

Мністерство внутрішніх справ України  
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ВНУТРІШНІХ СПРАВ

М.Г. МУРАШКІН

# ЕСТЕТИКА І СИМВОЛОГІЯ

Монографія

Дніпро  
**МОНОЛИТ**  
2020

УДК 111.852:164.02  
М 91

*Друкується за рішенням Вченої ради  
Дніпропетровського державного  
університету внутрішніх справ  
(протокол № 7 від 26 березня 2020 р.)*

**Р е ц е н з е н т и:**

- В.А. Жадько* – доктор філософських наук, професор кафедри суспільних дисциплін Запорізького державного медичного університету;
- О.Є. Висоцька* – доктор філософських наук, доцент, завідувач кафедри філософії КЗВО «Дніпровська академія неперервної освіти «ДОР».

**Мурашкін М.Г.**

М 91 Естетика і символіологія: монографія / М.Г. Мурашкін. – Дніпро: ДДУВС; Монолит, 2020. – 240 с.

ISBN 978-617-7369-53-9

У монографії досліджено особливості естетики і символіології, одним із предметів яких є сфера людських відчуттів і станів. Встановлено, що неklasична естетика розглядає розум, вплетений в світ. Але естетика в своїх категоріальних структурах значно відсторонюється від безпосереднього досвіду. Тому і виникає необхідність в символіології, тобто в виробленні певних внутрішніх законів і критеріїв точності які так значно не відсторонюють предмет дослідження від безпосереднього життя.

Символи як інонаукову форму знання досліджує символіологія, яка має певні закони, має свої критерії встановлення істини. Ці закони і критерії символіології не протирічать структурам і категоріальним системам естетики.

Монографія призначена для наукових співробітників, які мають інтерес до проблем естетики, символіології, філософії мистецтва, релігієзнавства.

**УДК 111.852:164.02**

ISBN 978-617-7369-53-9

© М.Г. Мурашкін, 2020

## ВСТУП

---

Естетика і символіологія мають потужні сплетіння в зв'язку з тим однаковим змістом, який вони досліджують. Але естетика – це наукова, філософська дисципліна, філософська форма свідомості, яка будує свою картину світу на основі теоретичного осмислення буття, на основі здобутків наукового пізнання та надбань культури. Філософська форма свідомості, формулюючи свої світоглядні концепти (концепції) використовує раціонально-понятійні форми, логічні способи обґрунтування. Філософія, а отже і естетика, як її частина, є наука, тому що вона як раціонально-понятійна і логічно обґрунтована побудова має риси теорії, теоретичного освоєння дійсності. М.М. Бахтін вказував, що символіологія оперує інонауковою формою знання [4, с. 112–373]. Але вона підкоряється певним закономірностям. М.М. Бахтін помічав, що вона має свої внутрішні закони і критерії точності [4, с. 112–373]. Тому слушно розглядати естетику та символіологію аналізуючи їх зв'язки.

Естетика – це наука, яка досліджує чуттєво-інтелектуальне ставлення людини до дійсності. Естетика досліджує виражальні форми дійсності, які мають цінність для людських почуттів.

Чуттєве пізнання в людині може систематизувати, тобто виділяти порядок у предметному світі, у світі відчуттів, узгоджувати рівновагу частин тих чи інших предметів або відчуттів.

Завдяки пізнанню людина створює ідеал. Ідеал чуттєвий, або піднесена краса – це злагода у внутрішньому світі людини від ладу гармонійних образів предметів. Від гармонії у зовнішніх предметах і соціальних стосунках, від гармонії у проявах людської тілесності виникає відчуття досконалості, стан досконалості. В цьому виникненні бере участь і мислення людини. А краса мислення є, коли наявна згода між елементами пізнавальних здібностей з предметами мислення, які створюють красу пізнання. Тобто, коли є гармонія в духовних структурах людини.

Схоже розуміння можна бачити ще з часів античності. Давньогрецька філософія під естетикою розуміла чуттєве відчуття, будь-яке почуття, в якому вміщується краса як гармонійна цілісність єдності ідеї і якості світу в речах, в предметах. Але ідеї з часом поглиблювались в своїй теоретичній опосередкованості. Тому виникає необхідність не дуже відсторонюватись від безпосередньої краси життя. Відтого і виникає символіологія яка виробляє свої внутрішні закони і критерії точності не вдаючись в теоретизованість і глибoku опосередкованість.

## Розділ 1

---

### ЕСТЕТИКА І СИМВОЛОГІЯ, ЇХ ОСОБЛИВОСТІ

**Е**стетика як гуманітарна наука, та її історія демонструють поглибленість опосередкованості. Тому і виникає необхідність в симвології, тобто в виробленні певних внутрішніх законів і критеріїв точності які не відсторонюють предмет дослідження від безпосереднього життя.

*Естетика як гуманітарна наука.* Розгляд естетики як гуманітарної науки – це розгляд змісту поняття «естетика», історія її становлення, це завдання естетики як науки, її значимість у вихованні.

Естетика – наука. Естетика – це мова про ідеальну атмосферу в соціумі майбутнього, атмосферу, що відкриває можливості майбутніх становлень людини. Можливість майбутніх становлень дарує людині натхнення, містичне натхнення, що передається іншому як катарсис. Однак естетика – це також вираження тієї соціальної атмосфери майбутнього, того світовідчуття, яке позбавлене ідеалу і не дає розкритися людським можливостям, не дає їм розкритися в майбутніх становленнях. Таке називають потворним.

Атмосфера світосприйняття, світовідчуття як естетичне містить у собі й трансцендентне. Декілька слів про трансцендентне, трансцендування.

Трансцендування – це перетин уявного кордону, вихід за межі станів звичайного повсякденного пильнування людини, вихід за межі певного досвіду до більш високого ступеня буття духу, до стану натхнення, осяяння, до «Вищого». С.С. Аверінцев вказував, що «Вище», або містичне, є моментом руйнування давніших, застарілих структур свідомості [1, с. 579–580] при творенні людиною нового. Символогія в своїх символічних відображеннях відтворює «Вище» в людині. Карл Ясперс відмічав, що «Вище» як самодостатнє має характеристики спокою, блаженства і відсутності якогось змісту [97, с. 150–508] як результат руйнування давніших структур, як стан, при якому відсутні воля, прагнення. А це має подібність з компенсаторним інсайтом, який може переживати людина.

Трансцендування і – як його результат – трансцендентне мають волю, прагнення і стимул для виходу за межі повсякденного досвіду. Прагнення ж – це ще й відсутність «Вищого», відсутність само натиску і цільності цього «Вищого». А.Ф. Лосев помічав, що ще в культурі

античності самонатиск і цільність там, де немає прагнення [51, с. 449–503], а є незалежність, у тому числі й від прагнень і стимулів. В такому випадку «Вище» не повинно чимось конкретно актуалізуватися, стимулюватися. Людина має моменти виходу за межі повсякденного стану пильнування. Ці моменти фіксуються в понятті трансцендентне і відбивають особливий стан свідомості, стан натхнення, осяянь, компенсаторного осяяння, коли руйнуються колишні структури свідомості у креативному акті. Цим «Вище» присутнє і в містичному досвіді. Цей містичний досвід яскраво розгортається в символах символіки.

Трансцендентальне – переддосвідне, до трансцендентного, до досвіду «Вищого», тобто компенсаторного осяяння розкритого символами в символіки. Однак трансцендентне – це не будь-яке переддосвідне. Це те переддосвідне, яке робить можливим досвідне пізнання трансцендентного і досвіду «Вищого», досвіду «Вищого» як моменту цього трансцендентного. Можливе робить трансцендентальне категорією гносеології – як можливість, а також і рівень цієї можливості, пізнавати те ж трансцендентне і стан «Вищого». Про трансцендентний досвід ми говоримо, оперуючи поняттями про те генетичне, яке робить можливим впізнання і прояви трансцендентного і стану «Вищого», що збирає воєдино такі характеристики, як спокій, блаженство, відсутність сенсу. Таким чином про трансцендентальне ми говоримо тільки як про можливе, закладене генетично. Трансцендентне ж ми обговорюємо як досвід, який перебуває поза звичайним, повсякденним пильнуванням людини, в якому присутній стан «Вищого», або стан компенсаторного осяяння. Про трансперсональне ми говоримо, коли розглядаємо спектр змінених станів свідомості, тобто різні його стани. Про трансгресію говоримо, коли розглядаємо силу, яка переважає встановлену межу, коли розглядаємо стан, що призводить до порушення тих чи інших правил, законів, норм.

Естетичне вміщує в себе і трансцендентальне, і трансцендентне, і трансперсональне, і трансгресивне, і момент «Вищого», момент компенсаторного осяяння, який розкриває символіка в своїх символах. М.Г. Мурашкін відмічає, що вище – стан людини, при якому абсолютно немає страху ні перед чим [62, с. 127]. З цього приводу Джидду Крішнамурті говорить, що страх не затемнює смерть [45, с. 87–237]. Тоді, як вказує Вільям Джемс, смерть уявляється неможливістю, уявляється не знищенням, а єдиним справжнім життям [27, с. 60–314]. Таке присутнє і в естетичному.

Естетика – наука. Естетика – це філософська дисципліна, яка вивчає природу виражальних форм реальності, виражальних форм, що одухотворяють можливостями майбутніх становлень.

Такому визначенню естетики можна висунути, принаймні, дві претензії. По-перше, в цьому визначенні говориться про вивчення природи виражальних форм реальності. А чому ж не говориться про зображальні? Адже існує, наприклад, образотворче мистецтво. Однак всяке образотворче мистецтво все ж таки щось виражає, має виражальну складову. В.В. Вейдле вказує, що вираження присутнє в усякому мистецтві [11, с. 203–220]. По-друге, у визначенні йдеться про одухотворення можливостями майбутніх становлень. Виникає питання: чому саме на цьому загострюється увага? Адже естетичне має чимало й інших функцій. Так. Однак без одухотворення, яке трансформує людину, без породження в людині натхненності й окриленості жоден твір мистецтва для конкретної людини не існує, ніяке естетичне не проявляє себе. Мистецтво, і в цілому естетичне, не повинно залишати людину байдужою, а має чіпляти її за живе, має перевертати її духовну сферу і народжувати її наново, народжувати в людині нову особистість, одухотворену й окрилену можливостями. Якщо твір мистецтва не зачіпає людину за живе, то він взагалі для людини не існує як естетичне. Результуюче – це одухотвореність. Одухотвореність приходить, якщо людина відкриває в собі нові можливості для свого майбутнього становлення.

Естетика – це наука про неутилітарне споглядальне ставлення людини до дійсності. Утилітарний – це корисний. У свою чергу користь – це позитивне значення предмета в його відношенні до інтересу. Користь – це така характеристика засобів людини, яка достатня для досягнення тих чи інших заданих цілей. Естетика як філософська наука є роздумом про неутилітарне споглядання. Це не означає, що естетика і предмети її дослідження не мають ніякої користі. Це означає, що її користь не є безпосередньою.

Наприклад, тарілка як інструмент для вживання їжі може бути зовсім без естетичного оформлення, без прикрас, без намальованих орнаментів. Від цього значимість тарілки як зручного інструмента за своїми функціями не знижується. Ми чудово можемо їсти з будь-якої тарілки. Однак естетично оформлена тарілка створює іншу атмосферу. Тарілка без прикрас також естетична по-своєму, якщо для цього людиною докладали зусилля, аби зробити цю «безприкрашеність», надати тарілці певну форму простоти. Без прикрашення – це вже інший стиль, інша атмосфера, інший символ оформлення життя, інший неординарний естетичний стиль взагалі, інший спосіб життя.

Естетика також є наукою про неутилітарну творчість. Естетика – це наука про неутилітарне творче ставлення людини до дійсності. Тобто людина може усвідомлювати симетрію, гармонію, єдність світу не тільки через практичну корисність, а й як результат власних творчих зусиль і можливостей як сил, що долають надзвичайно важке і неможливе в оточуючому світі. І це дарує людині безкорисливу радість, вищу радість. Отже, естетика – це досвід освоєння дійсності, у відношенні якої людина відчуває стан вищої радості, ейфорії духу, захвату, блаженства, катарсису, екстазу, невимовної духовної насолоди. Тобто як результат людині дарується вищий стан її свідомості. Серед цих станів є стан компенсаторного осяяння, який намагається розкрити символіка своїми символами. Цей стан неможливо передати словами, на що вказує містицизм.

Естетика вивчає досвід освоєння дійсності, в процесі якого людиною переживається органічна причетність до всієї світобудови, до всієї існуючої об'єктивної реальності. Естетика вивчає досвід засвоєння дійсності, в процесі якого людина відчуває свою сутнісну неподільність зі світом, відчуває свою сутнісну неподільність з першопричиною цього світу, що супроводжується також небайдужим ставленням до всього існуючого.

Естетичне начало присутнє в культурі. Коли в культурі виражено естетичне начало, то кажуть про естетику поведінки, про естетику людської діяльності, естетику науки. Естетика науки, наприклад, може говорити про красиве вирішення завдання. Естетика спорту може говорити про красивий стрибок у воду. Релігійне життя говорить про естетику церковного ритуалу. Останнє, церковний ритуал як церковні співи та інші його складові, по суті, являє собою естетичне, своєрідне мистецтво. Релігія, релігійна містика і позарелігійна містика, власне кажучи, є певними видами мистецтва. М. Дюфрен встановлює, що релігія і мистецтво розходяться досить пізно [32, с. 152]. Первісно ж вони – єдині. Коріння і сутність релігії і мистецтва злиті воедино.

Релігійна містика і містицизм в цілому – це акцент на вищих станах свідомості як ідеалі, акцент на піднесеному. Г.Г. Коломієць зауважує, що мистецтво передає психічні стани [43, с. 216]. Таке стверджує і Л. Гінзбург розглядаючи ліричні твори, кажучи про суперечливі поодинокі психічні стани [19, с. 226], серед яких можемо відшукати піднесені стани, позначені категорією «піднесене». В.П. Шестаков підмічає, що коли нас огортає почуття зачудування, почуття шанобливості, то таке піднесене ми позначаємо і розуміємо не лише як естетичну, але і як релігійну категорію [92, с. 100]. Коріння ж усякого релігійного, всіляких теологічних пояснень заховане у містицизмі. О.А. Губанов каже, що поняття естетичного

виривається з теологічних пут [23, с. 478], з релігійно-містичних, а точніше – з містичних пут, які свідчать про форму, про особливий піднесений стан людини. На думку О.А. Губанова естетичне проявляється в метафізичному розумінні [23, с. 478], трансцендентному, а точніше, трансвовому стані, трансвовому стані творчого характеру, що супроводжується озарінням, при якому реалізується гармонія духу. Ця гармонія духу як естетичне, як прикраса, що має характеристику витонченості як форма, відбиває гармонію буття, складовою якого є мораль.

Тобто естетичне за формою – містичне, а за змістом – соціальне. Містичне – це означає, передає певний стан людини, стан трансцендентний, або трансвовий, стан творчий, стан, в якому створювався той чи інший твір мистецтва, або не творилося нічого опосередковано, а виражалося людиною максимально безпосередньо її поведінкою. Для вираження безпосереднього людина створює символи, які розкриває символією. Людина через символи намагається розкрити для інших компенсаторне осяяння, компенсаторний інсайт, або іншими словами компенсаторний транс.

А.П. Забіяко констатує, що у стані трансву можуть активізуватися креативні здатності інтуїції, виникати осяяння [33, с. 999]. Чжан Чжень-Цзи каже, що осяяння присутнє в самадхї [90, с. 165]. Воно присутнє в саторї, в нїрванї, в мокші та в інших станах містиків. Цї стани мають і свої різновиди. Вищим станом в цих різновидах є стан компенсаторного трансву. Про нього кажуть як компенсаторне осяяння, або компенсаторний інсайт в силу того, що в ньому є момент креативного інтуїтивного прозріння.

Самадхї. Самадхї розумїється як певний трансвовий стан. Здатність входити в самадхї, тобто в цей трансвовий стан – це здатність на якийсь час набувати творчі стани духу. Адже, за дослідженнями Б.М. Теплова, можна говорити про творчість у трансподїбному станї [80, с. 268]. Людина здатна на якийсь час викликати в собі трансподїбні стани і спеціально займатися певним видом творчостї. В процесї старіння організму така здатність поступово втрачається. Пападжи інформує, що Шрі Рамана Махарші зазвичай входив у глибоке самадхї щоденно до 1920 року, з 1930 року входив у самадхї двїчі-тричі на тиждень, а постарївши, втративши здоров'я, він припинив входити в самадхї [68, с. 467]. Тобто, щоби бути творчою особистістю, щоби впадати в трансвовї стани творчого характеру, знаходити натхнення й осяяння, потрібнє мати певний рівень здоров'я. Р.М. Бекк підмїчає, що до Уолта Уїтмена після кризи, коли він захворїв і очїкував прихїд смертї, все ще приходило осяяння, поки, нарештї в 1891 році воно не зникло назавжди, і у 1892 році він помер [6, с. 227–273].



