Саме на сингулярному характері останньої наголошує Ж. Дельоз. Див. Делез Ж. Логика смысла. – М., 1995. – С. 73–79.

⁶⁷⁸ Про психологію сміху див.: Карасев И.В. Парадокс о смехе // Квинтэссенция: Филос. альманах. – М., 1990. – С. 341–370.

⁶⁷⁹ Шахнович М.М. Христос-Арлекин. “Комическая теология” Х. Кокса // Метафизические исследования. Вып. 10. Религия. – СПб., 1999. – С. 119.

⁶⁸⁰ Ж. Дельоз підкреслює різницю між гумором і іронією як відмінність індивідуальності та “номадичної сингулярності” або “четвертої особи однини”, як протиставлення глибини й висоти мистецтву поверхні. Див. Делез Ж. Логика смысла. – М., 1995. – С. 172.

⁶⁸¹ Геніх-Березовська З. Вказ. праця. – С. 88.

⁶⁸² Коли ми говоримо про часові межі, слід зазначити умовність такого поділу. Звичай, говорять про кінець епохи бароко, а власне – це ті часові межі, у яких здійснюється дослідження, то це – початок XVII – середина XVIII ст. Але творчість Сковороди (1722–1794) сягає значно далі означеного періоду і вважається цілком бароковою, а в “Енеїді” Котляревського на межі двох століть ще доволі чітко прочитуються барокові

конотації. Отже, приблизно до кінця XVIII ст. діє алгоритм культури народженої у XVII ст. Принаймні тільки на підставі такої єдності можна говорити про "епоху бароко"

⁶⁸³ Кун Т. Структура научних революцій. – М., 2003. – С. 261.

⁶⁸⁴ Т. Кун вживає слово "навернення", що можна вважати семантично вдалим виразом, який натякає на давню модель навчання-виховання, що поєднує у собі знання і переконання (досвід). Якщо коротко, то "знати", в такому сенсі, означає стати іншим: для пізнання необхідною є глибока трансформація самого індивіда.

ЛІТЕРАТУРА

Аверинцев С. Авторство и авторитет // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки культуры», 1996. – С. 76–100.

Аверинцев С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки культуры», 1996. – С. 115–145.

Аверинцев С. Античный риторический идеал и культура Возрождения // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки культуры», 1996. – С. 347–363.

Аверинцев С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки культуры», 1996. – С. 13–76.

Аверинцев С. Два рождения европейского рационализма // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки культуры», 1996. – С. 329–346.

Аверинцев С. Литературные теории в составе средневекового типа культуры // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки культуры», 1996. – С. 229–243.

Аверинцев С. Предисловие // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки культуры», 1996. – С. 7–12.

Аверинцев С. Риторика как подход к обобщению действительности // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки культуры», 1996. – С. 158–190.

Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // Бахтин: Про et Contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. – Т. 1. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 468–483.

Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жапра: опыт периодизации // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки культуры», 1996. – С. 101–115.

Аверинцев С.С. Между «изъяснением» и «прикровением»: ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина // Восточная поэтика. Специфика художественного образа. – М.: Наука, 1983. – С. 223–260.

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – 343 с.

Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001. – 460 с.

Адорно В. Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527 с.

Александрович В.С. Образотворче декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: В 5-ти т. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 2001. – С. 654–701.

- Алпатов А.* Эпохи развития портрета // Проблемы портрета. Матер. науч. конф. (1973). – М.: Советский художник, 1973. – С. 4–24.
- Аникст А.* Проблемы изучения художественной культуры XVII века // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII. Материалы научной конференции. 1970. – М.: Без вид., 1970. – С. 131–150.
- Апель К.-О.* Проблема філософського обґрунтування у світі трансцендентальної прагматики мови // Після філософії: кінець чи трансформація. – К.: Четверта хвиля, 2000. – С. 217–256.
- Асмус В.Ф.* Немецкая эстетика XVIII в. – М.: Искусство, 1963. – 311 с.
- Асожн Ю., Малафеев А.* Открытие идеи культуры: Опыт русской культурологии середины XIX и начала XX веков. – М.: ОГИ, 2000. – 344 с.
- Багалій Дм.* Український мандрівний філософ Григорій Сковорода. – К.: «Оріон», 1992. – 472 с.
- Балашов Н.И.* Соотношение идеального и жизненно-реального в художественных системах Ренессанса и XVII столетия как критерий разграничения этих систем // Известия Российской АН. Серия литературы и языка. – Том. 52. – 1993. – № 1. – С. 10–24.
- Баньонис Э.* Литва XV в.: ощущение многообразия окружающего мира // Mediaevalia Ucrainika. – К.: Критика, 1994. – Т. III. – С. 127–130.
- Барт Р.* Писатели и пишущие // Барт Р. Избранные работы: Семиотика и поэтика. – М.: Прогресс – Универс, 1994. – С. 133–141.
- Барт Р.* Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика и поэтика. – М.: Прогресс – Универс, 1994. – С. 462–514.
- Баткин Л.* Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 1005 с.
- Баткин Л.* О некоторых условиях культурологического подхода // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С. 303–312.
- Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1995. – 448 с.
- Баумгартен А.* Философские размышления // История эстетики: В 5-ти томах. – М.: Искусство, 1964. – Т.2. – С. 451–452.
- Бахмутский В.Я.* На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. – М., 1985. – С. 7–40.
- Бахтин М.М.* Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 526–536.
- Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 525 с.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
- Беззубова О.В.* Историчность эстетического взгляда // <http://antropology.ru/ru/texts/bezzubova/aesi.htm>.

- Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Л.: Искусство, 1981. – 256 с.
- Бельтинг Х. Образ и культ: История образа и эпоха искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 752 с.
- Беньямин В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямин В. Твори. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 53–97.
- Беньямин В. Московский дневник. – М.: Ad marginem, 1997. – 172 с.
- Беньямин В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямин В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – 214 с.
- Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.
- Бергсон А. Смех. – М.: Искусство, 1992. – 127 с.
- Библер В.С. Век Просвещения и идея личности в культуре средних веков // На гранях логики культуры. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 138–161.
- Библер В.С. К философской логике парадокса // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 28–42.
- Библер В.С. Образ простеца и идея личности в культуре средних веков // Библер В.С. На гранях логики культуры. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 95–137.
- Бинкли Т. Против эстетики // Американская философия искусства. Антология. – Екатеринбург: Деловая книга, Бишкек: Одиссей, 1997. – С. 289–318.
- Бичко А.К., Бичко І.В. Феномен української інтелігенції: Спроба екзистенційного дослідження. – Дрогобич: Без Вид., 1997. – 115 с.
- Білецький П. Портрет // Історія українського мистецтва: В 6-ти томах. – К.: Мистецтво, 1968. – Т. 3. – С. 240–283.
- Благочестие // Словарь древнерусского языка (XI–XIV): В 10 т. – М.: Русский язык, 1988. – Т. 1. – С. 218.
- Благочестя // Словник української мови: В 11 т. – К.: Наукова думка, 1970. – Т. 1. – С. 195.
- Боясунівська Т. Історія української естетики перш. пол. XIX ст. – К.: Вид. дім Дм. Бураго, 2001. – 344 с.
- Бодлер Ш. Лирика. – М.: Художественная литература, 1966. – 187 с.
- Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть – М.: Добросвет, 2000. – 390 с.
- Боянівська М.Б. Книгописання // Історія української культури: В 5-ти т. – Т.2. – К.: Наукова думка, 2001. – С. 591–506.
- Будагов Р.А. Из истории семантики прилагательного классический // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. – М.-Л.: Наука, 1966. – С. 443–454.
- Бурдые П. За рационалистический историзм // Социо-Логос постмодернизма. – М.: Прогресс, 1996. – С. 9–29.
- Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 60. – С. 17–29.

Бурдые П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 22–87.

Бурдые П. Рынок символической продукции // Вопросы социологии. – 1993. – № ½. – С. 49–62.

Бурдые П., Шартье Р. Люди с историями, люди без историй // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 60. – С. 70–84.

Бычков В.В. К методологии изучения средневековой эстетики // Методологические и мировоззренческие проблемы истории античной и средневековой философии. Часть 1. – М.: Без вид., 1986. – С. 21–24.

Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. В 2-х т. – Т. 1. – М., СПб.: Университетская книга, 1999. – 575 с.

Бычков В.В. *Aesthetica Patrum*. Эстетика Отцов церкви. 1. Апологеты. Блаженный Августин. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.

Бычков В.В. Выражение невыразимого, или Иррациональное в свете *ratio* // Лосев А.Ф. Форма – стиль – выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 888–906.

Бычков В.В. Заметки к древнерусской философии искусства // Проблемы древнерусской художественной культуры. – М.: Искусство, 1990. – С. 18–30.

Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. – К., 1991. – 407 с.

Бычков В.В. О предмете истории эстетики // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С. 295–303.

Бычков В.В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. – 2003. – № 10. – С. 61–62.

Бычков В.В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. – 2003. – № 12. – С. 80–92.

Бычков В.В. Эстетика: Учебник. – М.: Гардарики, 2002. – 556 с.

Бычков В.В. Эстетический лик бытия (Умозрение Павла Флоренского). М.: Знание, 1990. – 64 с.

Бычков В.В. Эстетическое в системе культуры // Мир культуры: Труды государственной академии славянской культуры. Вып. 11. – М., 2000. – С. 92–106.

Валери П. Проблема музеев // Валери П. Об искусстве. – М.: Искусство, 1993. – С. 205–208.

Ваялко І. До питання про підґрунтя містичного світогляду Григорія Сковороди в контексті досліджень Дмитра Чижевського. // Діалог культур: Святе письмо в українських пам'ятках. – К.: Товариство дослідників центрально східної Європи, 1999. – С. 163–204.

Ваялко І. Філософія Григорія Сковороди в осмисленні Дмитра Чижевського. – К.: Київське братство, 1996. – 56 с.

Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // СОЦИО-ЛОГОС. – М.: Прогресс, 1991. – С. 39–50.

Вебер М. Теория ступеней религиозного неприятия мира // Вебер М. Избранные произведения. – М.: Прогресс, 1990. – С. 307–344.

Вейц М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства. Антология. – Екатеринбург: Деловая Книга, Бишкек: Одиссей, 1997. – С. 43–60.

Величко С. Володарі і козаки: замітки до проблеми історичної легітимності і тягlostі в українській історіографії XVII–XVIII ст. // *Mediaevalia Ukrainika*. – Т. III. – К.: Критика, 1994. – С. 117–121.

Велмер А. Модели свободы в современном мире // *СОЦИО-ЛОГОС*. Вып. 1. Общество и сферы смысла. – М.: Прогресс, 1991. – С. 11–38.

Венедиктова Т. После «cultural studies»: эстетическое как новый горизонт? // *Новое литературное обозрение*. – 2002. – № 57. – С. 5.

Визгин В.П. Постструктуралистская методология истории: достижения и пределы // *Одиссей*: 1996. – М.: Наука, 1996. – С. 39–56.

Вико Дж. Основание новой науки об общей природе наций. – М.: ИСА, 1994. – 684 с.

Винтер Э. Феофан Прокопович и начало русского Просвещения // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. – М., Л.: Наука, 1966. – С. 43–46.

Витгенштейн Л. Культура и ценность // Витгенштейн Л. *Философские работы* (Ч.1). – М.: Гнозис, 1994. – С. 407–492.

Вишенський І. Книжка // Вишенський І. *Твори*. – К.: Художня література, 1959. – С. 41–158.

Вишенський І. Позорище мислене // Вишенський І. *Твори*. – К.: Художня література, 1959. – С. 237–246.

Вишенський І. Послання до Домнікії // Вишенський І. *Твори*. – К.: Художня література, 1959. – С. 188–196.

Вишенський І. Зачапка мудрого латинника з глупим русином // Вишенський І. *Твори*. – К.: Художня література, 1959. – С. 197–231.

Від Вишенського до Сковороди (3 історії філософської думки на Україні XVI–XVIII ст.) – К.: Наукова думка, 1972. – 144 с.

Вінкельман Й. Про художній ідеал прекрасного: Збірник. – К.: Мистецтво, 1990. – 275 с.

Вінтер Е. Раннє просвітництво і християнство // Релігійно-філософська думка в Києво-Могилянській академії: європейський контекст. – К.: Вид. дім, «КМ Академія», 2002. – С. 287–310.

Габермас Ю. Філософський дискурс модерну. – К.: Четверта хвиля, 2001. – 424 с.

Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.Г. *Актуальность прекрасного*. – М.: Искусство, 1991. – С. 266–323.

Гадамер Г.Г. Про вклад поезії у пошук істини // Возняк Т. *Тексти та переклади*. – Х.: Фоліо, 1998. – С. 380–391.

Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

Гайденко В.П., Смирнов Г.А. Западноевропейская наука в средние века: Общие принципы и учение о движении. – М.: Наука, 1989. – 352 с.

Гартман Н. Эстетика – К.: Ника-Центр, 2004. – 639 с.

Гаспаров М.Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М.Л. Избранные труды. – Том 1. О поэтах. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 590–667.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х т. – Т.2. – М.: Искусство, 1969. – 326 с.

Геник-Березовська З. До питання про пізню українську барокову поезію // Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. – К.: Гелікон, 2000. – С. 37–50.

Геник-Березовська З. До питання про українське бароко // Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. – К.: Гелікон, 2000. – С. 20–27.

Геник-Березовська З. Духовний і поетичний заповіт Григорія Сковороди // Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. – К.: Гелікон, 2000. – С. 51–71.

Геник-Березовська З. Трагедія І. Котляревського // Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. – К.: Гелікон, 2000. – С. 87–95.

Геник-Березовська З. Українське літературне бароко в межах своєї епохи та стилю // Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. – К.: Гелікон, 2000. – С. 28–36.

Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. – СПб.: Алетейя, 2002. – 654 с.

Гинзбург К. Репрезентация: слово, идея, вещь // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 33. – С. 5–21.

Гнатюк О. Вступне слово // Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини. – Л.: Місіонер, 2000. – С. 9–51.

Гоголь Н.В. Размышление о Божественной литургии // Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. – М.: Современник, 1990. – 124 с.

Головащенко С.І. Біблійне коріння поезики Г. Сковороди та проблема його дослідження в КДА // Наукові записки НаУКМА. Філософія і релігієзнавство. – Т. 21. – 2003. – С. 37–48.

Гомилко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. – К.: Наукова думка, 2001. – С. 339.

Горский В.С. Философские идеи в культуре Киевской Руси. – М.: Наука, 1998. – 213 с.

Горский В.С., Крымский С.Б. Философские идеи в отечественной средневековой культуре // Философские науки. – 1985. – № 5. – С. 91–99.

Горський В. Європейська академічна традиція в Києво-Могилянській академії // Релігійно-філософська думка в Києво-Могилянській академії: європейський контекст. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2002. – С. 7–38.

Грабович Г. Авторство і авторитет у Івана Вишенського: діалектика відсутності // Грабович Г. До історії української літератури. – К.: Основи, 1997. – С. 260–277.

Грабович Г. До ідеології ренесансу в українській літературі: Касіяна Саковича «Вірш на жалосний погреб зацного рыцера Петра Конашевича

- Сагайдачного» // Грабович Г. До історії української літератури. – К.: Основи, 1997. – С. 278–292.
- Грабович Г. До питання про критичне самоусвідомлення в українській думці XIX століття: Шевченко, Куліш, Драгоманов // Сучасність. – 1996. – № 12. – С. 24–25.
- Грабович Г. Семантика котляревщини // Сучасність. – 1995. – № 5. – С. 65–73.
- Григорович-Барський В. Мандри по святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік. – К.: Основи, 2000. – 767 с.
- Григорьева Е.Г. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам XXI. – Вып. 754. – Тарту: Тартусский госуниверситет, 1987. – С. 78–88.
- Гундорова Т. Перевернутий Рим, або «Енеїда» Котляревського як наратив // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 120–134.
- Гуревич А.Я. «Территория историка» // Одиссей. Человек в истории, 1996. – М.: Coda, 1996. – С. 81–109.
- Гуревич А.Я. Историк конца XX века в поисках метода // Одиссей. Человек в истории, 1996. – М.: Coda, 1996. – С. 5–10.
- Гуревич А.Я. Средневековые как тип культуры // Антропология культуры. – Вып. 1. – М.: ОГИ, 2002. – С. 39–55.
- Даниэль С.М. Западноєвропейська живопись XVII века: проблемы изобразительной риторики // Советское искусствознание, 83. – Вып. 1 (18). – М.: Советский художник, 1984. – С. 53–74.
- Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноєвропейской живописи XVII века. – Л.: Искусство, 1986. – 199 с.
- Декомб В. Тождественное и иное // Декомб В. Современная французская философия: Сборник. – М.: Весь мир, 2000 – С. 7–82.
- Делез Ж. Логика смысла. – М.: Academia, 1995. – 298 с.
- Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. – М.: Логос, 1997. – 264 с.
- Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – М.: Алетейя, 1998. – 288 с.
- Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. – К.: Карме-Синто, 1996. – 384 с.
- Дельоз Ж., Гваттари Ф. Трактат о нематологии // Новый круг. – № 2. – К., 1992. – С. 183–187.
- Джисраудо Дж. «Русское» настоящее и прошедшее в творчестве Инокентия Гизеля // Mediaevalia Ukrainika. Т. 1. – К.: Критика, 1992. – С. 92–103.
- Дзевежин И. «Енеїда» Котляревського як художественное открытие // Вопросы литературы. – 1977. – №10. – С. 255–260.
- Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – СПб.: Наука, 2001. – 264 с.

Діденко Л. Дуалістичний вимір людини в українській філософії XVIII сторіччя (за поглядами І. Кониського та І. Сковороди) // *Філософська думка*. – 2004. – № 3. – С. 65–76.

Довга Л. До питання про барокову ментальність українців // *Mediaevalia Ukrainika*. – Т. 1. – К.: Критика, 1992. – С. 104–116.

Довга Л. До питання про барокову ментальність українців // *Mediaevalia Ukrainika*. – Т. III. – К.: Критика, 1994. – С. 111–126.

Довга Л. До питання про барокову ментальність українців // *Генеза*. – К.: Генеза. – 1997. – № 1 (5). – С. 127–137.

Довга Л. Естетика // *Історія української культури: В 5-ти томах*. – Т. 3. – К., Наукова думка, 2003. – С. 635–651.

Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К.: Мистецтво, 1973. – 436 с.

Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе культуры // *Новое литературное обозрение*. – 2002. – № 57. – С. 6–23.

Дубова О.Б. Мимесиз и пойезис. – М.: Памятники мысли, 2001. – 269 с.

Дубо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. – М.: Искусство, 1976. – 768 с.

Дюфрен О.Б. Вклад эстетики в философию // *Феномен человека. Антология*. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 341–348.

Евдокимова Л.В. Перевод и подражание: литературная теория и практика (вступительные замечания) // *Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения*. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 3–11.

Еко У. Налітерпретація текстів // *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* – Л.: Літопис, 2002. – С. 549–563.