Естетичну основу у своєму житті мала ще давня людина. Давня людина прикрашала своє життя. Вона прикрашала предмети утилітарного вжитку. Наприклад, тарілки, ножі. Прикраси робилися згідно з ідеалом, який відкривався людині в стані осяяння. В стані осяяння людині може відкриватися остання інстанція її існування, підсумок, сенс життя, суть речей як завершальне її існування. В стані осяяння людині може відкриватися результуюча всього її життя. З цього моменту відкриваються і можливості втілювати свою естетичну основу в реалії. Втілює людина з одного боку за формою сам стан осяяння як ідеальний стан гармонії духу, а з іншого боку – втілення йде за наявністю як ідеальна атмосфера соціального життя, яка сприяє відкриттю можливостей для людини. Втілення йде за допомогою символів, які конструює і створює людина.

У давньогрецькій філософії естетична основа розкривалася як теоретичне осмислення буття. Так при осмисленні виникнення Космосу з Хаосу описувалася краса гармонії. Космос розумівся і як світобудова, і як краса, прикраса, впорядкованість. При цьому встановлювалося підґрунтя естетичних засад і мистецтва для наслідування, або мімезису. Мімезис – це наслідування. Наслідування розумілося і як ілюзійське копіювання форм реальності, і як наслідування ідей.

Діяльність, яка має естетичні засади, у давніх греків мала принцип пластичності. Принцип пластичності є однією з основ естетичної свідомості у давніх греків. Пластичними є й античний Космос, і античний світ ідей. Давні греки через пластичність розкривали можливості чуттєвого вираження людини.

Окрім пластичності іншою основою є емоційність. Пластичність, але й емоційність, сентиментальність. Візуальність, але й емотивність. Зображувальність, але й виразність. Зображувально-пластичне уявлюване, але й музично-мелодійне, чуттєве, пафосне. Аполлонічне, однак і діонісійське.

Виховання. Естетичне виховання є необхідним у формуванні нахилів. Людина як істота культури має здатність формувати потяги, не задані інстинктами.

Людина як істота культурна підміняє потяги до реальних об'єктів; підміняє на потяги до красивих форм реальних об'єктів. Від цього людина набуває здатність формувати свої нахили. Вона формує ті потяги, які не задані інстинктами. Ставлення до самої себе у людини забезпечене здатністю формувати собі певні потяги, причиною яких не є інстинкти.

*Історія естетики.* Розгляд історії естетики – це розгляд таких періодів естетичної думки як давнина, античність, середньовіччя, епоха

---

Відродження, епоха просвіти, період німецької класичної естетики, період сучасної естетики.

Періоди історичного буття естетики. Періоди історичного буття естетики представлені позасистемною естетикою, системною естетикою та сучасною естетикою, тобто естетикою XX–XXI століть.

Позасистемна естетика починається з глибокої давнини і продовжується донині. Позасистемна естетика – це вільне, або напівтеоретичне осмислення естетичного досвіду. Тому її представлено як в наукових дисциплінах, так і в риториці, теології, богослов'ї.

Системна естетика починається із середини XVIII століття і продовжується донині. Системна естетика – це наукове, теоретичне осмислення естетичного досвіду, це естетика як філософська дисципліна.

Сучасна естетика починається з другої половини XX століття і продовжується донині. Сучасна естетика – це пошукове осмислення естетичного досвіду, пов'язане із ситуацією техногенної цивілізації, пошук сутнісної основи естетичного і мистецтва.

Позасистемна естетика. Позасистемна естетика являє собою несуворо наукове осмислення естетичного досвіду, яке знаходимо у філософії, в риториці, в теології, в богослов'ї, тобто всередині різних напрямків культури.

Позасистемна естетика у своєму розвитку має три періоди. Перший період має назву протонауковий і триває від глибокої давнини до середини XVIII століття. Другий період називають класичним. Він починається від середини XVIII століття і триває у XIX століття, співпадаючи з естетикою класичної філософії. Третій період називається посткласичним. Цей період починається з творів Ф. Ніцше і триває донині.

У позасистемній естетиці естетичне розуміється як трансцендентне, як Бог, як Божественне. Бог є трансцендентним. Трансцендентне пов'язують з трансом, а отже, з особливими станами свідомості. Тобто позасистемна естетика акцентує увагу також і на внутрішньому світі людини, на її вищих станах духу. Тим самим позасистемна естетика нерідко перегукується з містикою, яка намагається описати гранично вищий стан людини, іменуючи його Станом Бога, що в контексті естетичного розуміється як Вище Натхнення. Рібо вказує, що вище Натхнення значиться як Містичне Натхнення [75, 2002, с. 146–680], або одкровення. Таке одкровення М. Латьєнс порівнюється у сучасній естетиці з даром художника, особливо музиканта [47, с. 176]. Це Містичне Натхнення своїми характеристиками подібне і збігається з компенсаторним осяянням, яке розкривається через символи і описується символією, тобто іонауковою формою знання.

Античність. В античності вища краса – це трансцендентне як Єдине, за Плотіном. В епоху середньовіччя Універсум має знамення, які вказують на Бога, на духовне у бутті, вказують на прекрасне в Універсумі. Середньовіччя представлене естетикою аскетизму, де людина наслідує Абсолюта. Абсолют як вище знання, як піднесене і краса, передається людині «світлоданням», через що людина відчуває світлові осяяння. Мистецтво, зокрема, за Августином, має піднесене, або аналогічне, діяння на людину.

Середньовічна естетика показує, що естетичні судження неможливо логічно обґрунтувати. Це показав Августин. Августин говорив, що естетичні судження мають божественне походження і є апіорними, тобто додосвідними.

Для візантійського християнства істиною є те, що енергія Абсолюта міститься в іконі, в первообразі як в ідеальній подобі.

Християнська естетика як естетика аскетизму розкриває внутрішній духовний досвід людини, його духовно-тілесне перетворення, перетворення як прояв божественної краси в людині.

Принципи позасистемної естетики змінювалися – з космо-антропності античності на тео-антропність середньовіччя і з тео-антропності середньовіччя на антропо-центричність епохи Відродження.

Естетична культура має дві тенденції: раціоналістичну і ірраціоналістичну. Раціоналістична тенденція в класицизмі, академізмі, просвіті, реалізмі, техно має схильність до прагматизму, позитивізму, утилітаризму науково-технічного характеру. Наприклад, дизайн. Ірраціоналістична тенденція в бароко, романтизмі, символізмі має схильність вирізати Абсолют як духовну інстанцію.

Ренесанс і класицизм відкривають оточуючий світ як ідеальний. Бароко, романтизм, символізм відкривають оточуючий світ як символ особливого духовного світу людини.

В естетиці класицизму краса – це ідеалізована дійсність, де на перше місце виступає раціональне. В естетиці бароко краса – це особливий світ людського духу, де на перше місце виступає ірраціонально-духовне, яке має драматизм, експресивність, динамізм, свободу і легкість духу, а також екзальтацію, що порушує нормативність емоційної інтенсивності. Естетика бароко використовує ефект несподіванки, ефект контрасту для демонстрації художньо-емоційного вираження, для збудження релігійної поборності, здивування, піднесення.

Романтизм у своєму розумінні мистецтва орієнтується на функцію зняття покрів з божественної таємниці та вираження основи буття людського духу через осяяння, одкровення, через інтуїції духу. За

Ф.Е.Д. Шлейермахером романтизм постає як новий релігійний досвід, через який здійснюється єднання душі, духу. Художник-романтик, за словами Новаліса, виступає як священик, який очищує людську душу мистецтвом, через переживання, а не через розум. Художник-романтик очищує самим процесом творчості. Люди сприймають цей процес творчості й очищуються. Художник-романтик у своїй творчості використовує такі засоби як гротеск, іронія, сарказм.

Романтик розкриває своїм мистецтвом і трагізм, адже зло також притаманне людині і світу. Однак романтик розкриває піднесену духовність, загострений ліризм, схилиючись перед безмірним, розкриваючи чудесне.

У романтиків та екзистенціалістів естетичне розуміється як спосіб людського життя. Так це розумів С. К'єркегор. Завдяки естетичному, за словами С. К'єркегора, людина є тим, чим вона є. Людина стає тим, чим вона стає, лише завдяки естетичному.

Естетика романтизму має своє продовження в символізмі, де символіст, так само, як і романтик, будує своє життя як твір мистецтва.

Системна естетика. Системна естетика – це наука про особливе чуттєве пізнання, пізнання, що осягає прекрасне, піднесене. Системна естетика починається із середини XVIII століття, коли було введено термін естетика. Термін естетика введено А. Баумгартеном у 1735 році. З цього моменту естетику було представлено як науку.

За переконаннями Е. Берка, прекрасне і піднесене виникають в душі людини, яка споглядає предмети з певними властивостями. Так, прекрасний предмет має невеликий розмір, він гладенький, з плавними контурами, світлого забарвлення, чистий, не брудний. Піднесений же предмет має великі розміри, туманний, незграбний, потужний, затемнений.

Прекрасне і піднесене виникають від неутилітарного споглядання і супроводжуються у людини задоволенням. Прекрасний і піднесений предмети – це предмети незацікавленого задоволення, задоволення, вільного від усякої цікавості, стверджує І. Кант. Він переконує, що естетичне є результатом вільної гри духовних сил людини в процесі її неутилітарного споглядання, споглядання того чи іншого об'єкта.

Прекрасне – це форма доцільного без уявлення про мету, говорив І. Кант. Естетичні об'єкти подобаються людині завдяки формі, тобто подобаються самі по собі, необумовлено, зазначав І. Кант. Наприклад, подобаються самі по собі квіти або подобається нетематична музика, музика не по темі.

Піднесене пов'язане з внутрішнім світом людини. Якщо об'єкти неспіврозмірні за здатністю сприйняття, то ці об'єкти дають сильний

емоційний поштовх людській душі, стверджував І. Кант. Явища природні і соціальні, які перевищують все, що може уявити собі людина, дають переживання піднесеності свого призначення у порівнянні з дикою природою.

Мистецтво є способом проникнення в надчуттєвий світ людини, в її сакральні переживання.

Естетичний досвід є трансцендентальним, трансцендентним, а не іманентним, і тому він недоступний для логічного тлумачення. Недоступність для логічного тлумачення естетичного досвіду доводить існування, або буття, трансцендентних ідей, стверджував І. Кант.

Якщо людина має естетичне почування, то вона має і моральне почування, оскільки в глибині душі має відношення до трансцендентного, яке виникає від заборон, як компенсаторна реакція на заборони.

Естетичний досвід є для людини помічником по набуттю нею почуття щастя і почуття свободи, які мала лише первісна, або природна людина, і які первісна людина втратила з розвитком цивілізації і з появою заборон несуттєвих, не головних для людей. Давня ж людина мала небагато заборон, однак вони були важливими і головними.

Мистецтво знімає розрив між «природним» і «розумним» існуванням людини в процесі її ігрової діяльності. Ця ігрова діяльність людини приводить чуттєві і духовні сили до оптимальної гармонії.

Естетичне за своєю сутністю є інстинктом гри, тієї гри, при якій проявляється істинна сутність людини, сутність людини як вільної духовної істоти. Естетичне споглядання, за переконаннями Ф.В.Й. Шеллінга, є вищою формою творчої активності духу. В процесі гри людина проявляє свою справжню сутність як вільна істота, яка творить вищу реальність. Ф.В.Й. Шеллінг стверджував, що ця вища реальність є естетичне, в якому поєднуються соціальні та особисті ідеали воедино.

За переконанням Г. Гегеля, прекрасне може розумітися як чуттєве явище, як чуттєва подоба ідеї. Прекрасне – це ідеал, а не мімесис, наслідування, стверджував Г. Гегель.

Духовне може переростати конкретні форми чуттєвого вираження. Тоді це духовне стає звільненим духом як суб'єктивне, що може поселятися в такій формі самопізнання як містика і релігія, як поглиблено суб'єктивне мистецтво; або ж, враховуючи закони, виведені наукою, поселяється в такій формі самопізнання як філософія, яка бере в розрахунок не лише окремі суб'єктивні хвилювання релігійно-естетичної свідомості, а й об'єктивні закони науки.

Краса – це суб'єктивна категорія, яка виражає змінене життя, життя, змінене людською свідомістю, говорить Ф.Т. Фішер. В об'єктивному житті

та в природі краси не існує. Краса – це життя і природа, перетворені у свідомості людини, стверджує Ф.Т. Фішер.

Краса дійсно об'єктивна. Просто сприйняття й оцінювання цієї краси поставлені в залежність від суб'єктивних психологічних особливостей людини, від такого фактора, наприклад, як смак, стверджує М.Г. Чернишевський. Краса дійсності вища за красу мистецтва, говорив М.Г. Чернишевський.

Краса як естетичне обов'язково якимось чином є виразною. Принцип вираження по своїй суті є принципом показування. Наскільки одним виражено, настільки іншому показано.

Художня форма являє собою самодостатність первообразу. Цей первообраз перебуває у стані гри із самим собою, говорить О.Ф. Лосєв. Художню форму необхідно розуміти як самодостатність первообразу. Цей первообраз є ізольованим і від сенсу, і від чутливості, запевняє О.Ф. Лосєв. Художня форма – це самодостатність первообразу космосу, говорить про античність О.Ф. Лосєв. Цей первообраз перебуває у гри із самим собою. Цей первообраз своєю грою оформлює і сенс, і чутливість, вважає О.Ф. Лосєв.

Існують теорії, які встановлюють суспільну сутність естетичного, встановлюють соціально-трудове походження естетичного почуття, мистецтва, коли зміна направленості трудового процесу породжує його призупинення. Існує трудова спрямованість і призупинення цієї трудової спрямованості для починання інших робіт.

В основі естетичного лежить мімесис, або наслідування. Проводиться паралель міметичної (тобто наслідувальної) концепції і теорії відображення. Наслідування є відображенням.

У системній естетиці намічається розумова канва сучасної, або неklasичної естетики. Так, виявлено, що справжнє мистецтво є мистецтвом самознищення. Самознищення виникає при протиборстві міметичного з раціонально-технічним, що стверджував у своїй негативній діалектиці Т. Адорно. Нівелювання видимої форми у мистецтві, нівелювання «позірності» є рухом до «істини в мистецтві», до «абсолютної негоці», стверджувала негативна діалектика Т. Адорно.

Естетика – це наука про інтуїтивне, або виражальне пізнання, говорить Б. Кроче.

В естетичному виявляються дві реальності – аполлонівська реальність як гармонійне, як гармонія, і діонісійська реальність, як хаотичне, хаос.

Естетичне світовідчуження по своїй суті спрямоване на стабілізацію позитивного тону в людини. Естетичне світовідчуження по своїй суті спрямоване на утримання екзистенційного балансу в людині.

Феноменологічна естетика – це описання естетичної свідомості як самодостатнього феномена інтенційного споглядання і переживання поза якимись стосунками. Феноменологічна естетика – це феноменологія вираження і «тілесного» сприйняття, доводив у своїх працях М. Мерло-Понті.

Психоаналітична естетика розкриває позасвідоме людини як її почуттєві потяги і бажання, витіснені заборонами соціально-культурного характеру, заборонами соціально-культурного походження. Художник огинає і обходить заборони, які присутні в його передсвідомості. Можливо, через те, що ці заборони стали несуттєвими в житті. Художник свої спонуки, свої психологічні комплекси трансформує у вільній грі при творчості, у творчому процесі.

Насолоду від мистецтва людина відчуває так, наскільки у ній реалізуються витіснені зі свідомості людей і заборонені нахили і помисли, представлені у символічних формах.

Психоаналіз говорить і про давні архетипи, що зберігаються в психіці кожної людини в закодованому вигляді як символи. Ці давні архетипи як «колективне позасвідоме» є основою художньої творчості. За приклад може слугувати софійність, або премудрість Божа. Софійність мистецтва – це вираженість архетипу як ідеального візуального вигляду, в сутності якого лежить сакральнo-містичне зі своєю «енергією» архетипу.

Краса і піднесеність передають стан людської душі, сутність якого є образом неосяжного розумом творця, Божественний стан. Коли людина сприймає образ неосяжного розумом творця, то в людині відбувається позапонятійне осягнення Бога, людина знаходить божественний стан, говорив Г. Урс фон Балтазар. Він же стверджував, що естетичний досвід – це осягнення форми Божественного, коли людина захоплюється і дивується від неперевершеності цієї форми.

Історія естетичної думки затвердила такі поняття як мімезис і катарсис, від яких відштовхується і з якими дискутує сучасна естетика.

Поняття античної естетики мімезис і катарсис означають відповідно наслідування і очищення.

Мімезис. Мімезис – наслідування, розуміється як правдоподібне зображення дійсності, за поглядами Арістотеля. Архаїчна людина не наслідувала, зазначає К. Леві-Строс. Та чим більш соціальною, а не дикуо ставала людина, тим більше в ній було присутнє наслідувальне. Адже суспільство – це наслідування, а наслідування – вид гіпнозу, говорив Г. Тард. Масове суспільство взагалі формується на основі зараження-наслідування, що є особливо характерним у певні кризові періоди суспільного розвитку, що досліджували Е. Канетті та З. Кракауер.

Людина як частина масового суспільства не вибирає, а просто заражається впливом масових настроїв. Як говорив А. Тойнбі, інертна більшість як малоактивна маса наслідуює творчу меншість, що відіграє роль у процесах цивілізаційного мімезису.

За словами Арістотеля, в мистецтві трагедії мімезис, отримавши у своїх властивостях очисний характер, переходить в катартику. Трагедія повчає, навчає, виховує, тим самим перетворюючи наслідування, тобто мімезис, в очищення пристрастей, в катарсис.

В. Беньямін говорив, що сфера споживання пронизана ідолопоклонством. В соціумі наслідують мертвий фетиш, наслідують товар. В. Беньямін зауважує, що процес споживання товару супроводжується ідолопоклонством мертвому, наслідують те, що технічно відтворюване, те, що постійно повторюване, тобто товар.

У природі – те ж саме: тварина імітує, прикидаючись мертвою, приймаючи захисне забарвлення життєвого середовища. Так, тварина з метою вижити імітує стійке положення неживої природи, тобто мертво, як це помітив Р. Кайуа. Так тварина прагне набути стійке положення.

Наслідувальне, тобто міметичне ставлення до реальності, – непонятійне. Це наслідувальне ставлення мала архаїчна людина. Міметичне ставлення до реальності, тобто непонятійне ставлення, – це здатність людини чогось жахатися, зауважив Т.В. Адорно. Мімезис передбачає ставлення людини до природи через страх. Страх передбачає негативність психоміметичної реакції людини. Страх – це заперечні емоції. Заперечення виявляє жахливе в тому чи іншому об'єкті. Відтворення ж цього жахливого в собі, тобто в свідомості, дає людині можливість знехтувати жахливе. Таким чином людина приймає це жахливе. І таким чином людина впускає жахливе в свою свідомість. Однак людина впускає в себе це жахливе як об'єкт, який вже не викликає в неї страх.

Катарсис. Катарсис – очищення, розуміється як очищення від афектів. Катарсична функція – це психотерапевтична функція в мистецтві.

В античності естетичне з його катарсичним ефектом представлено в ієрархії рівнів. Наприклад, краса, за Плотіном, має такі рівні: на вищому рівні краса – це трансцендентне, або Єдине, нижче рівень – ноументальне, ще нижче рівень – матеріальне.

Музика дає катарсис. Деякі музичні ряди спрямовано діють на психіку людини, на спихіку слухача. Тому під катарсисом розуміли спосіб очищення душі за допомогою музики. Так, наприклад, розумів катарсис Ямвліх. Певні мелодії та ритмічні звуки виліковують людські пристрасті, вказує Піфагор. Він говорив, що музикою можна виправити зіпсовану вдачу, яка перебуває в людині. За словами Піфагора, результатом впливу



мелодії та ритмічних звуків є поновлення споконвічної гармонії в людській душі.

Душа очищується від пристрастей. Для цього Піфагор використовував різні мелодії, послідовно їх вибудовуючи за типом вірного змішування ліків. Це було музичне зцілення, при якому виправлялися людська вдача і спосіб життя.

Істинне розумілося як очищення від усіх пристрастей. Так розумів істинне, приміром, Платон. Для отримання очищення застосовувалися такі засоби як справедливість, мужність, розсудливість і розуміння. Відбувалося очищення душі від усього тілесного. Через очищення душі від тілесного можна мати справжнє пізнання.

Призначення трагічного мистецтва Арістотель бачив у катарсисі, тобто в очищенні від афектів. Трагедія є наслідуванням дії, дії важливої, тобто змістовної, як вказував Арістотель. За вченням Арістотеля, саме через дії, шляхом співчуття і страху відбувається очищення від афектів. Коли здійснюється драматична дія, то замість страху людина отримує усвідомлений страх. Коли здійснюється драматична дія, то жалість знаходить істинність в людині. При сприйнятті драматичної дії пригнічений настрій людини змінюється на гармонійний настрій, на настрій врівноваженості. В цілому, при здійсненні драматичної дії, людська свідомість очищується від афектів.

Катарсис дає гармонійне, говорить Й.-В. Гете. Цей стан умиротворяє, вважає Г. Гегель. Катарсис примирює протиріччя, зауважує Г. Гегель.

Катарсис є однією з головних цілей мистецтва. Тобто мистецтво очищує, коли жах і нестерпне страждання приводить людину до піднесеного, приводить до звільняючого потрясіння. Очищення і звільняюче потрясіння і є кінцевий пункт катарсису і всякого мистецтва. Катарсис – це очищаюче потрясіння, яке відторгає все застаріле, незначне, звільняє людину задля головного.

Катарсис отримують коли впливає інонаукова форма знання, або твір мистецтва, релігійна проповідь..

**Символогія як інонаукова форма знання** стає ближче до предмета дослідження не відсторонюючись від безпосереднього досвіду який має людина створюючи предмети мистецтва, пропагуючи ідеї релігії, містики, езотерики.

*Інонаукова форма знання.* Інонаукова форма знання – це символігія. За М.М. Бахтіним, символігія не ненаукова, але інонаукова форма знання, яка має свої внутрішні закони і критерії точності [4, с. 112–373].

Інонаукова форма знання може будувати метанукові розширення. Метанаука – позанаукою. Але метанаука впливає на формування в людині

картини світу. Метанаука дає метанаукову картину світу, або позанаукову, інонаукову. Тут метанаукове, позанаукове, інонаукове є синонімами. В різних частинах книги терміни змінюються. Багато разів вживається термін «позанаукова картина світу», «інонаукова картина світу». Але все це синоніми. Зміст всіх цих термінів однаков. Тут метанаукова картина світу, позанаукова картина світу, інонаукова картина світу мають однакове означення.

Метанаука. Під метанаукою розуміється картина чуттєвого світу людини. Тобто мається на увазі релігійне, містичне, езотеричне, естетичне, художнє. Метанаука розкриває позанаукову картину світу за допомогою символів. До неї відноситься великий масив всього чуттєвого, що виробило людство на протязі своєї історії, того чуттєвого що має цінність. Наприклад музика Моцарта, або Баха, живопис Леонардо-да-Вінчі. Або біблейський міф про те як Бог створював з ребра людини жінку, як дитина у жінки з'являється від Святого Духа. Все це позанаукова картина світу. Наукова картина світу чітко каже як створюється жінка, від чого з'являється у неї дитина. Але позанаукова картина світу, або метанаукова картина світу, передає не все так як в житті буває. Метанаукова картина світу передає символи, алегорії, метафори під якими треба розуміти дещо інше, розуміти не в прямому розумінні. Метанаука через символи, алегорії, метафори передає певний стан людського духу, який взагалі важко довести словами, який поза словами, але який був пережитий людиною, був пережитий такими великими адептами як Мухаммед, Христос, Моїсей, Крішна, Будда, Заратустра, Лао Цзи, стан людини який був пережитий такими великими митцями як Леонардо-да-Вінчі, Моцарт, Шуман.

Метанаука розкриває основи чуттєвої, позанаукової картини світу в людині, інонаукової, через інонаукові форми знання, через символіку.

Наука вирішує проблему оволодіння навколишнім світом.

Метанаука вирішує проблему не оволодіння навколишнім світом, як це робить наука, а оволодіння собою. Людина не володіє собою. Метанаука спрямована на те щоб людина змогла оволодіти собою, відкрити нові можливості для себе і інших. Щоб в ній пройшов процес очищення, катарсичний процес.

## **Розділ 2**

---

### **СТРУКТУРНИЙ ЧИННИК ЕСТЕТИКИ І СИМВОЛОГІЇ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ**

**С**учасна естетика і структурність символігії як інонаукової форми знання багато в чому подібні. Вони не ставлять якихось розумових принципів над усім світом і не розглядають цей світ з приводу цих принципів. Вони вплетені в цей світ і безпосередньо розглядають прояви людини в її продуктах мистецтва, в її релігійному проповідництві.

*Сучасна естетика.* Сучасна естетика – це естетика ХХ–ХХІ століть. Сучасна, або неklasична, естетика – це естетика, породжена критичною ситуацією техногенної цивілізації, що загрожує знищити біосферу Землі. Однією з важливих причин виникнення неklasичної естетики є відмова науки від класичного раціоналізму.

Людина – це частина об'єктивної реальності, яка саморозвивається, частина природи. Тому й знімається традиційна для класичної естетики опозиційність, тому й стираються кордони поміж об'єктом і суб'єктом, поміж реальністю і текстом і відбувається дифузія реального і віртуального.

Неklasична естетика виникла у другій половині ХХ століття. Однак вона вже зароджувалася з початку ХХ століття, з модерну авангарду і з модерну символізму як витонченого естетизму, і продовжувалася модернізмом авангарду як відмова від фундаментальних постулатів мистецтва, тобто від символізації, ідеалізації, міметизму, відмова від будь-якого вираження і позначення. Авангардно-модерністське і постмодерністське мистецтво відмовляється від традиційних принципів, принципів міметизму, символізації та ідеалізації, і приймає механістичні принципи, тобто принципи колажу, монтажу, складання, реконструкції, цитатності. Неklasична естетика є «нелінійним середовищем», потенційним полем нескінченних можливостей.

Аполлонівське та діонісійське у неklasичній естетиці. Аполлонівські принципи художньої творчості орієнтують на зв'язок мистецтва з утилітарністю, тобто з архітектурою, дизайном, художнім конструюванням, організацією середовища проживання і опорою на досягнення техніки і технологій. Аполлонівські принципи художньої творчості спираються на принципи функціональності, раціональності, ясності.

Діонісійські принципи художньої творчості орієнтовані на неутилітарне мистецтво авангарду, на модернізм і постмодернізм. Ось тут спостерігається тенденція абсолютизації творчого жесту особистості, сваволя цієї особистості, сваволя особистості, зведеної художньою стихією. Однак така особистість може втратити зв'язок з художністю стихії і лише продукувати дегуманізоване мистецтво.

Рецептивна естетика. Рецептвна естетика – це розуміння існування художнього твору як результату комунікації між автором і читачем. Рецептвна естетика розуміє буття художнього творіння як зустріч цього творіння, наприклад, ліричного тексту, з реципієнтом, читачем, який повинен мати творчу натуру і творчий характер свого сприйняття. І тоді у взаємодії твору мистецтва (нашим прикладом може слугувати ліричний текст) і людини, яка сприймає мистецтво, читає цей ліричний текст, може виникнути і реалізуватися сам твір мистецтва.

Реципієнт, який сприймає мистецтво (в нашому випадку – читач ліричних текстів), розуміючи, що говорить йому це мистецтво, зустрічається із самим собою, зустрічається зі своїм власним єством. Рецептвна естетика показує рухливість і активний характер сприймаючого суб'єкта, творчий характер його сприйняття. Рецептвна естетика – це естетика сприйняття твору мистецтва, естетика читання. Фіксація відгуку читача в акті читання розкриває неповторність процесу.

Основою рецептивної естетики є той факт, що коли сприйняття людини не носить творчий характер, то художнього твору не існує, відсутнє буття. За словами Р. Інгардена, існування, або буття, художнього твору – це результат комунікації, тобто творчого сприйняття твору споживачем цього твору.

Останнім часом у сучасній естетиці активно дискутуються ідеї емотивізму та інтуїтивізму, есенціалізму та антиесенціалізму, перцептуалізму та інституціоналізму по виявленню і вирішенню протиріч, які склалися. Розглянемо коротко ці погляди естетики.

Емотивізм та інтуїтивізм в естетиці. Емотивіст – це захисник емотивної теорії мистецтва. Так, наприклад, К.Д. Дюкасс як послідовник емотивізму говорить, що мистецтву властиве вираження емоцій, де емоції проєктуються, втілюються в слова літератури, у звуки музики і т. д. Інтуїтивіст же схильний вважати, що мистецтво – це непонятійне пізнання, творчий акт, в якому автор, із усвідомленням унікальної індивідуальності речей, привносить свої символи та інтуїції для ліричного прояснення і вираження. На це вказував М. Вейц. Однак, крім експресії та інтуїції, можна акцентувати увагу на об'єктивності задоволення або на акті співпереживання і т.п.

Есенціалізм і антиесенціалізм. Есенціалізм стверджує, що будь-якому феномену притаманна якась одна основна природна особливість, без розуміння якої неможливо осмислити сутність цього феномена, згідно з поглядами Б. Дземідока. Мистецтво як феномен також повинно мати цю особливість, через яку ми визначаємо сутнісну природу мистецтва. Антиесенціалізм стверджує, що мистецтво не має якихось визначальних якостей і рис. Поняття мистецтво, як, наприклад, і поняття гра, невизначиме, оскільки це загальне поняття і тому має відкритість своєї структури. Закриті поняття – це поняття логіки й математики. Відкриті поняття – це поняття емпірично-описові та нормативні, які вимагають свого вдосконалення і покращення, а при необхідності – і свого розширення в обсязі. Поняття мистецтво, так само, як і поняття гра, належить до емпірично-описових.

Поняття мистецтво – відкрите поняття, запевняє антиесенціалізм. Воно може й не містити ніяких емоцій, експресії, інтуїції, задоволення і приємності, співпереживання. Існує твердження, що мистецтво може бути створене природою й існувати тільки в душі, яка домислює своє при спогляданні природного феномену. Наприклад, візерунки на замерзлому склі або випадково пролита на полотно фарба. Шматок дерева, викинутий на берег, може бути чудовою скульптурою, якщо це побачить людина, зауважує М. Вейц. Однак немає жодної умови і критерію, щоби цей шматок дерева назвати твором мистецтва. Сучасна людина може бачити в цьому шматку дерева скульптуру, оскільки сучасні скульптура і живопис відповідають певним цілям й устремлінням, відмінним від цілей і устремлінь, наприклад, античного світу, античного суспільства, античного мистецтва.

Роз'яснюючи, аналізуючи й витлумачуючи, естетика шукає природу мистецтва, тобто природу краси, як говорив П. Зіфф. Метафізика ж шукає природу реальності, на що вказує В. Кеннік. Однак твір мистецтва може і не бути предметом краси. Наприклад, «Герніка» Пікассо. Мистецтво може не бути предметом краси, краси, яка надихає, захоплює, говорив П. Зіфф. Чи просто для натхнення і захоплення потрібно ще і вже інше? Причому в рамках одного виду мистецтва можуть бути твори зовсім різної якості. Наприклад Кітс і Шеллі мають інші достоїнства ніж Донн і Герберт, як це помітив В. Кеннік. Мистецтво може бути різного виміру. Наприклад Шекспір та Есхіл. Твір мистецтва не обов'язково відповідає на ті чи інші питання і вирішує ті чи інші проблеми. Вирішується проблема, коли пишеться новела або ліричний вірш. Однак при створенні новели або ліричного вірша може і не вирішуватися проблема. Написання цих творів може бути просто уподібненим грі, вважає В. Кеннік. Про рішення

проблем ми міркуємо, коли шукаємо подібність при написанні, наприклад, новел і ліричних віршів. Твір мистецтва є безоплатним і безкорисливим, говорить В. Кеннік. Прозайки і поети не вирішують однакові проблеми.

Оцінка одного й того ж поета в різний час – неоднакова, періодично змінюється. Раніше ставлення до Шекспіра було не таким, як зараз, і це ставлення до Шекспіра в майбутньому може змінитися. Моральні, релігійні, політичні установки накладають свій відбиток на наше сприйняття твору мистецтва. Можна негативно поставитися до живопису, який зображує оголені фігури. Однак для освіченої людини це не буде перепорою для сприйняття.

Перцептуалізм. Перцептуалізм, або аналітичний емпіризм, стверджує, що природу мистецтва можна визначити через категорію естетичного досвіду. Естетична цінність твору мистецтва полягає у збудженні ним у людини естетичного переживання, досвіду. Продукти художньої творчості можуть і не збуджувати естетичне переживання, а лише шокувати. Наприклад «редімейди» Дюшана. Так, концептуальне мистецтво не пов'язане з естетичним, не викликає естетичне переживання, особливе переживання, яке може бути задоволенням самим по собі.

Естетичне переживання – це коли естетичний предмет забезпечує нам особливе переживання, переживання, яке може бути задоволенням самим по собі, говорить М.С. Бердслі. Естетичні предмети мають риси, або естетичні якості, що не залежать від людини, яка їх сприймає, і від домислювання та особливостей її сприйняття, особливостей її особистого переживання. Головні естетичні якості – це «людські, гуманістичні якості», стверджував М.С. Бердслі, якості, схожі з якостями людської поведінки, з психічними станами і процесами людської психіки, якості емоційні і виразні. Наприклад, такі якості, як сум, чутливість, спокій, виразність, життєрадісність.

Негативними естетичними якостями характеризується поганий твір мистецтва, коли він є невиразним і безформним, безбарвним або крикливим, вважає М.С. Бердслі. Головними позитивними естетичними якостями вважаються єдність, або внутрішня узгодженість і завершеність, складність, інтенсивність. Інтенсивність – це «гуманістична реальна якість», говорить М.С. Бердслі. Єдність і складність притаманні, наприклад, бульдозеру, від чого він не стає твором мистецтва, не набуває естетичних якостей. В той же час естетичні якості можуть мати предмети поза мистецтвом, наприклад, Тихий океан, Карпати, Гранд-Каньйон, яким не притаманні якості єдності.