Єрьомин І.П. Иван Вишенский и його громадсько-літературна діяльність // *Вишенський І. Твори*. – К.: Художня література, 1959. – С. 3–39.

Жильсон Э. Живопись и реальность. – М.: РОССПЭИ, 2004. – 368 с.

Житецький П.Г. «Гнеїда» Котляревського у зв'язку з оглядом української літератури // *Житецький П.Г. Вибрані праці. Філологія*. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 139–254.

Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. – К.: Наукова думка, 1982. – 287 с.

Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1988. – 160 с.

Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1978. – 327 с.

Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XV–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1983. – 179 с.

Зверева Г.И. Реальность и исторический нарратив // *Одиссей*, 1996. – М.: Coda, 1996. – С. 11–24.

- Зема В. Семіотика «простоти» в творах Іоана Вишнєвського // Гепеза. – К., 1997. – № 1 (5). – С. 183–187.
- Зема В. Середньовічна традиція слова, мови та книги в творах Іоана Вишнєвського // *Mediaevalia Ukrainica*. – Т. V. – К.: Критика, 1998. – С. 82–92.
- Иванько И. Очерк развития эстетической мысли Украины. – М.: Искусство, 1981. – 471 с.
- Ингарден Р. О различном познавании литературного произведения // Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Иностранная литература, 1962. – С. 123–154.
- Іванько І., Яранцева Н.О., Литвинов В.Д. Розвиток естетичних поглядів у Кисво-Могилянській академії // Історія філософії на Україні. В 3-х т. – Т.1. – 1987. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 316–325.
- Іванько І.В. «Поетика» Митрофана Довгалевського // Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К.: Мистецтво, 1973. – 436 с.
- Іванько І.В. Естетичні погляди Ф. Прокоповича // Прокопович Ф. Філософські твори. В 3-х томах. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 62–77.
- Іванько І.В. Про українське літературне бароко // Українське літературне бароко. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 3–18.
- Ісаєвич Я.Д. Кисво-Могилянський колегіум // Історія української культури. В 5-ти т. – Т.2. – К.: Наукова думка, 2001. – С. 564–575.
- Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
- Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса: Диалектика эстетического как теория чувственного познания. – К.: Вища школа, 1979. – 191 с.
- Кант И. Критика способности суждения. – М.: Искусство, 1994. – С. 367.
- Кант И. Критика чистого разума. – К.: Юніверс, 2000. – 504 с.
- Карасев Л.В. Парадокс о смехе // Квинтэссенция: Филос. альманах. – М.: Политиздат, 1990. – С. 341–370.
- Кассирер Э. Индивид и космос в философии Возрождения // Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос. – СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 7–206.
- Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Кассирер Э. Избранное: Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – С. 440–722.
- Кассирер Э. Понятийная форма в мифическом мышлении. Исследования библиотеки Варбурга // Кассирер Э. Избранное: Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – С. 183–251.
- Ковалинский М. Жизнь Григорія Сковороды // Сковорода Г.С. Повне зібрання творів у 2-х томах. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1972. – С. 439–476.
- Когут З. Проблеми дослідження української еліти Гетьманщини // Когут З. Коріння ідентичності. – К.: Критика, 2004. – С. 27–45.

- Когут З. Українська еліта у XVIII століття та її інтеграція в російське дворянство // Когут З. Коріння ідентичності. – К.: Критика, 2004. – С. 46–79.
- Коллінгвуд Р.Дж. Принципи искусства. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.
- Концепт // Всемирная энциклопедия: Философия. – М.: АСТ; Минск: Харвест, Современный литератор, 2001. – С. 506–507.
- Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы. – М.: Изд-во Московск. университета, 1987. – С. 5–38.
- Котляревський І. Енеїда. – К.: Радянська школа, 1989. – 197 с.
- Крекотень В.И. Тема науки в барочной украинской поэзии 30-х годов XVII века // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – С. 255–275.
- Крекотень В.І. Київська поетика 1637 року // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 127.
- Кримський С. Запити філософських смислів. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
- Кримський С.Б. Феномен українського бароко // Історія української культури. У 5-ти томах. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 2003. – С. 67–93.
- Кристева Ю. О знаках и знамениях субъекта // Метафизические исследования. – Вып. 10. Религия. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 205–211.
- Кром М. «Старина» как категория средневекового менталитета (по материалам Великого княжества Литовского XIV – начала XVII в.) // Mediaevalia Ukrainika. – Т. III. – К.: Критика, 1994. – С. 68–85.
- Кроче Б. Логика философии // Кроче Б. Антология сочинений по философии. – СПб.: Пневма, 1999. – С. 1–98.
- Крымський С. Метаісторическі ракурси філософії історії // Вопросы философии. – 2001. – № 6. – С. 32–41.
- Кузанский Николай. Книги простеця // Николай Кузанский. Сочинения в 2-х томах. – М.: Мысль, 1978. – Т. 1. – С. 359–460.
- Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII в. – Л.: Просвещение, 1968. – 343 с.
- Кун Т. Структура научных революций. – М.: АСТ, 2003. – 605 с.
- Кураев А. Человек перед иконой (Размышления о христианской антропологии и культуре) // Квинтэссенция: Философский альманах, 1991. – М.: Политиздат, 1992. – С. 237–262.
- Лахманн Р. Два етапа розвитку риторики «приличия» (decorum) – риторика Макария и «Искусство риторики» Феофана Прокоповича // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. – М.: Наука, 1989. – С. 149–169.

- Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. – СПб.: Академический проект, 2001. – 368 с.
- Левченко В. Классическая рациональность и барочный стиль мышления // *Sententiae: наукові праці Спільки дослідників модерної філософії*. – Вип. № 2. – 2000. – С. 39–47.
- Левчук Л.Т. Психологизм и художественное творчество: Критический анализ. – К.: Выща школа, 1980. – 159 с.
- Лютар Ж. Состояние постмодерна. – М.: Институт экспериментальной социологии. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
- Лисий І. Європейськість Києво-Могилянської академії та її філософії: польська призма бачення // *Релігійно-філософська думка в Києво-Могилянській академії: європейський контекст*. – К.: Вид. дім. «КМ Академія», 2002. – С. 67–76.
- Литвинов В. Риторика і поетика // *Історія української культури: В 5-ти томах*. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 3. – С. 652–668.
- Литвинов В.Д. Ідеї просвітництва у працях Ф. Прокоповича // *Філософська думка*. – 1982. – № 1. – С. 72–82.
- Личковах В. Sacrum як ідея ставлення до свята в українській філософії мистецтва: Стаття друга // *Філософська думка* – 2004. – №1. – С. 92–109.
- Личковах В. Sacrum як ідея ставлення до свята в українській філософії мистецтва: Стаття друга // *Філософська думка*. – 2003. – № 6. – С. 123–134.
- Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // *Эстетика и жизнь*. – Вип. 6. – М., 1979. – С. 221–238.
- Лосев А.Ф. История эстетических учений // Лосев А.Ф. Форма – стиль – выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 32–404.
- Лосев А.Ф. Эстетика // *Философская энциклопедия: В 5-ти т.* – Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – С. 570–577.
- Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры // *Труды по знаковым системам*. – Вип. 284. – Тарту, 1971. – Т.5. – С. 144–166.
- Лотман Ю.А. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки культуры, 1996. – 464 с.
- Луман Н. Тавтология и парадокс в самоописаниях современного общества // *СОЦИО-ЛОГОС: Общество и сферы смысла*. – М.: Прогресс, 1991. – С. 194–218.
- Макаров А. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
- Мак-Люен М. Галактика Гугенберга: Становлення людини друкованої книги. – К.: Ніка-Центр, 2001. – 432 с.
- Малинов А. Философские взгляды Григория Сковороды. – СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 1998. – 125 с.
- Маслюк К. Латиномовні поетики і риторики XVII – перш. пол. XVIII та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К.: Наукова думка, 1983. – 234 с.

- Матхузєрова С.* Древнерусские теории искусства слова. – Прага. – 1976. Univerzita Karlova. – 147 с.
- Михайлов А.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике // Михайлов А.В. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 58–90.
- Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. – С. 308–324.
- Михайлов А.В.* Время и безвременье в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII. Материалы научной конференции, 1970. – М.: Без вид., 1970. – С. 195–220.
- Михайлов А.В.* Перевод и подражание в Средние века (От «Энеиды» Вергилия к «Роману об Энее») // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 59–75.
- Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // <http://www.volunteering.org.ua/wordstown/Text/Mihaylov/content.html>
- Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой литературы. – М.: Наука, 1989. – 232 с.
- Міляєва Л.* Стінопис Потєлича: Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. – К.: Мистецтво, 1969. – 247 с.
- Мишанич О.* Давня література в українській літературно-критичній та естетичній думці першої пол. XIX ст. // Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 215–236.
- Моцро Б.* Эстетическая точка зрения // Американская философия искусства. Антология. – Екатеринбург: Деловая книга, Бишкек: Одиссей, 1997. – С. 155–180.
- Монроз Л.А.* Изучение ренессанса: поэтика и политика культуры // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 42. – С. 13–36.
- Мординова С.Б.* Историко-художественные предпосылки возникновения и развития портрета в XVII в. // От средневековья до Нового времени. Материалы исследования по русскому искусству XVIII – перв. пол. XIX века. – М.: Наука, 1984. – С. 9–39.
- Морозов П.* Феофан Прокопович как писатель. – СПб., 1880. – 402 с.
- Мочалова В.В.* «Пизовое» барокко в Польше. Драматургия и поэзия // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – С. 102–169.
- Мукаржовский Я.* Искусство как семиотический акт // Чешская и словацкая эстетика XIX–XX вв.: В 2-х т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1985. – С. 81–89.
- Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
- Мукаржовский Я.* Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Чешская и словацкая эстетика XIX–XX вв.: В 2-х т. – М.: Искусство, 1985. – Т. 2. – С. 89–120.

- Наливайко Д.* Українське літературне бароко в європейському контексті // Українське літературне бароко. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 46–175.
- Наливайко Д.* Українські поетики й риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика // Наукові записки / НАУКМА. – К.: Стило, 2001. – Т. 19. Філологічні науки. – С. 3–18.
- Наливайко Д.С.* Київські поетики XVII – поч. XVIII у контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 155–195.
- Нахлік Є.К.* Творчість Івана Котляревського: Замовчувані інтерпретації, дискусійні проблеми, спроба нового прочитання (з погляду літературних напрямів і течій). – Л.: Рекл.-видавничий дім «Олір», 1994. – 68 с.
- Нахов И.М.* Понятие мировой литературы и античность (Двенадцать развернутых тезисов) // Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. – С. 271–282.
- Неборак В.* Перечитана «Енеїда». Спроба сенсового прочитання «Енеїди» Івана Котляревського на тлі зіставлення з «Енеїдою» Вергілія. – Львів: ЛВІЛШ – «Астрон», 2001. – 284 с.
- Недонець М.* Введення в естетику // Культурологія. Дайджест. – №1(20). – М., 2002. – С. 88–96.
- Ничик В.М.* Собрание курсов риторики и философии профессоров Киево-Могилянской академии в ЦНБ АН УССР // Русские библиотеки и их читатель. (Из истории русской культуры эпохи феодализма). – Л.: Наука, 1983. – С. 80–87.
- Оболенская С.В.* «История повседневности» в современной историографии ФРГ // Одиссей. Человек в истории. 1990. – М.: Наука, 1990. – С. 182–198.
- Оганов А.А.* Возвращение к эстетическому (потребность переосмысления). – Вопросы философии. – 2003. – № 2. – С. 66–76.
- Осипов А.* Парадигма тілесності у символотворчому процесі духовних практик // Філософська думка. – 2004. – № 2. – С. 30–52.
- Павлишин М.* Риторика і політика в «Енеїді» Котляревського // Канон та іконостас. – К.: Час, 1997. – С. 294–307.
- Пановский Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. – СПб.: Аxioma, 1999. – 228 с.
- Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве. – М.: Искусство, 1998 – 362 с.
- Пановский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 394 с.
- Панченко А.М.* Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко М.В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – С. 72–153.
- Панченко В.І.* Мистецтво в контексті культури. – К.: Міжнародна фінансова агенція, 1998. – 192 с.