Риси естетичного досвіду містяться у якостях цього досвіду, в типі зв'язку цього досвіду зі збуджуючими якостями естетичного предмета.

Естетичний досвід – це об'єктивно-суб'єктивний феномен, феномен, що складається з об'єктивних і суб'єктивно-афективних елементів. Це феномен, який не зводиться до суб'єктивних переживань.

Естетичний досвід розряджає стреси і заспокоює деструктивні спонукання; знімає конфлікти нашої психіки, інтегрує і гармонізує її; витончує наші здатності сприйняття і розрізнення чуттєвих особливостей предметів; розвиває здатність поставити себе на місце інших. При цьому естетичний досвід, на думку М.С. Бердслі, має терапевтично-профілактичне діяння на психіку людини, яка сприймає твір мистецтва; розвиває взаємну симпатію і розуміння інших культур; пропонує ідеал людського життя.

Риси естетичного досвіду, згідно з поглядами М.С. Бердслі, такі:

1. Зосередженість на предметі. Естетичний досвід має бути сконцентрованим на рисах того, що сприймається або уявляється.
2. Відчуття свободи. Має бути відчуття свободи і звільнення від клопотів, пов'язаних з майбутнім або минулим.
3. Ізоляція афектів. Так, до предмета, на якому сконцентровано нашу увагу, ми ставимося з емоційною дистанцією.
4. Активне відкриття. Має бути приємне збудження від усвідомлення зв'язків між відчуттям і розумінням.
5. Почуття цілісності. Має бути інтеграція особистості через гармонізацію імпульсів, які перебувають у протиборстві.

Перцептуалізм стверджує, що предмет викликає естетичний досвід, маючи визначальні риси. Однак є й інші теорії, які стверджують, що ці визначальні риси предмета, предмета мистецтва, не можна виявити при безпосередньому сприйнятті, оскільки ці риси є культурно-історичним явищем. Тобто, повторимося для підсумкового розуміння, що визначальні риси мистецтва неможливо виявити шляхом безпосереднього сприйняття, бо ж це – культурне та історичне явище.

Перцептуалізм говорить про переживання, про безпосередній, чуттєвий досвід як естетичний досвід. При цьому задоволення є естетичним, коли його отримано від уваги до формальної єдності, стверджує М.С. Бердслі. У купі вуличного сміття немає цієї єдності. Купа вуличного сміття не має естетичної цінності. Та коли подивитися на цю купу під дією ЛСД, то це дає естетичне задоволення. Під дією ЛСД або коноплі навіть такий об'єкт як купа сміття може спалахнути незвичайною інтенсивністю кольору і форм, які отримують несподіваний лад і гармонію. Тоді кожен об'єкт, що дає людині якийсь досвід, має естетичну цінність. Але цей досвід є ілюзорним.

Однак, слухаючи музику в один час або роздивляючись живопис в інший час, можна відчутти те, що відчуває людина під хімічними

стимуляторами, відчуті одне й те ж від музики й живопису, які сприймаються нами незалежно в різний час. Тоді все спалахує незвичайною інтенсивністю кольору і форм, які отримують несподіваний лад і гармонію, запевняє М.С. Бердслі. Людина під впливом мистецтва – як під дією стимуляторів, однак у досвіді вірного чуттєвого сприйняття. Звично-буденний, звичайний предмет, наприклад, купу сміття, можна споглядати як вид символу, і тоді він стає виразним, набуває якість, гідну уваги. Якщо людська індивідуальність уважна до якогось звичного об'єкта, непомітного, другорядного, тривіального об'єкта, він набуває певних якостей. Об'єкт по-новому збуджується в людській уяві, фосфоризує. Тоді занедбаний сад або звалище набувають гротескно-дикої виразності, отримують символічний сенс. Тривіальним предметом насолоджуються не за його красу, а, наприклад, за чудернацькі форми. Це може стосуватися також і мистецтва, наприклад, «Герніки» Пікассо. Однак може трапитися і знецінення того твору мистецтва, яке ми сприймаємо. Знецінення може трапитися через перемену в наших ціннісних установках, викликану розширенням кола нашого досвіду, стверджував М.С. Бердслі.

Людина може перетворювати реальність, яку вона сприймає. Естетичний досвід дає перевтілення прекрасним, де пристрась до всього вишуканого, де стиль перемагає зміст, іронія трагедію, за словами С. Зонтага та М.С. Бердслі. Естетична цікавість не послаблює і не паралізує волю людини, як це робить психоделічна залежність. Естетичні якості предмета, його пропорції, гармонія та інтенсивна виразність – не наркотики. Однак вони підвищують сприйнятливість.

Естетичне оцінювання. Естетичне оцінювання розглядали Е. Буллоу, Д. Стольніц, К. Корсмейер, наводячи для цього приклади. Приклад. Густий туман на морі змінює обриси скель і берегової лінії. При цьому людина ігнорує естетичні аспекти туману. Однак, коли відбувається «дистанціювання» і відходять убік безпосередні практичні реляції, то можна оцінити візуальні якості туману. Наприклад, його злегка моторошну тишу, м'якість. Практичне ставлення заважає естетичному сприйняттю, оскільки відключає увагу від якостей речей, робить висновок Е. Буллоу. Дистанція гальмує буденне практичне ставлення, коли ми відходимо убік і оцінюємо об'єкт, даний нам як такий.

Дистанція досягається ізольованням об'єкта та його впливу від чистіс суб'єктивності в результаті звільнення від практичних потреб і цілей. Тому споглядання об'єкта стає єдиною можливістю, за переконаннями Е. Буллоу.

Ми сприймаємо світ у залежності від вибраного ставлення, ставлення незацікавленого і зацікавленого. Естетичне є незацікавленим, стверджує



К. Корсмейер. Естетичне протиставляється зацікавленому сприйняттю, тобто практичному, яке переслідує цілі, що розходяться з сприймаємим об'єктом самим по собі.

Людина в своєму естетичному ставленні ізолює об'єкт, що сприймається. Наприклад, ізолює шум моря. Людина ставиться до об'єкта, що сприймається, по-особливому, зосереджуючи увагу виключно на вигляді об'єкта. На вигляді, а не на сторонній практичній цікавості, що відволікає увагу від уявлення естетичного, як такого. Естетичне ставлення – це незацікавлене, стверджує К. Корсмейер, і співчуттєва, або симпатницька увага.

Люди настільки залежні від «реальності» речей, що не можуть оцінювати якості речей і мати естетичне ставлення, допоки ця залежність якимось не блокується, стверджує К. Корсмейер. Уявимо собі грозові хмари за вікном літака. Ці хмари мають естетичні якості. Тобто мають колір, рух, глибину. Та щоби помітити ці якості в драматичній ситуації, тому, хто сприймає, необхідно чинити опір природним передумовам практичної орієнтації, таким, як-от: відстань до землі, близькість спалахів блискавиць, дрижання німецького літака. К. Корсмейер говорить, що ця екстремальна ситуація показує різницю естетичного і практичного.

С. Лангер і Г. Сірсілло вказують, що художній об'єкт характеризується відстороненням та інакшістю. Об'єкт мистецтва підпорядковується естетичному досвіду, переживанню краси та експресії, дає зображення характерних рис людської душі.

Інституціоналізм. Приступаючи до розгляду інституціоналізму, почнемо з прикладу. Вилонений з води живописний шматок дерева, подібний до скульптури, має художній статус, якщо його виставили на художній виставці. Дж. Дікі говорить, що до виставленого предмета не застосовувалися знаряддя і не було змін в його структурі, а просто присвоєно статус артефакту. Мистецтво має потребу в художньому світі, тобто в атмосфері художньої теорії, в знанні історії мистецтва, має потребу в тому, що людське око не може помітити артефактів у тому, що не виставлено напоказ. Інституціоналізм стверджує, що артефактичність – це умова для кожного твору мистецтва.

Твір мистецтва є артефактом, якому соціальна група або суспільство присвоїли статус кандидата для оцінки. Природні об'єкти стають творами мистецтва і стають артефактуалізованими, коли їм присвоєно статус кандидата для оцінки. Артефакти – це атмосфера художньої теорії й знання історії мистецтва. Ці артефакти суспільства спонукають той чи інший предмет назвати художнім. Чи може унітаз, названий М. Дюшаном «Фонтан» і виставлений в художньому салоні, бути твором мистецтва?

Продавець сантехніки також міг би перетворити унітаз на твір мистецтва, як це зробив М. Дюшан? Ні, такі чудернацькі ідеї можуть прийти в голову лише художнику зі своєрідним почуттям гумору. Дюшана знали як художника, і організатори виставки взяли його унітаз. Тоді як бути з картинами, намальованими (намазюканими) мавпою шимпанзе? Для інституціоналізму, якщо ці картини виставлено в музеї природної історії, вони не є художніми творами, а якщо ті ж картини виставити в музеї мистецтв, то вони набувають неабиякий художній статус, оскільки оцінюються отаким суспільством.

Виходить, що кожен здатен створювати мистецтво? Достатньо спиляти частину дерева, принести додому, повісити на стіну, щоби ця частина дерева вважалася артефактом? Виходить, твір мистецтва є результатом людської діяльності, результатом людських маніпуляцій? Однак діяльність ця має бути повторюваною або зберезуваною, накопичуваною. Якщо твір створено, то повинні існувати засоби для його відтворення наново. Тоді створене випадково не є твором мистецтва? Ненароком створити на склі малюнок, коли ти миєш це скло, схоже з тим, що дощ створює в своїх патьоках або мороз – у своїх малюнках на тому ж склі. М. Ітон зауважує, що художня діяльність повинна бути певною мірою повторюваною або мати здатність зберігатися. Художня діяльність не може бути невідповідною і випадковою.

Для інституціоналіста задоволення буде естетичним, коли воно виростає зі спостереження способу вираження тих чи інших цінностей в певних драматичних, архітектурних та інших творах. Зберезуваність і повторюваність важливі. Традиція визначає, що має значення, що має естетичну цінність. Один і той самий предмет в одній культурі вважатиметься твором мистецтва, а в іншій культурі – ні. Своім твором людина доводила статус майстра своєї справи. Отож, твором може бути замук, стіл або така подія, як гоління бороди. М. Ітон говорить, що гарні твори мистецтва потребують уваги і усвідомлення, тобто потребують часу для їх осягнення, оскільки самі ці твори створювалися теж довго, зі знанням справи. Гарний твір мистецтва вимагає, щоб йому приділялася увага, тривала увага і осмислення. Тобто М. Ітон стверджує, що гарний твір мистецтва вимагає, щоби над ним відбувалася рефлексія. І тоді цей твір мистецтва збагачує людину.

Що є мистецтво, а що – не мистецтво? Де кордони? М. Ітон наводить приклад. Художники зарізали коня, розділили на шматки, розклали їх по банках і виставили в Луїзіанському музеї мистецтва. Цим вони говорили про етичність поїдання м'яса, а не про колір або форму. Художники своїм вчинком говорили не про внутрішню наявні риси у традиції естетики.

В кінському м'ясі, яке демонструвалося в музеї, – лише цінність шоку. Шок мине, і ефект мине. Тривала увага і осмислення цього твору мистецтва не винагороджується. Істинний твір мистецтва винагороджується, і ми повторно слухаємо фуги Баха, перчитуємо «Гамлета», відчуваючи багатство переживання.

За переконаннями Т. Бінклі, естетичні якості – це краса, спокій, виразність, похваллення. Естетичний досвід – це щось таке, що має метою «самого себе». Естетичне сприйняття – це незацікавлене сприйняття, відірване від реальності практичного інтересу. Дві реальності невідповідні: корови на картинах Тернера видимі, однак не можуть бути видоєними або почутими.

Якщо зворотна сторона художньої картини становить більший інтерес, все одно в галереї її вішають – лицьовою стороною. Є вказівка, вказівка через засоби комунікації, що саме потрібно робити для того, щоби пізнати естетичне. Т. Бінклі говорить, що у сучасної людини «Олімпія» Мане не викликає шокуючого стану. Т. Бінклі вказує, що сучасне суспільство – інше, і ставлення до оголеного тіла також інше.

Т. Бінклі вважає, що естетика народжується у стосунках і має справу з естетичним досвідом. Т. Бінклі говорить, що все може бути розглянутим естетично – і музика, і математика. Естетичну якість, таку, наприклад, як прекрасне, ми знаходимо як у мистецтві, так і в природі.

Деконструкція. Деконструкція – це художня представленість філософського знання, метафоричне походження філософських категорій. Деконструкція – це реконструкція з метою зрозуміти те, як було сконструйовано ту чи іншу цілісність системи, зроблено ту чи іншу структуру, створено той чи інший текст.

Деконструкція пов'язана з грою тексту проти розуміння. Ж. Дерріда каже, що це схоже на те, як птах, намагаючись відвести небезпеку від пташати, що випало з гнізда, стає метушливим. З такою метушливою поведінкою людина, як птах, робить спонтанні зміщення, спонтанні зрушення. Ці спонтанні зміщення і спонтанні зрушення і є, по суті, деконструкцією, в результаті якої метафізика стискується до невизначеності, невіршуваності, до розкриття маргінальності.

Об'єктом деконструкції є письмо, мова, читання, текст і контекст, метафора, а також знак. Зокрема, знак передує речі, зробленій людиною. Знак є довільним, немотивованим. З цього випливає, на думку деконструктивістів, слабкий зв'язок знака з матеріальним світом речей, а також – з ідеальним світом слів.

Ж. Дерріда говорить, що деконструктивізм не бачить важливості мови як безпосереднього способу прямої комунікації. Тому деконструктивізм

загалом орієнтований на важливість опосередкованості. А отже, для деконструктивіста письмовий знак, і взагалі природа самого письма, інтуїтивні й пов'язані із жіночим началом. У зв'язку з цим письмовий знак за комунікативними якостями переважає мовні знаки, а письмо стає більш важливим процесом, ніж мова. Ця ідея виростає на основі того, що письмо є символічною моделлю мислення людини. Але ж і в мові можна побачити символічні моделі мислення, моделі навіть більш практичного призначення. І не практичного, коли містики символами фіксують свої особисті вищі стани свідомості. Прикладом може бути компенсаторне осяяння яке в релігійно-містичній культурі описується як стан виникаючий чисто спонтанно, без усіяких штучних методів його отримання.

Деконструктивізм вважає, що художню мову можна перенести в інший контекст. Більш того, художня мова може бути цитована поза контекстом. Текст вписано в масу контекстів, і тому поміж ними немає різниці.

Ц. Тодоров каже, що деконструктивізм займається пізнанням невпізанного, а не пізнанням невідомого. Пізнанням невідомого зайнята наука, а пізнанням непізнаного – мистецтво, а також містика. Але мистецтво і містика – це сфера символігії.

Деконструктивізм і сама деконструкція – негативні. Вони, як стверджує П. де Манн, є демістифікуючим знанням. Це першознання про саморуйнування самого існування. Саморуйнування існування постає як алегорія людської ілюзії. Ілюзія розкривається перед людиною через самоіронічну переконаність у помилці. П. де Манн стверджує, що це і є мета і шляхи реконструкції.

Тому деконструкція орієнтується на метамистецтво, на метод, на контекст. У неї інші завдання. Ці завдання відрізняються від класичної художності, яка орієнтована на об'єктивний зміст, а не на випрямлення суб'єктивного світу людини при орієнтації на розкриття містичного. Тому тут, у класичному, за словами Х. Блума, існує орієнтир на саме мистецтво, а не на метамистецтво, на сам об'єкт художнього споглядання, на уміст цього об'єкта, а не на метод осягнення, орієнтир на сам текст і його значення, а не на контекст, який уловлює особливі суб'єктивні переживання.

Х. Блум стверджує, що культура вимагає не лише реконструкції у пошуках суб'єктивно неповторного світу ідеального стану людської душі, коли доводиться відходити від канону, а й центрованості, універсальності, вимагає канону і класичного.

Естетична думка ХХ–ХХІ століть вирішує проблему естетичного і мистецтва, виявляє сутнісні підвалини естетичного і мистецтва. Естетика, яка пояснює твори мистецтва, користується некласичними категоріями.

Некласичні категорії – це такі категорії, як абсурдне, недорікувате, шок, деструктивне, ентропія, хаос, тілесність. Ці категорії застосовуються замість класичних, тобто замість таких категорій, як прекрасне, потворне, піднесене, нице, трагічне.

В сучасній естетиці присутній принцип релятивності, множинності цінностей та ідеалів, адже твори мистецтва, тексти часто постають як артефакти, як фрагменти віртуальної «гри у бісер». Ось тут доречним є словосполучення Г. Гессе «гра у бісер», хоча б з тієї простої причини, що категорія «гра» у сучасній естетиці виходить на перший план.

В сучасній естетиці на перший план виходять такі категорії, як «гра», «іронія», «тіло», «техніка тіла».

Гра. Гра – це неутилітарна діяльність, здійснювана заради неї самої. Естетичне пов'язане з неутилітарним характером гри. Ще І. Кант говорив, що естетичний аспект гри розкриває вільну гру пізнавальних здібностей і здібностей уяви. На переконання І. Канта, естетичне пов'язане з грою уяви і розуму, яка приносить людині задоволення. Для І. Канта вільна гра відчуттів, яка приносить задоволення, має в собі естетичне начало. Ф. Шіллер зазначав, що завдяки здатності грати і насолоджуватися видимістю, себто насолоджуватися мистецтвом, людина виходить з рабства звірячого стану.

Ф.Е.Д. Шлейєрмахер запевняв, що завдяки вільній грі фантазії людина досягає внутрішньої свободи. Вільна гра фантазії для Ф.Е.Д. Шлейєрмахера – це і є мистецтво, гра повторення. Про гру повторення говорив ще романтизм. Гру повторення необхідно розуміти як гру символічних значень, які невловимі через те, що вони поступово трансцендують, переходячи в інше. Так стверджував романтизм. Символічні значення – це предмет символіки, що оперує інонауковою формою знання. Тут естетика і символіка тісно взаємовплетені одна в одну.

Ф. Ніцше зазначав, що мистецтво можна розуміти як особливе наслідування гри універсума, гри, що знімає конфліктне протиріччя між самою грою і необхідністю. При цьому потяг до гри народжує нове. Для Ф. Ніцше гра духу через власний надмір повноти грає й зі священним, Божественним, недоторканим.

Й. Хейзінга говорить, що гра є сутнісною характеристикою людини. Гра існує до культури; і за переконаннями Й. Хейзінги, завдяки грі виникає і розвивається сама культура. В результаті гри як добровільної дії створюється інше існування, яке відрізняється від буденного життя, від повсякденності. Таке розуміння притаманне філософії Й. Хейзінги.

Для Г. Гессе гра має езотеричний характер. Грою проникаєш в таємниці буття, знаходячи невимовний спокій в момент, коли душа очищується і перетворюється, змінюється.

Культурі притаманна гра протилежними значеннями. Культурі притаманне переставлення цих значень. Наприклад, переставляються місяцями такі значення як сакральне і профанне, або такі значення, як життя і смерть. На цьому побудовано карнавалізацію М. Бахтіна, де втілюється святковий характер гри, її інобуття і незвичність, неповсякденність, небуденність. В карнавальних іграх профанують сакральні цінності, утверджується відносність культури, знімаються властиві їй антиномії культурних напрацювань у сміховому, у сміхові, який розкриває суть.

Х.-Г. Гадамер говорить, що гра не є діяльністю. Для Х.-Г. Гадамера в процесі гри здійснюється рух як такий, заради його самого. Гра існує за рахунок її саморепрезентації. Однак і природа існує за рахунок саморепрезентації як саморуку. Хоча гра передбачає «іншого», тобто має елемент соціального, чого не має природа.

Мистецтво можна розуміти як досягнення ідеального стану в результаті реалізації вищого ступеня людської гри.

Культурне дійство – це процес гри в іншому, відмінному від повсякденного життя світі, в світі замкненому в собі самому. Однак це притаманне і мистецтву як ігровому процесу. Отже, культурне дійство і гра в мистецтві мають схожість, подібність.

Мистецтво своєю грою робить зображення, розраховані на глядача, який поринає в ці зображення. Особливість полягає в тому, що глядач, занурюючись у ці зображення, набуває тотожності із самим собою. Отже, ці зображення за своїм змістом мають схожість із суб'єктивним світом глядача. Ці схожості відкриваються і в релігійному, і в містичному плані, а тим більше – в моральному, який має загальнолюдські засади, з'єднуючи суб'єктивний світ людини із суб'єктивними світами інших людей.

Х.-Г. Гадамер стверджував, що існування естетичного передбачає одночасне існування гри і уявлення. Тобто передбачається практичне діяння, а не якісь абстракції. В цьому відношенні паралелі можна провести з мовою. За переконаннями Л. Вітгенштейна, компоненти мови набувають сенс у конкретних випадках застосування самої мови, а не в абстракціях цієї мови. Для Л. Вітгенштейна поза певною ситуацією не існує процесу гри мови з її значеннями. Людина повинна тільки прийняти певні правила гри.

Є гри ризику, ігри змагання, ігри маскуванню або перевдягання, ігри наслідування, екстагічні ігри. Однак у грі завжди присутні якийсь сенс і матеріал, що використовується для гри. Тобто гра, як вказує М. Хайдеггер, відбувається між сенсом і матеріалом, що можна бачити, наприклад, у мистецтві. Художня література – це взагалі розігрування мови. Автор не

говорить, не пише, а розігрує свою мову. Так само, як і артист. Артист не діє, а розігрує дію. Мистецтво – розіграш, розігрування.

Іронія. Іронія – це категорія, яка фіксує сенс через щось протилежне цьому сенсу. Іронія пов'язана із сатирою. Людина, яка іронізує, говорить не те, що думає. Іронізуючий – удавальник. «Іроник», по-грецькому – облудник. Він називає речі протилежними іменами; щось говорить, роблячи вигляд, що цього не говорить. Щось на кшталт збочення правди, за уявленнями Арістотеля. Це свого роду «необізнаність», коли людина знає, що вона нічого не знає, про що говорив ще Сократ.

Однак іронія розуміється і як ясне усвідомлення вічної схильності до хаосу. Так розумів іронію Ф. Шлегель. У Ф. Шлегеля іронія оглядає ціле і підіймає людину над усім умовним. Як показує романтизм, в іронії панує негативність і свобода, абсолютний рух і заперечення. Для романтизму іронія все, все як ціле, в усій своїй цілісності перетворює на хаос, на небуття.

Однак іронія, в той же час, встановлює і рівновагу різних крайнощів, де ідея знищується в реальному існуванні. При цьому реальна дійсність зникає в ідеї. Тут ідея в розумінні К.В.Ф. Зольгера, знімається самою ідеєю. Тобто це – «заперечення заперечення», за діалектикою Г. Гегеля. С. К'єркегор акцентував увагу на тому, що іронія звільняє людську душу від пут, які сковують, пут всього відносного. Отже, за вченням С. К'єркегора, це свого роду шлях, засіб, що має негативне в маніпулюванні. Тому для С. К'єркегора іронія – зовсім не істина.

Т. Манн говорить, що в сучасному світі людина відчуває розкол зі світом, стан кризи, сумнівів. За рахунок сократівської іронії, винайденої в античному світі, людина має можливість вийти зі стану розколу і закріплення і наблизитися до істини, до істинного стану речей, як це у К. Маркса. Сьогодні людина хвалиться з приводу зробленого, а завтра – розуміє, що не відала, що робить. Ф. Енгельс говорив, що результат діянь не схожий на те, що людина замислювала. Для Г. Гегеля це іронія історії, з якої зіткана більша частина історії вчинків видатних історичних діячів.

Річ. Річ – це продукт людської праці. За Арістотелем, річ існує в просторі і часі самостійно. Річ має ознаки, через які вона набуває визначеності. Арістотель говорить, що ознака характеризує річ.

Річ – це будь-яке дещо. Річ може бути об'єктом думки. Як об'єкти думки речі можуть бути як реальними, тобто відображеннями реальних речей, так і уявними, тобто сконструйованими свідомістю людини.

Річ як об'єкт думки, або просто «об'єкт», це та річ, яку включено в діяльне життя людини. В діяльне життя людини включено ті об'єкти, які

затребувані і практично освоюються людиною, які пізнаються з метою встановлення істини у відношенні їх.

Речі як об'єкти можуть бути конкретними і абстрактними при відтворенні їх у свідомості людини, при відображенні людиною об'єктивної реальності.

Речі як конкретні предмети у людській свідомості можуть бути відображенням природних речей, тобто предметів, а можуть відображати речі, які є результатом праці, продуктом праці. Речами як продуктами праці можуть бути твори мистецтва. Наприклад, скульптури, картини, тобто живопис. Твори мистецтва як речі – неповторні. Вони є продуктами людського духу, відображають як стан духу, так і реальний стан речей. Як стан духу в творах мистецтва можуть бути відображені компенсаторні процеси людської психіки, коли компенсується нестача, слабкість і розкривається стан досконалості, тобто добробуту, повноти, сили.

Річ, вироблена людиною як твір мистецтва, виривається з-під контролю утилітаризму.

Тіло. Тіло – це живий організм, як початкове. В античній філософії її розрізняють фізичне тіло і тіло одухотворене. Душу вважали тілом, оскільки вона діє. А те, що діє, для Сенеки – тілесне.

Антична думка розкриває, підкреслює тілесність душі. Середньовічна ж думка, в основі якої лежить християнство, орієнтується на розуміння нагхненності плоті. Однак це розуміння було закладене ще в античній філософії, яка надавала значення душі як субстанції, що надихає тіло.

Людське тіло, за словами Г. Гегеля, являє собою органічну ціннісність. В той же час тіло є символом душі, про що говорять Новаліс, Ф.В.Й. Шеллінг, а також романтизм.

Філософська думка початку ХХ століття розглядає тіло людини як природне утворення, яке вміщує досвід. Тілесне і досвід перебувають у єдності через те, що чуттєве і мислиме мають закономірні зв'язки.

Тіло розуміють як символічну репрезентацію душевних змін. Зокрема, так розумів тіло Е. Кассіпер. Однак тіло, збагнуте як вираження людської душі, не є тотожним тому тілу, яке є системою фізико-хімічних елементів. Тіло, сприйняте як вираження душі, є цілісністю сенсорно-моторних дій.

Тіло розуміють як інструмент дії, як систему моторних навичок, вписаних у сьогодення, в протилежність духу як такому, що зазирає у майбутнє, як начало, що господарює над часом. Таке розуміння тіла мав А. Бергсон.

Для Е. Гуссерля тіло є досвідним ставленням свідомості. Це досвідне ставлення свідомості дає можливість розуміти своє місце в природному



оточенні просторово-часових нескінченностей. Тут саме сприйняття людини, сприйняття нею власного тіла грає головну роль у походженні й розвитку здібностей людини, які дають можливості для подальшого перетворення природи на неорганічне тіло суспільного виробництва, що відбувається, за переконаннями К. Маркса, в історичних процесах людської культури.

Тіло, за словами М. Мерло-Понті, створює перцептивне поле. За рахунок цього ми спостерігаємо зовнішні об'єкти. Спостерігаємо за допомогою нашого тіла. Своє ж власне тіло ми не спостерігаємо. Нас вабить зовнішнє. Через це не помічаємо багато чого у проявах власного тіла.

За переконаннями філософів постмодернізму, таких як М. Фуко, Ж.-Л. Нансі, Ж. Дерріда, людина як суб'єкт є деперсоналізованою. В цій деперсоналізації пов'язані чуттєвість і думка людини, людини, що виявляє тілесність свідомості як відображення афективної сторони людського існування, включаючи й негативні афекти, як, наприклад, жорстокість. Особливості негативних афектів виникають не лише через те, що у людини існують спадкові тілесні схильності, однак і через тілесну практику, яку стимулює соціум, тобто зовнішнє соціальне середовище. Прикладом може слугувати нагляд і покарання М. Фуко; нагляд і покарання у формуванні соціального ставлення до тіла і стимулювання певних афектів у людини.

У певному соціальному середовищі прищеплюється орієнтир на те, як людині використовувати своє тіло. Заохочуються певні біологічні та психічні способи репрезентації тіла. Важлива роль у розвитку в людини уявлень про своє власне тіло, а також про інші тіла, чужі інші тіла, належить доторканням, дотикам, про які пише у своїх роботах Ж.-Л. Нансі.

Тіло унікалізує і маргіналізує. Унікалізуючий і маргіналізуючий принципи тіла – це сфера «трансгресії», про яку говорить постмодернізм.

Тілесна інтенціональність – результат існування живого людського тіла. І живе тіло визначає людське існування в об'єктивному світі. Однак і саме існування у світі можливе через тілесну інтенціональність.

Тіло має безпосереднє відношення до смерті. Людина смертна, оскільки вона тілесна. Однак доторк тіла до смерті при його житті, відкриває людині саму істину життя. Це відбувається через унікальну «міль», яка протистоїть загальності життя, про що пише у своїх роботах Ж. Багай.

А. Арто говорить, що тіло актора виражає себе в рухах. Тоді все, що актор робить, відбувається саме по собі. Коли саме по собі, тоді існує тіло-без-органів, як це розуміє А. Арто, або існує гротескна тілесність,

за переконаннями М.М. Бахтіна, або ж існує танцююче тіло, в розумінні Ф. Ніцше, а також П. Валері.

Піднесення людських почуттів, а тим паче шок, шокуюча ситуація, тобто сильна емоціогенна ситуація, спрямовані проти організму. Така ситуація є агресією проти організму. Така ситуація є агресією проти почуття усвідомлюваної ідентичності, проти Я-почуття, яке відчувається людиною. В цьому випадку відбувається мобілізація енергетичних ресурсів організму. Однак ці ресурси не використовуються на адаптацію і пристосування. Через надмірне збудження відбувається травмування. В момент травмування порушується функціонування органів. Це і є тіло-без-органів, тобто тіло як «становлення первинної матерії», як тіло «чистої пристрасті», або ж «чистої безпристрасності», як екстатичне тіло, шизофренічне тіло, сомнамбулічне тіло, яке ритмічно танцює в екстазі.

Саме тут можна говорити про велику схожість, подібність зі станом танцівника, що досяг у своєму русі почуття тілесної ритмічної повноти, як це розумів Р. Арнхейм. Тіло живе за допомогою афектів, тобто станів інтенсивного характеру. В цих станах проявляється саме тілесне.

Техніка тіла. Техніка тіла – це техніка як інструментальна навичка, що передається від людини до людини, від покоління до покоління. Існує багато форм техніки тіла, багато традицій. Наприклад, техніка догляду за тілом, техніка харчування і гігієни в хатха- і крійя-йозі, що описано в Йогасутрі, техніка танців, сексуальна техніка, про що говорить Камасутра.

Нерідко людське тіло розглядається як інструмент. Хоча техніка дихання у давньоіндійській та давньокитайській культурах, техніка екстазу в давніх релігійних практиках, про які пише М. Еліаде, не можуть бути представлені лише інструментально. Поза інструментальністю техніка тіла є мистецтво.

Тілесне має інтенціональність і може бути передано іконауковою формою знання, яка має свою структурність.

**Структурність символіки як іконаукової форми знання, іконаукової картини світу** вплетена в цей світ і не відривається від нього, ставлячи якісь розумові принципи понад усе, розумові принципи які можуть лише дистанціювати розум від світу. Структурність символіки як іконаукової форми знання, іконаукової картини світу не відсторонюється своїми принципами від світу. Тут розум вплетений в світ.

Структурність іконаукового. Живучи в соціумі, людина живе в знакових системах людей. Ці знакові системи поселяються в людині в процесі її освіти. Більше того, людина сама перетворює за допомогою цих знакових систем власне мислення. Ю.М. Лотман зазначає, що застосовуючи знакові системи, людина організовує свій інтелект [52, с. 19–402]. Але

знакові системи проникають і в ті сфери людини, які лежать поза мисленням і поза інтелектом, наприклад у сферу уявлень, у сферу живого споглядання. Прикладом може служити те, що людина словами, тобто знаками, здатна «заговорити» своє хворе місце так, що воно припиняє боліти. Причому за допомогою слів людина може «заговорити» настільки сильно, що легко переносить страждання й навіть катування. Тут людина сама на себе впливає знаком, тобто словом.

Знаки в людині значущі як у сфері мислення, так і поза ним. Естетичне, мистецтво й релігійно-містичне як вид мистецтва охоплюють ці дві сфери. Тут людина збирає знаки воєдино, щоб виразити себе, виразити найпотаємніше, створюючи інонаукову картину світу. При цьому вона моделює нову дійсність, щоб більш адекватно продемонструвати неповторне й випадкове. Тут знаки виражають істотне, значуще, що по суті і є змістовністю. Виразність припускає повторювані елементи в знакових системах, з яких художник або релігійний адепт створює модель світу. Ці повторювані елементи утворюють у собі замкнутості. Саме замкнутості й несуть у собі зміст, передаючи ту чи іншу інформацію, концентруючись на всьому істотному, значному. Повторюваність і замкнутість несуть у собі ритм, який сам по собі є формою і змістом одночасно. Тут повторюваність неїдентична. Удруге повторивши той чи інший звук, те чи інше слово, ми утворимо нове. Адже повторене вдруге не дорівнює вперше повтореному. Є вперше вимовлений звук, вперше сказане слово. Але коли ми повторюємо звук або слово вдруге (ще раз), то воно вже не дорівнює самому собі. Воно вже набуває нового значення невого навантаження. Тому просте повторення звуків або слів – це збільшення значень, яке застосовується для побудови моделі світу художником, музикантом або релігійним адептом, моделі світу, що включає й своє, суб'єктивно неповторне, і випадкове, де знаки й значення мають властивість відносності, тобто мають різний ступінь повноти, ступінь вираженості як варіанти й варіації чогось загального, чогось найбільш значущого. Це найзначущіше, котре між рядками, що вите й поєднує, і є значення як конкретно невимовне. Усі ці взаємозв'язки й створюють значення. Суб'єктивні уявлення, відбиваючись одне в одному й взаємодіючи, створюють зміст, створюють об'єктивну дійсність. Але таким самим шляхом може й руйнуватися об'єктивна дійсність, як це яскраво виражено в релігійно-містичному і слабше в естетичному. Взаємодія різних поглядів може створювати значення й може його руйнувати, нівелювати. Погляди відрізняються. Але вони й еквівалентні, еквівалентні елементи, що існують паралельно один одному (гаряче – холодне), а не зливаються воєдино (не тотожні), як це можна побачити в

нехудожніх, неліричних текстах. Інакше кажучи, вони становлять взаємодіючу структуру, як текст, що протистойть позатекстовим структурам. Це протистояння є самою вираженістю рухів, звукових гам, текстів, тексту мовного. Мова виражає, виражає своїми позасистемними елементами. Мова жива, виразна. У живому присутнє й позасистемне.