- Панченко В.І. Мистецтво в контексті культури: Автореф. дисерт. д-ра філос. наук. – К., 1999.
- Паславський І.В. Розвиток філософської думки // Історія української культури: У 5-ти т. – К.: Наукова думка, 2001. – Т. 2. – С. 775–787.
- Паславський І.В. Іван Вишенський // Історія філософії на Україні: В 3-х т. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 218–231.
- Пеншо Л. Интеллектуальная докса // Socio-Logos'96. Альманах Российско-французского центра социологических исследований Института социологии Российской Академии наук – М.: Socio-Logos. 1996. – С. 32–38.
- Пилипчук Н. Київські поетики і ренесансні теорії мистецтва. Пам'яті проф. В. Вайнтрауба // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 75–109.
- Письма преосвященного Лазаря Барановича с примечаниями. – Чернігов, 1865. – 364 с.
- Пілявець Л. Гуманістичні тенденції в поглядах на людину й суспільство Кирила Транквіліона-Ставровського // Європейське відродження та українська література XVI–XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1993. – С. 175–193.
- Плохій С. Божественне право гетьманів: Богдан Хмельницький і проблема легітимності гетьманської влади в Україні // Mediaevalia Ukrainika. – К.: Критика, 1994. – Т. III. – С. 86–110.
- Пляико Л.А. Сорочинский іконостас. Ознаки стилю Рококо. – К.: Українознавство, 2001. – 120 с.
- Полян Ж. Тарбские цветы или террор в изящной словесности. – СПб.: Наука, 2000. – 336 с.
- Попович М. В. Нарис історії культури України. – К.: АртЕк, 1998. – 727 с.
- Попович М. Поняття «дискурс» у метафоричному та логіко-лінгвістичному розумінні // Філософська думка. – 2003. – № 1. – С. 27–36.
- Попович М.В. Рациональність і виміри людського буття – К.: Сфера, 1997. – 290 с.
- Прокопов Д. У пошуках втраченої істини: Г. Сковорода і проблема епістемологічного мацшрування // Релігійно-філософська думка в Києво-Могилянській академії: європейський контекст. – К.: Вид. дім. «КМ Академія», 2002. – С. 251–268.
- Прокопович Ф. О поэтическом искусстве // Прокопович Ф. Сочинения. – М.-Л.: Издат. АН СССР, 1961. – С. 335–355.
- Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво // Прокопович Ф. Філософські твори: В 3-х томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 1. – С. 101–224.
- Прокопович Ф. Промова про заслуги наук, що прирівнюються до заслуг зброї // Філософська думка. – 1982. – № 1. – С. 77–78.
- Прокопович Ф. Промова про заслуги наук, що прирівнюються до заслуг зброї // Філософська думка. – 1982. – № 1. – С. 77.

Прокопович Ф. Разговор гражданина с селянином да певцем или дьячком церковным // Верховской П.В. Учреждение Духовной коллегии и Духовный регламент. Материалы III отделения. – Т. 2. – Ростов-на-Дону, 1916. – С. 28–78.

Прокопович Ф. Письмо к Якову Маркевичу из Петербурга. 10 мая 1720 г. (пер с лат.) // Труды Киевской духовной академии. Зберігається в ІНБУ ім. В.І. Вернадського у зшитку з *Письма преосвященного Лазаря Барановича с примечаниями*. – Чернігов, 1865. – С. 288.

Пролеєв С. Повсякденність і денонсація культури // Генеза. 1 (5)97. – К.: Генеза, 1997. – С. 10–13.

Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в. описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алепским. Вип. 1. – М.: Без изд., 1996.

Радиевский Р.П. Бароковый консептизм поезії Лазаря Барановича // Українське літературне бароко. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 156–177.

Репина Л.П. Вызов постмодернизма и перспективы новой культурной и интеллектуальной истории // Одиссей. – 1991. – М.: Coda, 1996. – С. 25–38.

Рикер П. Что такое текст? Пояснения і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Л.: Літопис, 2002. – С. 305–323.

Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII в. – М.: Наука, 1974. – 407 с.

Робинсон А.Н. Идеологические закономерности движения литературного бароко // Развитие бароко и зарождение классицизма в России XVII–начала XVIII в. – М.: Наука, 1989. – С. 4–26.

Розеншток-Хюсси О. Значение юмора для выживания // Вопросы философии. – 1997. – № 8. – С. 147–150.

Ромашко С.А. Искусство как прием. Несостоявшаяся эмансипация эстетического, или как из ТЕХНИКИ получилась техника // Логический анализ языка: Языки эстетики. – М.: Индрик, 2004. – С. 112–121.

Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 282 с.

Ротач П. Иван Котляревський у листуванні. – Описи: Українське народознавство, 1994. – 336 с.

Ротач П.П. Крут чтения украинского поэта И.П. Котляревского // Русские библиотеки и их читатель. (Из истории русской культуры эпохи феодализма). – Л.: Наука, 1983. – С. 203–209.

Савельева М.Ю. Лекции по мифологии культуры. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 272 с.

Сантаяна Дж. Виглумачення Поезії та Релігії. – Львів: Ініціатива, 2003. – 288 с.

Сартр Ж.П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы. Трататы. Статьи. Эссе. – М.: Изд. Моск. университета, 1987. – С. 319–334.

Сватко Ю. Між іншим і «цивілізація жесту»... (кілька штрихів до розуміння латинського християнського Середньовіччя як окремого культурно-історичного типу) // Шмітт Ж.К. Сенса жесту на середньовічному Заході. – Харків: Око, 2002. – С. 5–116.

Сватко Ю. Теофан Прокопович і європейське Відродження як окремий культурно-історичний тип // Релігійно-філософська думка в Києво-Могилянській академії: європейський контекст. – К.: Вид. дім. «КМ Академія», 2002. – С. 175–212.

Сверстюк Є. Іван Котляревський сміється (уривки) // Слово і час. – № 9. – 1996. – С. 24–25.

Семенов В., Ражбаска М. Про модус присутності Г. Сковороди в українській та російській культурі // Філософська думка. – 2002. – № 5. – С. 89–107.

Сивакінь Г. Давні українські поетики. – Харків: Акта, 2001. – 166 с..

Скалігер Ю.Ц. Поэтика // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: Изд. Московск. университета, 1980. – С. 50–70.

Сковорода Г. Пря бѣсу со Варсавою // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 85–98.

Сковорода Г. Симфонія, нареченная Книга Асхань о познанні самого себе // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1973. – С. 201–262.

Сковорода Г.С. Разговор пяти путников об истинном щастіи в жизни // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1973. – С. 324–410.

Сковорода Г.С. Бѣседа 2-я, нареченная Observatorium Specula (єврейски – Сіон) // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – С. 296–306.

Сковорода Г.С. Басни Харьковскія // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – С. 107–135.

Сковорода Г.С. Бѣседа 1-я, нареченная Observatorium (СІОН) // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – С. 282–295.

Сковорода Г.С. Благодарный Еродій // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 99–118.