Структури інонаукової картини світу. Інонаукова картина світу безпосередньо не бере участі у створенні засобів, що задовольняють матеріальні потреби людини. Однак немає суспільств, спільностей людей, навіть найдавніших, у яких би не було інонаукової картини світу. Вона є в ритуалах як обов'язкових священнодійствах найдавніших племен, але вона є й у необов'язкових, добровільних і вільних піснях і танкових діях, які не мають ніякого стосунку до тих чи інших соціумів, тих чи інших найдавніших спільнот.

Інонаукова картина світу несе в собі теж свого роду знання й розуміння життя. Хоча це знання й розуміння обмежується певним змістом, що включає в себе як неминучість одиничні психічні стани людини, які присутні як у релігійно-містичному, так і в художньому напрямку, і обидва ці напрямки витончуються в передачі цього одиничного психічного стану. Л. Гінзбург вказує на одиничні психічні стани досліджуючи лірику [19, с. 226].

Інонаукова, або релігійно-художня, картина світу є певним засобом комунікації. При цьому комунікативні відносини спрямовані на те, щоб надихати співрозмовника, влити в нього нові сили, відторгнути від нього все застаріле, депресивне, оновити сприйняття. Тут комунікативні відносини, що несуть знаки як абстрагованості, вироблені інтелектом, вторгаються в почуттєву сферу, від чого, приміром, біль проходить, якщо знаки спрямовані проти болю (наприклад, замовляння зубного болю). Впливи знаків одухотворяють і надихають. Людина може переносити катування, не відчувати страждань під впливом словесних знаків, спрямованих проти болю. Людині погано, але вона відчуває, що їй добре. Облудні ілюзії полегшують її стан. Ці облудні ілюзії в психіці людини породжуються міфами, релігіями, мистецтвами як моделюючими системами, моделями, що змінюють стан людини, впливаючи на неї поетичним словом, музичним ритмом, що має одночасно і зміст, і форму, у якому є ніби все. Увесь світ? Так, десь так. Адже моделі, які несуть у собі релігії й мистецтва, необхідно розуміти як ідеї, ідеї, що відтворюють образ дійсності, тобто відтворюють світ, реальний світ, але за умови злиття воедино змісту й форми. В ідеї, або моделі, зміст і форма злиті.

Світ моделюється однією людиною, і за допомогою знакової мови в процесі комунікації впливає на іншу людину, змінюючи стан її душі.

Словом можна відродити людину, а можна її вбити. При цьому знаки мови в процесі комунікації являють собою моделюючі системи, які змінюють моделі, що зустрічаються на їх шляху. Ці системи моделюють навколишній світ. Мови релігії, містики й різних мистецтв максимально моделюють світ і несуть у собі визначену інформацію, протистоячи певною мірою іншій інформації, іншому змісту. Світ, модельований релігіями, містицизмом і мистецтвами, має найзагальніші обриси, найзагальніші контури. Одним словом моделюється універсум як певна точка зору. Вона театральна. Вона відсторонена від життя, але вона відбиває біль світу, його катастрофи й трагедії. Водночас вона не повинна підмінювати біль і трагічність настільки, щоб справжня життєва трагедія почала сприйматися людиною як деяка театральність, штучно сконструйована гра. Та вона й не може підмінити реальний світ. Адже це лише точка зору, певна модель світу, що окриляє й надихає людину. Не треба її плутати з об'єктивною реальністю. Вона лише міф, релігія, містичне прозріння, художній твір, музична увертюра, які ввергають людину в стан без ілюзій, але залишають у ній значуще, ціннісне, а значить, виконують культурну функцію, функцію заборони чогось.

Релігійно-містичне й художнє як складові інонаукової картини світу завжди потребують процесу гри, де в поведінці людини проглядається не тільки практичне начало, але й умовне, не справжнє. На практично серйозну людину надівається маска, личина умовного, не справжнього, що, зрештою, зливається воедино. Зливається воедино справжнє й несправжнє, несправжнє стає суттю справжньої людини в її практичності й серйозності. Так ігрові моделі, фіксуючи «Я» людини в різних ракурсах, допомагають їй встановити її власну суть. Нерівність самій собі за умовності, не справжності, саме несправжнє в людині викликає компенсаторну реакцію протилежного характеру, коли людина переживає стан у високому ступені рівності самій собі, нашттовхуючись на свою природу як справжнє. Цього можна домогтися, якщо є як закономірне й повторюване, так і випадкове, як виконання правил, так і відхилення від них, що можливо в разі зміни практичного й серйозного в людині на практичне несерйозне, сміховинне, недійсне, несправжнє, умовне, ефемерне. Занадто серйозне, правильне й моральне потребує елемента несерйозності, артистизму, гри, а значить, неоднозначності, що вкидає нас у противагу, в неоднозначність, у рівність самим собі до крайності, що вказує на компенсаторний процес за надмірних відхилень. Правильність і однозначність змінюються багатозначністю, у якій забуваєш себе в умовностях, після чого виникає компенсація й ти знаходиш рівність самому собі в надмірно високому ступені як опочинку від нерозв'язностей

шляхом практичної, серйозної, правильної поведінки, занадто серйозної та правильної.

У релігійно-містичному й художньому практичне й умовне зліти. Там немає однозначності. Там або багатоярусність, де одне заперечує інше як неістотне, або просто багатозначність, масив смислів. Багатозначність і масив смислів постійно відкривають додаткові можливості, можливості інших смислів і значень, що одухотворяє й надихає. Ці можливості мерехтять потоком, зберігаючись у спогляданні, спливаючи в пам'яті своїми значеннями, даючи свідомості людині, її духу в цілому можливості майбутніх становлень, розширюючи свідомість своїм мерехтінням смислів. Але лише мерехтінням змістів.

Стосовно смислів поставимо запитання: яку можливість дає релігійно-містична й естетична практика? Можливість нівелювати, розчинити, зруйнувати упередженості й систему застарілих смислів, позбавляючи основи цих смислів (позбавляючи смислові слова) всіх асоціацій, розсіюючи смисли серед множинності асоціацій. І.П. Ільїн зазначає, що виникає розсієння смислів серед множинності асоціацій [37, с. 284]. Тобто упередженості й застарілі смисли не асоціюються і розсіюються серед асоціацій.

Мета релігійно-містичного й естетичного – нівелювати віджилі упередженості й смислові конструкції, позбавляючи їх усіх асоціацій, розсіюючи їхні смисли серед множинності асоціацій.

І.П. Ільїн зазначає, що в остаточному підсумку, смисли або втрачають асоціації, або розсіюються серед множинності асоціацій [37, с. 284]. Зрештою, людина знаходить певний стан; знаходить себе як Божественне. Це за умови правильного застосування релігійно-містичного й естетичного. У протилежному випадку людина знаходить додаткову залежність, знаходить нові смислові конструкції, що відторгають її від Божественного.

З впливом інонаукової картини світу через мистецтво й релігійно-містичне як особливий вид мистецтва людина звільняється від помилкових смислових конструкцій. Це одухотворяє й надихає новими перспективами більш значущих смислів.

Так людина знаходить одухотвореність і надхнення, на час оволодівши світом в умовній ситуації змін, що надихає додатково. В уяві оволодівши світом в умовній ситуації, людина розцвітає, скинувши вантаж практично неможливих здійснень, запланованих заздалегідь. Оволодіння світом відбувається під час гри, коли всі абстрактні ідеї в людині перетворюються в її безпосередню діяльність, у її поведінкові імпульси.

У релігійно-містичних і художніх творах ми спостерігаємо постійні відхилення від правил, постійні неправильності, які надають життєвості, які виводять зі стану автоматизму. Тобто йде процес руйнування автоматизації, процес, за якого сама структура релігійно-містичного або художнього твору інформативна. Водночас усі елементи релігійно-містичного або художнього продукту підпорядковані системі, автоматизовані, через що в принципі й відбувається комунікація, при висвічуванні (вираженні) значущого, життєвого.

Тут усе позасистемне, яке не потрапляє в систему, але надає життєвості, стає полісистемним, зв'язаним. Усе додатковості, перекрученості, перешкоди, опуклості, шорсткості, обмовки, описки, але все це лише злегка і перетворене в полісистему як у єдине, що має певною мірою однаковість. Усі позасистемні індивідуалізації створюють лише фон, не суперечачи основам. Тут окремі структури вписуються в основну структуру. Основна ж структура відбиває головне, значуще. І хоч є ритмічне й фонологічне, але вони не суперечать одне одному, а лише усувають автоматизми на всіх ієрархічних рівнях. Та й самі автоматизми один одного нівелюють під час впливу одних ієрархічних рівнів на інші. Так, свободи імпрровізації на одному рівні переходять до стандартів личини іншого рівня, що веде до цілісності, нівелюючи й те й інше, народжуючи цілісність в ході нівелювання зайвого. Тобто в систему постійно вторгається безладдя через свободу імпрровізації, яка несе зовнішнє, безладдя, що нівелює помилкові підвалини, помилкову інформацію. Безладдя й дезорганізація нівелюють ці підвалини як віджиле, цю вже помилкову інформацію. Безладдя й дезорганізація оточення, доквілля створюють інформаційне поле й вироблену структурність тієї людської виразності, яку продукує її дух, яка надалі фіксується науковою думкою як релігійно-містичне й естетичне.

Культурне як традиційне й інноваційне в людині протистоїть безладдю й дезорганізаційній спрямованості навколишнього середовища. Релігійно-містична ритуалістика й мистецтво як культурне начало здатні перетворювати безладдя й дезорганізаційну спрямованість навколишнього середовища в структури й інформацію в процесі вираження. Мистецтво перетворює навколишню життєву стихію у свої додаткові структури, які несуть інформацію, через те, що виконує кореляцію з тим самим навколишнім середовищем, зовнішнім, всеосяжним, таким, що несе дисгармонію, безладдя, які перетворюються мистецтвом у нові інформаційні структури.

Ю.М. Лотман зазначає, що мистецтво має здатність перетворювати шум (тобто, безладдя, ентропію, дезорганізацію) в інформаційні

структури [52, с. 19–402]. Тобто мистецтво схоже на природне життя, тому що воно перетворює шум у інформацію (перетворює шум як безладдя, ентропію, дезорганізацію, що вторглися, у сферу структури й інформації). Ю.М. Лотман зазначає, що мистецтво ускладнює свою структуру за рахунок кореляції із зовнішнім середовищем [52, с. 19–402].

Мистецтво накопичує значущості, стає багатозначним. Багатозначність – ознака художності. Значення все розширюються, не убувають. Нові значення не скасовують, не нівелюють старі, а влітаються в них. Ю.М. Лотман зазначає, що у художньому нове корелює з уже наявним [52, с. 19–402].

Пам'ятник як художній твір, що концентрує в собі певні значущості, набуває додаткових значень на тлі блакитного неба, і змінює їх, ці значення, набираючи нових багатозначностей у сутінках, коли це небо темніє й з'являються нічні зорі. Прекрасне мінливо. Пам'ятник, що виражає це прекрасне, але вбирає красу блакитного неба, на тлі якого він уже не сам по собі, цей пам'ятник, а в єдиній структурній цілісності з оточенням, тобто з небом, набирає нових змістів. Зовсім стороння краса блакитного неба стає закономірною, що доповнює смисли, які несе пам'ятник. Вона своїми повторами, наприклад, у русі хмар або повторами зоряних сполучень у нічному небі, дає додаткові інформаційно-змістовні закономірності, тим самим усуваючи в такому сторонньому факторі, як небо його випадкове приєднання до краси пам'ятника, вступаючи в структурну багатозначну єдність. Тобто, взаємозв'язки стають на перше місце при вираженні краси й піднесеного, у цьому випадку відношення пам'ятника й неба, на тлі якого він перед нами постає, а так само відношення елементів у самому пам'ятнику, відношення елементів у самому небі (відношення хмар у блакитному небі, відношення зірок у нічному небі).

Не елементи, а відношення у вираженості є носіями прекрасного й піднесеного. Відношення у вираженості, несучи в собі повторюваності тих чи інших елементів, чим підсилюють вираженість, несуть і зміст, і красу, і піднесеність. Самі ж повторюваності елементів у тій чи іншій конфігурації являють собою форму. Повторюваності елементів не дають значущостям ставати закінчено-однозначними. Повторення тих самих елементів знижує значення самих цих елементів аж до перетворення їх у нісенітницю, і посилює присутність значення в з'єднуваності цих елементів, у їхній інтеграції, посилює зв'язки, значущості у зв'язках, значущості самих цих зв'язків. Повторюється те, що подібно звучить, в музиці. Повторюється подібно видиме в живописі й архітектурі. Повторюються елементи, що несуть однакове значення. І це прийнято в



художньому баченні, де зняті заборони на подібні, поруч розташовані повторюваності, зняті обмеження на поєднання одиниць елементів, зняті обмеження на сполучуваність різних елементів. Зняті заборони розчиняють структурність. Але щоб структура існувала, досить перетинання хоча б одного елемента в одному місці. У всьому іншому художньому полі йде один суцільний невинний процес зняття обмежень.

Інонаукова картина світу, що розкривається в релігійно-містичному й художньому, – це не речовинне, а ставлення, наше ставлення, незвичайне ставлення, не схоже на звичайне, що не є життям, але прагне наблизитися до цього життя. Своєю умовністю інонаукова картина світу відрізняється від життя, але вона постійно випинає свою подібність. Ю.М. Лотман зазначає, що художнє прагне максимально наблизитися до життя, тому що не є життям через свою умовність [52, с. 19–402].

Ю.М. Лотман встановлює, що у художності як такої йде боротьба з умовністю, з відмінністю від життя шляхом підкреслення подібності до цього життя, тому що в художньому спочатку задається певна міра умовності, певна вихідна відмінність від життя [52, с. 19–402].

Релігійним містиком або художником свідомо задається умовність, несхожа з життям, умовність, віддалена від живого життя у світі. Після цього заданого відділення від матерії живого життя релігійним містиком і художником проводиться процес возз'єднання заданої умовності з реальним матеріальним світом живого життя. Але задана умовність і реальний світ так повністю й не з'єднуються, тому що тут вклинюється мова про майбутнє, про передчуття, а не про сьогоднішнє (ділове – у випадку практичного життя).

Для зближення заданої релігійним містиком і художником умовності з реальним світом застосовуються різні способи. Один з них – повтор, повтор, який усвідомлюється як деяка впорядкованість. І ця особлива впорядкованість створюється релігійним містиком і художником. У цій упорядкованості як системі повторів відступає випадковість і проступає структурність, значущість, смисл, зміст. Повтори виділяють щось значуще, що не проявляється у звичайному, повсякденному людському спілкуванні, але є життєво важливим, тому що передає передчуття майбутнього.

Повтори звукові, колірні та інші, які демонструються релігійним містиком і художником, привносять додаткові зв'язки між звуками й кольорами, що закріплюється у свідомості людини при сприйняттях впорядкованостями, відсуваючи випадковість убік і конструюючи структури, у яких Земне й Небесне злиті: Земне як підсвідоме, а Небесне як надсвідоме. Тобто в остаточному підсумку людина одержує додаткове

розширення, розширення своєї свідомості. Повтори задають ритмічну структуру, що, у свою чергу, задає ще одну додаткову структуру тотожних або близьких за значенням елементів, елементів, які конструюють особливий світ розширеної свідомості. Ці елементи, зрештою, дають різкий перелом у змісті, відроджуючи людину до нового. Повтори ритмічних звуків, кольорів ведуть до виникнення рівноцінних світів людського духу, рівноцінних тому світу, яким є світ даності з його ілюзіями, з його «потоком свідомості». Ці рівноцінні світи людського духу мають у собі і якусь єдність, якусь структурність, а врешті-решт і якийсь смисл. Тобто, повтори й ритми можуть народжувати в людині не тільки додаткові пустотні стани розширеної свідомості, але й смисли.

В інонауковій картині світу ні колір, ні звук не відділяються від змісту. У звукових, фонетичних повторах, співзвуччях, у ритміці міститься як емоційне, мелодійне, так і раціональне. Звук не можна відокремити від змісту, якщо йде передача картини світу – інонаукової, або позанаукової. Музичне звучання, рима, ритміка несуть не просто фонетичне, але й раціональне начало. Релігійний діяч і художник мають завдання мистецьки повторити всю церемонію релігійного й художнього ритуалу, що має сакральний зміст, а не тільки привносити власні вигадки в процесі гри. Від релігійної людини й художника потрібно вповільнення перетворень, коли людина залишається сама собою, а не тільки посилення цих перетворень, коли приймаються всілякі образи, продукуючи увесь час нове й нове. Релігійно-містичний і естетичний стан душі припускає тотожність людини самій собі у процесі точного відтворення вже наявного в людині сакрального, а не тільки створення нового.

У релігійно-містичній і естетично-виразній діяльності звукові повтори мають чільне значення. Адже вони й створюють смисли. Так, повтори двох звуків нівелюють відторгненість цих звуків один від одного, повтори зв'язують ці два звуки в єдине ціле, вже ускладнене ціле. Повторене звучання того самого звука, у якому присутній загальний компонент, народжує якість ціле, хоча звуки самі по собі й далекі. Тобто ці звуки під час повторів стають єдиною контрастною парою. У цій контрастній парі виникає нова смислова єдність, єдність більш високого порядку. Ця єдність уже має нові якісні характеристики, а також нове смислове значення, що єднає колишні звукові розходження. У цих значеннях міститься повнота сил реальності – як виявлених, так і тих, що не виявилися, повнота як руху, так і спокою. Причому навіть у спокої розцвітає повнота виявлених сил, що надихає, запалює й одухотворяє людину.

Повторення звуків увесь час сприяє їхньому виділенню, постійно продукуючи певною мірою виразність, ніби наполягаючи на чомусь. Ці

повтори набувають усі нових і нових смислових відтінків. Тому збільшення повторів веде до збільшення смислової розмаїтості в релігійно-містичній і естетичній картині світу (або інонауковій картині світу), а не застрягання на чистій монотонній одноманітності. Подібність під час повторення породжує не тільки однотипність, але й різницю, розходження, розмаїтість.

Повтори того самого висвічують якусь будову нового цілого, його структурну організованість, смислову оформленість. І ці повтори в релігійно-містичній і естетичній картині світу, що містить уже напрацьовані історією смисли буквально на підсвідомому, неусвідомленому рівні, є напрацьованими історією моделями світу. Отже, емоції в релігійно-містичній і естетичній (особливо в лірико-естетичній), тобто інонауковій картині світу функціонують через значення, що містяться в загальній моделі світу, моделі, що впливає на глядача й слухача, організовуючи його, надихаючи й одухотворяючи тим, що має в собі безліч різноманітних протилежних елементів, де крім упорядкованості є й невпорядкованість. В абстракціях, в абстрактних формалізованих картинах науки (наукових картинах світу), невпорядкованість зникає. Разом з нею зникає й момент, що одухотворює і надихає. Одухотворенність і натхненність у людині виникає саме від сприйняття вільної гри упорядкованостей і невпорядкованостей.

Однією з основ структурної сутності інонаукової картини світу є повторення, повторення тих чи інших звукових або колірних елементів. Повторення звукових або колірних елементів і їх незбіг з наявними елементами, що вже сформувалися, стимулює нові смислові явища в інонауковій картині світу. І тут важливу роль відіграють ритмічні паузи або порожнечі, що часто задають фон цілого. Цей фон несе в собі якесь негативне як контраст усьому існуючому. Ритмічні паузи проявляються як негативне, проявляються через спокій, тишу, замовкання звука й мови, непромовляння їх. Вони ритмічно зустрічаються, до них звикаєш, і вони вклинюються як сталість і смисл. Але ця сталість і смисл обриваються в інонауковій картині світу, коли трапляється відсутність паузи або порожнечі в тому місці, де ми вже на них чекаємо. Очікування ні до чого не приводить; нічого не трапляється. І це один з істотних моментів у інонауковій картині світу, моментів помилки очікування. Тут до інонаукової картини світу як до звичної сталості домішується несподіванка, що поселяє в людині подив. Подив виникає при помилці очікування [99, р. 257–314]. Відбувається розрив сприйняття. Але ритміка триває. І ці розриви поселяють у людській психіці шанс. Розділена й порізана ритмічними паузами інонаукова картина світу знову зростається в єдине ціле, надихаючи своєю можливістю

жививати. Інонаукова картина світу через ритміку виразна, тому що її кольори й звуки стають автономними в цій ритмічній переривчастості. Виразність кольорів і звуків привносить у них момент змістовності. У цілому ж сама впорядкованість кольорів і звуків несе смисл, якусь інформацію, несе красу й піднесеність. Під час сприйняття інонаукової картини світу повтори кольорів і звуків виділяють, випинають їх у свідомості людини як суму якихось самостійно існуючих елементів. Самостійні елементи вступають один з одним в опозицію. Самі ж опозиції в інонауковій картині світу сприймаються як смисли, як зміст. Тут виразність і змістовність є єдиним цілим, якоюсь нерозділеністю серед аналогій. Усі елементи інонаукової картини світу прирівнюються один до одного, прирівнюються як автономії, прирівнюються до загального фону картини світу, або загального фону людського «Я» при сприйнятті й переживанні цієї картини світу. При сприйнятті й переживанні інонаукової картини світу вираження сприймається людиною як зображення змісту. Ю.М. Лотман встановлює важливість того, що вираження сприймається людиною як зображення змісту [52, с. 19–402]. Усе зображене тут щось виражає. Усе зображене має змістовність. У цю змістовність приходять кольори й звуки з об'єктивної реальності, з неструктурного, хаотичного, випадкового, приходять елементи, які зовсім не стосуються якої-небудь структури, але набувають у цій змістовності структурного характеру. Виникає запитання: за рахунок чого ці неструктурні елементи кольорів і звуків набувають структурного характеру. За рахунок опозиційних зв'язків з уже наявним змістом. Ліричність, естетичність виразності інонаукової картини світу виникає при взаємозв'язках. А точніше, це відношення колірних і звукових елементів, які ідуть з об'єктивної реальності до вже наявного змісту, до вже існуючої структури. Але тут саму структуру ріже ритм, ріже його метричність. У результаті утворюються опозиції, від чого привноситься смисловий момент у саму структуру. Значить, ритм, як вказує К. Тарановський, є носієм некогнетивної, або позакогнетивної, інформації [79, р. 3–30]. А отже, ритміка охоплює й зовнішнє, захоплюючи те, що поза художнім текстом, поза художнім предметом, і перебуваючи в ньому. При цьому ритмічна сталість продукує ритмічні «фігури», розмаїтість яких привносить додаткову емоційність, незалежну від наявних у художній структурі значень.

Повтори в інонаукових картинах світу зближають різноманітні елементи. Так само повтори виводять елементи цих інонаукових картин світу зі стану автоматизму. У зв'язку із цим елементи інонаукових картин світу починають привертати увагу, ставати помітними, а значить сприйматися як такі, що мають якийсь смисл, як осмислене. Осмисленість,

і взагалі смисл, задані ієрархією рівнів певних елементів, присутніх у інонауковій картині світу. Саме існування рівнів у інонауковій картині світу вже вводить аналітичний рух розуму, який сприймає інонаукові картини світу. Аналітичність задіяна, коли людський розум розкладає ці рівні елементів у ієрархічній послідовності. Однак в інонауковій картині світу, на противагу науковій, існуючі рівні постійно перебувають у стані гри. Тому жоден з них не виділяється й не абсолютизується як основа, дана споконвічно.

Рівні в інонауковій картині світу перепплавляються один в інший, обмінюючись елементами, але так і залишаються існувати самі по собі, залишаються самими собою. Оскільки гра в інонауковій картині світу багата й різноманітна у своїх змінах, елементи інонаукової картини світу виявляються в еквівалентному відношенні один до одного. У такому положенні вони зливаються воедино. Усі елементи того чи іншого конкретного твору інонаукової картини світу є по суті одним елементом. Цей елемент є моделлю світу. Різні твори інонаукової картини світу за своєю суттю є різними кінцевими моделями нескінченного світу, вираження нескінченного в скінченному, вираження переведення скінченної реальності в нескінченну з перспективою на майбутнє. У творах інонаукової картини світу скінченна реальність несе певні правила. Потім вибудовуються можливості порушення цих правил, варіанти відхилень. Але тут порушення й відхилення значущі, що припускають можливості існування в нескінченному майбутньому. Твори інонаукової картини світу – це гра, гра встановлення правил і їхнього руйнування, відхилення від них, від цих правил. У результаті виникає гармонія, гармонія надприродного, створеного людиною в її моделях інонаукової картини світу. Ця гармонія одухотворяє й надихає, тому що містить у символічних формах можливості становлення в майбутньому. Але до цього схрещували свої відносини безпечно й небезпечно. Безпека в душевному світі людини небезпечна. Вона розслаблює й спрямовує в неправильному напрямку. Тому необхідно бути на чеку, бути чуйним, прислухатися. Маючи мотиви безпеки й небезпеки, твори інонаукової картини світу затверджують певний світ і певну його будову. У цій світобудові є багато значень. Така багатозначність надає інонауковій картині світу художнього забарвлення, що є самою суттю інонауковості. Тут багато значень не нівелюють неістинні значення, залишаючи одну істину, а вступають один з одним в ігрові відносини. Співвіднесеність значень робить значущими самі елементи, з яких складаються інонаукові картини світу, роблять значущими самі ці картини світу. Художність – значить, значущість для людини. Однак значущості в інонауковому світі

подані разом зі значущими відхиленнями. Частковості тих чи інших елементів і створюють ці відхилення, відхилення, що поселяють непередбачуваності в інонаукову картину світу. Між елементами, що стоять поруч у творах інонаукових картин світу, виникають нові характеристики. При цьому ці елементи викликають у тих, хто їх сприймає, нові уявлення, тому що вони зіставляють якості елементів, народжуючи тим самим нові характеристики цих елементів.

Незважаючи на те, що інонаукова картина світу, в основі якої лежить художнє начало, побудована як ієрархія відносин, значуще в цих відносинах містить ті істини, протилежності яких не здаються абсурдними. Тут ніякі твердження не здаються абсурдними, хоча вони сходяться до одного центра. І центром цим є ліричний двійник, двійник як вираженість, що обертається навкруги певної точки зору. Цей центр може мати вигляд розсіяних смислів, що множаться, ллються і їх не може припинити навіть смерть. Вони в людині на фоні компенсаторного осяяння, яке ею переживається і містить відчуття поза часовості, неможливості смерті. Тобто людиною, як зазначає В. Джемс, відчувається неможливість смерті [27, с. 60–314]. Р.М. Бекк зазначає, що відчувається безсмертя [6, с. 227–273]. У конструктах, які створює за допомогою інонаукових форм знання релігійний, містичний і естетичний досвід, усі точки зору й всі смисли перетинаються, а істина виявляється поза досвідом, поза інонауковою картиною світу, істина виявляється можливістю подивитися іншими очима, подивитися з позицій іншої людини, з позицій інших творів, що несуть релігійний, містичний і естетичний досвід.

Як уже зазначалося, постійна можливість поглянути інакше не може бути перервана навіть смертю. Ця неможливість припинення переживається як неможливість смерті, переживається як безсмертя. Розсіяні смисли, що ллються, лежать в основі інонаукової картини світу, що є результатом релігійного, містичного й естетичного досвіду. Тут смисли постають перед людиною як ілюзії об'єктивної реальності, чим породжують додаткові можливості, що, у свою чергу, веде до стану одухотворенності і натхненності. Розсіяність смислів розсіює в людині й хибність багатьох людських проявів, аж до повного зникнення особистості. В. Джемс зазначає, що разом зі зникненням особистості зникає й смерть [27, с. 60–314] як усвідомлення цією особистістю своєї смертності. У результаті переживається справжнє життя, життя вічне, або, іншими словами, безсмертя. Це спрацьовують в людині компенсаторні процеси на страх смерті і переживається стан компенсаторного осяяння який має характеристику «відчуття безсмертя».

Передавання людиною свого переживання стану безсмертя як результуєча релігійного, містичного й естетичного здійснюється багатьма мовами (мовою жестів, мовою рухів тіла, мовленням, мімікою, просто звуками й т. ін.). При цьому сила виразності, сила звуків, швидкість жестів може бути як у край максимальною, так і в край мінімальною, а також непередбаченою в добірці способів передачі цього дивного стану, стану компенсаторного осяяння з її характеристикою «відчуття безсмертя», що відкриває можливість до реального безсмертя. У передачі переживання компенсаторного стану з її «відчуттям безсмертя» панує абсолютна непередбачуваність. При цьому, сприймаючи цю передачу, людина своїм інтелектом не може намацати ніякої структурності. Якби проглядалася яка-небудь структурність, якби вона певною мірою була присутня, то збільшувався б шанс на передбачуваність проявів переживання стану безсмертя.

Переживання компенсаторного стану з його «відчуттям безсмертя» виникає в людині, коли в ній зруйновані старі моделі світу. Ці моделі можуть бути помилковими, віджилими своє. Але вони можуть бути й просто відомими людині. І навіть у такому випадку вони повинні відійти убік, щоб запанував у людині компенсаторний стан «безсмертя» як абсолютна невідомість, як свобода від відомого. Незаданість наперед, коли в людині діє автоматизм, життя за правилами. Компенсаторний стан «безсмертя» порушує правила й правильності; і людину залишає стан автоматизму. Коли в людині є компенсаторний стан «безсмертя», то не має стану автоматизму. Тоді присутня можливість розкутості імпровізації й відсутня скутість правилами. Компенсаторний стан «безсмертя» руйнує в людині систему звичних правил, руйнує всі звичні системи. Але як тільки людина хоч трохи починає проявляти себе, відразу з'являється системність. Протиставлення починають ритмізуватися. Людина своїми проявами викликає у свідомості того, хто сприймає ці прояви, такі структури, які надалі так чи інакше будуть знищені, і людина, можливо, набуде на якийсь короткий час компенсаторний стан «безсмертя», що залишає глибокий слід на все життя. І як тільки інтенсивність цього стану знижується, і людина починає проявляти себе, продукуючи безсюжетні (виразні) сентенції, що тяжіють до позиції автора, а не до позиції глядача або слухача цих сентенцій, з'являється принцип системності. Але відразу ж у цьому принципі поселяються альтернативні моменти, що розбивають увесь принцип на альтернативні сегменти. Альтернативи розширюють можливість вибору, що одухотворяє і надихає людину, одухотворяє і надихає настільки, що перетворюється в лунаючу музику внутрішнього світу людини. Тоді навіть сама смерть, по зауваженням В.А. Грехнева, не

в змозі перервати музику душі, що лунає [21, с. 309]. При цьому як обов'язковість присутні несподіванки, що порушують структурності. При реалізації релігійного, містичного й естетичного світовідчужання, постійно як реалізуються ті чи інші структурності, так і порушуються, як здійснюються закономірності, так вони й руйнуються, то створюючи напруженість, то викликаючи душевний спокій. А всі значення й значущості, що виникають при цьому, задіяні в грі, різноманітній грі.

Краса й піднесеність, які виникають у людині в результаті впливу на неї релігії, містики або естетичного начала тих чи інших предметів, не містять у собі нічого такого, щоб їх визначало. І. Кант зазначає, що краса не містить у собі нічого специфічно характерного [41, с. 239]. Тому в ній і прихована ідея норми. Це та норма між природністю й умовністю (схожістю й несхожістю), яка сприяє руху людського духу до вищих граничних його станів. Ці стани можуть містити в собі, а можуть і не містити тих станів, коли людина відчуває безсмертя. Такі стани, як переживання стану безсмертя, важко передати достеменно словами. Скажімо, навіть неможливо передати точно, а тільки приблизно. Але, наприклад, в елегії можна думати, що поет зображує свої справжні відчуження в справжніх обставинах, зазначає Ю.М. Лотман [52, с. 19–402]. Хоча й стан безсмертя великою мірою суб'єктивно переживання. Однак деякі жанри (наприклад, елегія) більш-менш підходять як трансформатори й передавачі справжніх суб'єктивних одинично-особистісних станів. Ці стани в релігійній ритуалістиці й у творах мистецтва передаються умовно. Але також ці стани повинні інтуїтивно усвідомлюватися й угадуватися як аналогії певних об'єктів, на чому наголошує Ю.М. Лотман [52, с. 19–402]. У цьому випадку об'єктом є суб'єктивно пережитий людиною стан безсмертя. І в цьому неабияке значення має елемент гри, що пронизує релігійно-містичне й естетичне. Адже гра дає можливість перемогти смерть, хоч умовно, але перемогти, на що вказує Ю.М. Лотман [52, с. 19–402]. У грі як наслідку пережитого особливого стану людини, що містить найчастіше й переживання безсмертя, присутні випадкові процеси. Тому там зовсім немає помилкового, відірваного від необхідного. У релігійно-містичному й естетичному все істинно, усе є правда істинно справжніх станів людського духу, серед яких як момент є й стан, пережитий як неможливість смерті. Він уплетений у ігрове начало на противагу правильному, не артистичному, яке усвідомлює смерть, не допускає неоднозначних рішень. Ігрове ж, артистичне, допускає неоднозначні рішення, які проглядаються в змінній поведінці, на противагу правильній поведінці людини. Але якою б поведінка людини не була: або усвідомлена, вольова, разом з



усвідомленням смерті, або застигла, при переживанні неможливості смерті, – вона не скочується до поведінки поза моралю. Застигле настає лише в ті моменти, коли не обов'язковий прояв людини. Де застигання, там і забування. Забуватися – це переривати себе в умовності. Але тут умовність тільки момент, оточений, потоплений, охоплений з усіх боків грою. Гра разом з моментом умовності постійно розв'язує суперечності в людському житті, суперечності нерозв'язні, ті, які не можуть втілитися в життя через практичні дії людини, але легко втілюються через умовності, що нівелюють конфліктність. Умовності, оточені грою, очищають людину від тієї практичної поведінки, яка не може мати завішеність через певні антагоністичні соціальні відносини або просто не затребуваність в цей момент. Своєю умовною грайливістю, а точніше грайливістю, що має елемент умовності, людина позбавляється ситуації неможливості втілити себе в практичних діях. Через гру вирішується конфліктна ситуація. У людини спадає напруженість, напруженість від неможливості втілити себе в справі безпосереднього перероблення навколишнього світу. Багато практичних справ людина не може втілити з огляду на ті чи інші обставини, навіть через те, що просто вона живе в соціумі, який у своєму розвитку не підійшов до можливості вирішення подібних практичних справ. Але ігрова умовність розширює ці можливості для людини, минаючи практичні її дії. Вона позбавляється через ці умовності від реального перероблення світу лише впливом на людей, що її оточують, надихаючи й одухотворяючи їх своїми вражаючими розширеними можливостями.