Сковорода Г.С. Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: легко быть благим // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 59–84.

Сковорода Г.С. Діалог, или разглагол о древнем мірѣ // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – С. 307–323.

Сковорода Г.С. Діалог. Имя ему – Потоп зміин // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 135–172.

Сковорода Г.С. Книжечка о чтеніи священнаго писанія, нареченная Жена Лотова // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 32–58.

Сковорода Г.С. Книжечка, называемая Silenus Alciviadis // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 6–31.

Сковорода Г.С. Колцо. Дружеский разговор о душевном мире // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – С. 358–410.

Сковорода Г.С. Лист Г.І. Ковалінському 1788 р., 23 вересня // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 408–409.

Сковорода Г.С. Лист до А.Д. Карпова // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 396–398.

Сковорода Г.С. Лист до Є. Є. Урюпина // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 410.

Сковорода Г.С. Лист до К. Ляшневського // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 382–385.

Сковорода Г.С. Лист до М. Ковалінського. № 63 // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 329–331.

Сковорода Г.С. Лист до Ф. П. Жебокрицького // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 385–387.

Сковорода Г.С. Лист до Я. І. Долганського // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 394–395.

Сковорода Г.С. Лист до Я. Правицького // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 360.

Сковорода Г.С. Наркісс. Разглагол о том: узнай себе // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – С. 154–200.

Сковорода Г.С. Разговор называемый алфавит, или букварь мира // Сковорода Г.С. Повн. збір. творів у 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – С. 411–461.

Смирнова Н.Н. Теория автора как проблема // Литературоведение как проблема. – М.: Наследие, 2001. – С. 376–392.

Соколов М.Н. Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. – М.: Прогресс – Традиция, 1999. – 520 с.

Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – С. 78–101.

Софронова Л.А. Старинный украинский театр. – М.: РОССПЭН, 1996. – 352 с.

Софронова Л.А., Липатов А.В. Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – С. 3–14.

Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка: В 3-х т. – Л.-М., 1958.

Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. В 3-х т. Репринт. – М.: Книга, 1989.

Ставицький О.Ф. Коментар до «Енеїди» Івана Котляревського та його історія // Котляревський І. Енеїда. – К.: Радянська школа, 1989. – С. 207–217.

Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. – Ленинград: Наука, 1984. – 246 с.

Степовик Д. Іван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. – К.: Мистецтво, 1988. – 160 с.

Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть. – К.: Либідь, 1996. – 440 с.

Степовик Д. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. – К.: Наукова думка, 1986. – 235 с.

Тананаева Л. Некоторые черты развития старопольского портрета // Проблемы портрета. Матер. науч. конфер. (1972). – М.: Советский художник, 1973. – С. 4–24.

Татаркевич В. Історія шести понять. – К.: Юніверс, 2001. – 368 с.

Тимошук О. Літературний текст бароко як відображення світогляду доби // Mediaevalia Ukrainika. – К.: Критика, 1994. – Т. III. – С. 98–115.

Тимошук О. Розмова з ехо: «Hippomenes sarmacki» Пилипа Орлика (1698 р. у друкарні Києво-Печерської Лаври) // Mediaevalia Ukrainika. – Т. IV. – К.: Критика, 1995. – С. 115–125.

Титова М. Читая Лакана: реальное субъекта // Логос: Философско-литературный журнал. – 1994. – № 5. – С. 190–195.

Тітов Хв. Матеріали для історії книжної справи на Україні в XVI–XVIII вв. Всезбірка передмов до українських стародруків. – К.: Друкарня української Академії наук, 1924.

Ткачук М.Л. Києво-Могилянська академія і становлення академічної філософії в Україні // Філософська думка. – 2000. – № 4. – С. 37–56.

Тодоров Ц. Теории символа. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. – 408 с.

Трельч Э. Историзм и его проблемы. – М.: Юрист, 1994. – 719 с.

Тулмин Ст. Человеческое понимание. – М.: Прогресс, 1984. – 328 с.

Уайт Х. По поводу «нового историзма» // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 42. – С. 37–46.

Успенский Б. Семиотика иконы // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 220–294.

Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 9–218.

Успенский Л. Богословие иконы Православной церкви. – М.: Изд-во Западно-Европейского экзархата. Московский патриархат, 1996. – 474 с.

Ушкалов Л. До історії українського барокового «фігуративізму» Григорія Сковороди // Діалог культур – II: Святе письмо в українських пам'ятках. – К.: Товариство дослідників Центрально-східної Європи, 1999. – С. 130–142.

Ушкалов Л. Світ українського барокко. Філологічні етюди. – Х.: Око, 1994. – 112 с.

Ушкалов Л. В. Біблійна герменевтика в літературі українського бароко // Другий міжнародний конгрес україністів: Доповіді і повідомлення. Літературознавство. – Львів, 1993. – С. 69–72.

Ушкалов Л.В. Українська барокова література у її зв'язку із філософією. Автореф. дис. на зд. ст. докт. філолог. наук. – К., 1996. – 47 с.

Ушкалов Л. Українське барокове богосмислення: Сім етюдів про Григорія Сковороду. – Х.: Акта, 2001. – 221 с.

Ушкалов Л.В. Смысл «зеркальной» диалектики самопознания Г. Сковороды // Философская и социологическая мысль. – 1992. – №5. – С. 128–137.

Флоренський П. Обратная перспектива // Флоренський П. Сочинения в 2-х т. – Т. 2. – М.: Правда, 1990. – С. 43–106.

Франко І. Іоанн Вишенський (Новые данные для оценки его литературной и общественной деятельности) // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 318–328.

Франко І. Іван Вишенський, його час і письменницька діяльність // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 260–279.

Франко І. Іоанн Вишенський і його твори // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – Т. 30. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 7–177.

Франко І. Наші коляди // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. – Т. 28. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 7–41.

Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Касталь, 1996. – С. 47–96.

Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С. 41–62.

Хайдеггер М. Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим // Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С. 273–302.

Хайдеггер М. Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим // Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С. 273–302.

Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд. Московск. ун-та, 1987. – С. 264–312.

Чечот И.Д. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гурлитя // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – С. 326–349.

- Чижевський Дм.* Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. — Нью-Йорк: Українська вільна Академія наук у США, 1956. — 511 с.
- Чижевський Дм.* Культурно-історичні епохи // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3-х кн. — Кн.3. — К.: Рось, 1994. — С. 609–620.
- Чижевський Дм.* Філософія Г. Сковороди. — Харків: Акта, 2003. — 432 с.
- Чижевський Дм.* Філософська метода Сковороди // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. — Л., 1930. — Т. 99. — Ч. 1. — С. 145–171.
- Чумичева О.В.* «Все мысленное мнится видением» (к вопросу о восприятии иконного образа в первой половине XVII в.) // Герменевтика древнерусской литературы. — М.: Наследие, ИМЛН РАН, 2000. — С. 429–446.
- Шахнович М.М.* Христос-Арлекин. «Комическая теология» Х. Кокса // Метафизические исследования. — Вып. 10. Религия — СПб., 1999. — С. 119.
- Шевчук В.* Відродження і реформація в українській культурі XV–XVII ст. // Філософська і соціологічна думка. — 1989. — №4. — С. 73–86.
- Шевчук В.* Суспільно-політична думка в Україні від 1710-го по 90-ті роки XVIII ст. // Тисяча років української суспільно-політичної думки. В 9-ти тт. — Кн. 1. — К.: Дніпро, 2001. — Т.4. — С. 7–190.
- Шмидт В.* Заметки о парадоксе // Парадоксы русской культуры: Петербургский сборник. — Вып 3. — СПб., 2001. — С. 9–16.
- Эрн В.* Григорий Савич Сковорода // Волшебная гора: Философия, эзотеризм, культурология. — М., 1998. — Т. 7. — С. 123–154.
- Юм Д.* О норме вкуса // Юм Д. Сочинения: В 2-х томах. — М.: Мысль, 1966. — Т.2. — С. 721–744.
- Яковенко Н.* Ідентичність чи ідентичності, або про мозаїку українського простору XVII століття // Український гуманітарний огляд. — Вип. 8. — К.: Критика, 2002. — С. 29–54.
- Яковенко Н.* Латинське шкільництво і «шкільний гуманізм» в Україні кінця XVI — середини XVII ст. // Київська старовина. — 1997. — №1–2(315). — С. 11–27.
- Яковенко Н.* Парадокси інтерпретації минулого в українському ранньонаціональному міфіві (на пам'ятках XVII — поч. XVIII ст.) // Генеза. 1997. — № 1 (5). — С. 118–126.
- Яковенко Н.* Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. — К.: Критика, 2002. — 416 с.
- Яковенко Н.* Політична культура еліт // Історія української культури: В 5-ти томах. — К.: Наукова думка, 2001. — Т. 2. — С. 359–372.
- Ярошовець В., Бичко І.* Історія, філософія, історія філософії // Філософська думка. — 2003. — № 2. — С. 14–35.
- Яусс Г.Р.* Естетичний досвід та літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. — Львів, 2002. — С. 368–403.

- Яцес Х. Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С. 97–106.
- Яценко М.Т. На рубежі літературних епох. «Епείδα» Котляревського і художній процес в українській культурі. – К.: Наукова думка, 1977. – 280 с.
- Aesthetics* // The New Encyclopaedia Britannica. Vol. 13. – Chicago, 1986. – P.15.
- Aesthetics* // The Cambridge Dictionary of Philosophy. Second Edition. Gen. Ed. R/ Audi. Cambridge, University Press, 1999. P. 11–12.
- Aesthetic attitude* // The Cambridge Dictionary of Philosophy. Second Edition. Gen. Ed. R/ Audi. Cambridge, University Press, 1999. P.11.
- Ahmed Sara. Home and away. Narratives of migration and estrangement. International journal of cultural studies. London, 1999, Volume 2(3).
- Bourdieu P. Historical Genesis of a Pure Aesthetic // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1987, Vol. XLVI, Special Issue...
- Cassirer E. Th Philosophy of the Enlightenment. Princeton, 1955.
- Cracraft J. Theology at the Kiev Academy During Its Golden Age // Harvard Ukrainian Study. Vol. 8, 1984, Nom. 1/2. – P. 71–80.
- Gaiger J. The Analysis of pictorial Style // British Journal of Aesthetics. Vol. 42, No. 1, January 2002, P.20–35.
- Gaiger J. The Judge of Beauty and the Paradox of Taste. // European Journal of Philosophy. Vol. 8. Nom. 1. Blackwell Publishes. 2000, pp. 1–19.
- Gibson J. Between Truth and Triviality // British Journal of Aesthetics, Vol. 43, No. 3, July 2003, P. 224–237.
- Griswold Ch.L. Jr. Irony in the Platonic Dialogues // Philosophy and Literature, 2002, 26: P. 84–106.
- Gross St. W. The neglected Program of Aesthetics // British Journal of Aesthetics, Vol. 42, No. 4, October 2002, P. 403–418.
- Levinson J. The irreducible historicity of The concept of Art // British Journal of Aesthetics, Vol. 42, No. 4, October 2002, P. 367–379.
- Lewin P. Drama and Theater at Ukrainian Schools in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Bible as Inspiration of Images, Meaning, Style, and Stage Productions // Harvard Ukrainian Study/ Vol. 8, 1984, Nom. ½. P. 93–122.
- Luzny R. The Kiev Mohyla Academy in Relation to Polish Culture // Harvard Ukrainian Study/ Vol. 8, 1984, Nom. ½. – P. 123–135.
- Osler M. J. The History of Philosophy and the History of *Philosophy*: A Plea for Textual History in Context // Journal of History of Philosophy, Vol. 40, no. 4 (2002). P. 529–533.
- Rorty R. Redemption from Egotism: James and Proust as Spiritual Exercises // <http://www.stanford.edu/~rrorty/index.html> - November, 2, 2000.
- Rorty R. The decline of redemptive truth and the rise of a literary culture <http://www.stanford.edu/~rrorty/index.html> - November, 2, 2000.

Sysyn F. Peter Mohyla and the Kiev Academy in Recent Western Works: Divergent Views on Seventeenth-Century Ukrainian Culture // *Harvard Ukrainian Study/ Vol. 8, 1984, Nom/ ½. P. 155–187.*

The Cambridge Dictionary of Philosophy. Ed. R. Audi. Cambridge, 1999. P. 11–12.

Watson Richard A. What is the History of Philosophy and Why is it Important? // *Journal of History of Philosophy*, Vol. 40, no. 4 (2002). P. 525–528.

Welsh W. Aesthetics beyond Aesthetics (1999) // <http://sammel.punkt.philo.at:8080/archive/00000177/01/Beyond.html>

Santayana G. *The Sense of Beauty. Being the Outline of Aesthetic Theory.* – NY, Collier books, 1961. – 190 p.