На життєві ситуації, що відбуваються у співтоваристві людей, саме це співтовариство накладає масу всіляких обмежень. Ці обмеження, продуковані соціумом, створюють ореол обумовлених можливостей. Але ці обмеження можуть зникати в людині в процесі гри, якщо вони, звичайно, не стосуються правил гри, не обумовлені цими правилами. У грі завжди є альтернативна дія для людини, є відчуття того, що не слід робити. Тобто наявна як практичність у поведінці людини, так і усвідомлення відсутності потреби виконувати цю практичність. Тобто наявна умовність. Поведінка релігійного адепта, містика, езотерика, художника, митця одночасно і практична, і умовна. І практичне, і умовне значення в цій поведінці наявні одночасно, не перекреслюють одне одне через ігровий момент, що припускає співіснування різних значень, а значить, і існування додаткових можливостей, що дають усвідомлення майбутніх можливостей для людини. При цьому умовне спрощує практичні реалії, даючи відчуття рішення тих чи інших життєвих ситуацій, даючи відпочинок, віддушину, психологічний і фізіологічний перепочинок від стресових напружень, тим

самим розв'язуючи момент конфліктного напруження. Умовність, умовна ситуація сприяють цьому.

У своїй сутності релігійне, містичне, езотеричне й естетичне не є грою. Гра тут як елемент, момент виконання сакрального, виведення його назовні, надання його іншим для розгляду. У релігійному, містичному, езотеричному, естетичному панують лише ймовірнісні закони й випадки. Останнє, тобто випадки, не є предметом для наукових вишукувань. Наука вивчає лише закономірності, які дають можливість пророкувати, пророкувати своєю сталістю. Наука для того, щоб пророкувати, щоб знати те, що об'єктивно повинне з нами трапитися. У закономірностях наявні повторюваності, і тому тут можна пророкувати. У випадковостях же немає повторюваності, і передбачити їх не можна.

Релігія, містика, езотерика, мистецтво дають людині можливість пережити непережите в реаліях. Тому відкривається можливість для людини переживати, наприклад, задоволення, не стимульовані в реальному житті конкретними ситуаціями, предметами або речовинами. Наприклад, стосовно речовин, відкривається можливість переживання ефектів, подібних до переживань після вживання якихось наркотичних речовин без самого вживання цих речовин. Людина не вживала наркотичні речовини або алкоголь, але під впливом релігії, містики, езотерики або мистецтва вона відчула і пережила подібні ефекти. За рахунок впливу релігії, містики, езотерики й мистецтва людина набуває досвіду того, що не трапилося. Не доводилося вживати наркотик, але людина набула досвіду, начебто вона його вживала. І це через її фізіологію й біохімію тіла. Адже тіло здатне синтезувати свої власні наркотики (ендорфіни, енкефаліни, анандамедіатори), даючи ейфорійний ефект, даючи людині задоволення, «стан щастя». Може бути посилений синтез подібних речовин шляхом медитацій, молитов, творчого напруження сил, шляхом катарсису. Це доповнює й наповнює людину розмаїтістю переживань, збільшуючи тим самим для неї і можливість вибору. Ю.М. Лотман зазначає, що мистецтво дає людині вибір там, де життя вибору не дає [52, с. 19–402]. Він також зазначає, що мистецтво – це модель життя [52, с. 19–402]. І такими моделями можна стимулювати людину. Мистецтво, як і релігія, містика, езотерика, звичайно, прагне бути самим життям. Проте воно все ж залишається умовністю, умовно передавальним. Наприклад, тим, що передає той чи інший справжній стан людської душі, що передає його умовно в ліричності, у ліриці. Серед цих душевних станів є й стан Божественного, компенсаторний стан на страх смерті, пережитий людиною як неможливість смерті, як безсмертя. Це зазначають: К. Ламонт [46, с. 250], В. Джемс [27, с. 60–314], В.В. Налімов [63, с. 240],

Р.М. Бекк [6, с. 227–273], К. Уїлбер [82, с. 148]. Щоб подібні стани пережити, у людині повинні бути зруйновані старі канони, зруйновані хоч у якійсь мірі. Релігія, містика, езотерика й мистецтво ритуалізованого характеру спрямовані на канонічність, на збереження канонічних структур і форм, прописаних людині заздалегідь як норма. Але в основі релігійного, містичного, езотеричного й естетичного все ж лежить порушення канонів і всяких заздалегідь запропонованих норм. Особливо це характерно для певних видів мистецтва, як, наприклад, лірика, лірична музика. У самому ритуалі при творчому, індивідуальному його виконанні вже присутне порушення канонів, зсув із заданого шляху. Цей зсув привносить сам час, що вимагає змінюватися за змінюваним існуванням, щоб людина була адекватна реаліям. Коли ми говоримо, що в людських діях наявне практичне, теоретичне й естетичне начала, то саме естетичне функціонує в цих діях як руйнівне, таке, що скасовує застаріле, не залишає каменя на камені від канону. Інші функції людської дії (практична і теоретична) еволюціонують, доповнюються й уточнюються, і не здатні революційно рвати канони й підвалини.

Функція естетичного властива не тільки релігії, містиці, езотериці й мистецтву. Вона характерна для всіх видів людської діяльності, хіба що меншою мірою. Специфіка естетичного в людській діяльності – це порушення норм і порушення самих естетичних норм; це недотримання норм, чуття на застаріле й недотримання застарілих норм, що не відповідають зміненому існуванню. Усе змінюється. І існування людини теж. Естетичне деформує традицію новими традиціями при додатковому сприйнятті навколишніх предметів естетичного характеру. І в цьому справжня краса й піднесеність. Залишається те, що ще життєво. Естетичне постійно дискредитує норми. Це його сутнісна сторона. При дискредитації норм анулюється будь-який автоматизм, привноситься свобода. Користуючись свободою, людина робить додатковий вибір, рухаючись у світі без назв, заново позначаючи речі. Адже зі зникненням автоматизму в людини зникають і колишні назви. І народжуються нові – в голові, у мозку. Народилися як думки, з'єднавши потік назв, думок-назв, невіддільних від матеріальної структури мозку. Ю.М. Лотман зазначає, що думка невіддільна від матеріальної структури мозку [52, с. 19–402]. Вона відділяється через мовлення, голос, через горлові коливання повітря. Ці горлові коливання повітря як специфічний звук сприймаються іншим вухом, іншою людиною, сприймаються на відстані. Ці горлові коливання повітря впливають на іншу людину, перетворюючи її, перетворюючи й утворюючи. Основні думки соціуму, більшості людей, ці головні думки утворюють конкретну людину. Утворенням соціуму перетворює специфічні здатності людини, які даються

---

природою в напрямку певного образу. Тим самим утворення, поселяючи в людині той чи інший образ, залежно від необхідних цілей усього соціуму, закладає певну спрямованість, певну ідеологію, певним чином зомбуючи людину, роблячи на ній мітку, необхідну й вигідну для всього оточення, для всіх людей співтовариства. Тим самим, як зазначає Х.-Г. Гадамер, окультурюються, перетворюються задатки й можливості людини [15, с. 51–599]. У людині заставляється зразок, ідеал. Цей образ-ідеал може являти собою неуявне, Бога. Однак для соціуму необхідні певні уявлення про багатозначного Бога. І соціум своїм вихованням закладає ці уявлення в людині. Соціум їх закладає, тому що вони необхідні для всіх. Соціум своїм вихованням може закладати в людині й конкретні способи-зразки. Наприклад, соціум на яких-небудь островах піддається небезпеці цунамі. Тому соціум закладає в людині образ погрози океанічної хвилі як конкретності, закладає ідеали-зразки поведінки людини і способів її життя. Ці ідеали спрямовані на можливість надалі вижити всьому соціуму.

Ці ідеали існують, мають буття.

### Розділ 3

---

## ОСОБЛИВОСТІ ІСНУВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ТА СИМВОЛОГІЧНИХ ПОЛОЖЕНЬ

**Ф**ілософія буття про естетичне та інонаукове демонструє той факт, що останнім часом в онтологічне входить і суб'єктивне, входить людська індивідуальність. Це особливо помітно в символічній, в її осмисленні інонаукового. Естетичне в філософських категоріях більш узагальнюється, абстрагується.

*Філософія буття про естетичне.* Філософія буття, або філософія існування – це предмет онтології. Розгляд естетичного в контексті онтології – це розгляд змісту і властивості поняття естетичне, його генеза, його символічно-образна природа, розгляд естетичної свідомості у зв'язку з типами символів, розгляд евристичного потенціалу естетичного, розгляд естетичного як метакатегорії.

Онтологічний аспект естетичного – це аспект існування цього естетичного в об'єктивній реальності. У зв'язку з цим необхідно сказати про естетичність самого буття.

Характеристики буття естетичні за своєю суттю. Вони онтологічні й естетичні. Це виразно проглядається, коли ми торкаємося таких категорій, як ритм, міра, гармонія, пропорція, симетрія. Ці категорії вказують насамперед на рівновагу буття, що за своєю суттю є життєвим і прийнятним для людини. Торкнемося ритму.

Ритм. Ритм – це сприйняття процесів, що проминають у часі. Ритм присутній при формуванні тимчасових мистецтв. Ритм – це напруга і розслаблення, тобто висхідна і низхідна фази, коли напруга змінюється спаданням цієї напруги.

Ритмічне повторення породжує очікування. Це очікування може бути ошуканим або ж виправданим, що закінчується певною емоційною реакцією людини, яка сприймає той чи інший твір мистецтва.

Ритміка присутня в рухові й темпі при формуванні значень тих чи інших висловлювань і дій людини, що яскраво представлено, наприклад, у театрі.

Ритм відіграє велику роль при становленні суб'єктивності як такої, на що вказує Ф. Лаку-Лабарт. Тут ритм представлено як інтонацію. Ритмічність та інтонація афіцирують мову, роблячи її виразною. І це відбувається опріч і за межами якогось лінгвістичного порядку. В ритмі

проявляється те, що неможливо виразити. В ритмі стирається грань поміж уявним і реальним. Коли зникає різниця уявлюваного і реального, то зникає й «первинний нарцисизм» людини. Зникнення «первинного нарцисизму» є умовою можливості суб'єкта, підкреслює в своїх роботах Ф. Лаку-Лабарт. Ця можливість розквітає і взагалі мислиться за допомогою ритму.

Буття естетичного. Естетичне. Естетичне – це руйнування, яке дає проявитися в людині ідеалу, що відбиває відчуття тієї соціальної атмосфери, при якій у людини відкриваються можливості її майбутніх становлень, що одухотворює, надихає і окрилює. Таким чином, естетичне – це ідеал, який проявляється при руйнуванні всього, що заважає бути вільним для певного світовідчуття. Отже, естетичне не може проявитися в людині без певного роду руйнувань, руйнувань усього застарілого, наносного, другорядного, що заважає бути вільним.

Естетичне – це категорія, яка відбиває незацікавлене задоволення людини. Естетичне – це категорія, яка віддзеркалює досвід, в якому сприйняття об'єкта супроводжується незацікавленим задоволенням.

Особлива цікавість до категорії естетичне виникла у сучасній науці. Це пов'язано з тим, що категорія прекрасного втратила свої позиції в художній літературі авангарду, модерну і постмодерну, від яких багато в чому відштовхується сучасна естетична думка.

Категорію естетичне зближують з естетичною свідомістю. Це можемо бачити у Х.-Г. Гадамера. Також естетичне зближують з додосвідним, що існує в природі. Ці зближення ми спостерігаємо у М. Дюфрена. Естетичне зближує з естетичним досвідом, естетичним віддзеркаленням. Д. Лукач естетичне як естетичне віддзеркалення порівнював з мімезисом.

Естетичне виражає предметність, яка, за переконаннями О.Ф. Лосева, дана як самодостатня, споглядальна цінність. Однак самодостатня людина бачить у природі предметів як естетичне згідно зі зразками самодостатніх станів, які вона пережила. Ці самодостатні стани, такі як Вище, Божественне трапляються в трансі певного виду, компенсаторному трансі, що у філософії значиться як трансцендентальне, трансцендентне, трансгресивне. Ці самодостатні стани добре передає музика.

Тут музика до кінця проявляється, коли слугує духовним автопортретом свого творця, коли передає стан автора, передає стан самого творця музики, на що вказує А. Сохор [78, с. 37]. Г.Г. Коломиєц зазначає, що одна з функцій музики – це передавання психологічних станів [43, с. 216]. Передавати психічні стани людини здатне усяке мистецтво. А лірика взагалі стає все більш витонченою в передаванні суперечливих та одиничних психічних станів, що зазначає Л. Гінзбург [19, с. 226].

З усіх видів і жанрів мистецтв найяскравіше передає психічний стан людини лірика, лірика в літературі, лірика в музиці. Як зазначає А. Сохор, вона виражає духовний автопортрет свого творця [78, с. 37], виражає ті стани душі, які переживає автор ліричного твору, стани автобіографічні, що реально мають місце у психічному житті людини.

У психічному житті людини мають місце і трансіві стани. Б.М. Теплов фіксує те, що у наукових звітах говориться про творчість у трансподібному стані [80, с. 268]. Тобто у процесі творчості людина переживає особливі стани своєї психіки і тут же в своєму творчому акті прагне передати ці незвичайні, неповсякденні стани. При передачі автор має відгук у слухача, у глядача. Г.В.Ф. Гегель помітив, що поет прагне пробудити і зберегти у слухача той же стан душі, що і у поета [17, с. 442]. Тобто людина, переживаючи у творчому трансі особливі стани свідомості, фіксує їх у своїх творах мистецтва.

Глядач і слухач, сприймаючи ці твори мистецтва, проходять через подібні стани. Такі твори мистецтва називають психоделічними, роблячи деякі узагальнення. Н.Б. Маньковська зазначає, що психоделічне мистецтво твориться і сприймається при змінених станах свідомості художника або описує наркотичні ефекти [55, с. 307]. Тобто психоделічне мистецтво об'єднало все, що пов'язане зі зміненими станами свідомості. Це і природні стани, тобто творчість у трансподібних станах, а також стани натхнення, стани містичного натхнення, осяяння, інтуїтивного прозріння. Однак це і штучні стани, викликані тими чи іншими наркотичними речовинами. І всі ці стани підпадають під термін «змінені стани свідомості». Часто галюцинаторні ефекти ототожнюються з творчими осяяннями, що помічає Н.Б. Маньковська [55, с. 307].

У процесі творчості людина відчуває змінені стани свідомості. Вони різні, ці стани. Штучні стани, викликані наркотичними речовинами, – зовсім інші. Штучно викликані стани мають специфіку діяння тієї речовини, яка викликала змінений стан свідомості. Ті ж змінені стани свідомості, які є природними, не мають нальоту штучно введеної зовні тієї чи іншої речовини, що викривляє реальність. Зміни стану свідомості, що виникли у процесі творчості природнім шляхом, – це коли мова йде про творчість у трансподібному стані, коли мова йде про натхнення, осяяння, компенсаторне осяяння, інтуїтивне прозріння, інсайт, а не про творчість під впливом тих чи інших наркотичних речовин.

Творчість у трансподібному стані, що помічає Б.М. Теплов [80, с. 268] – це природній процес. І враження від нього можуть висловлювати музикант, поет, художник. Це багато в чому суб'єктивні враження. Об'єктивності вони набувають, коли ми знаходимо схожі описання у багатьох музикантів, поетів, художників.

Транс буває різний. Його можна класифікувати. Він може мати момент осяяння, а може не мати. Серед трансів є компенсаторний транс з моментом осяяння. Це компенсаторне осяяння. Можна осягнути його характеристики. Тоді ми класифікуємо, згруповуючи ряд випадків, що мають, по-перше – таку характеристику, як «спонтанність вищого ступеня», коли людина не може визначити причини виникнення в собі особливого стану, що помічає Д. Крішнамурті [45, с. 87–237], по-друге – коли людина відчуває «абсолютне позбавлення страху» і всякої найменшої тривоги, коли абсолютно немає страху ні перед чим, що зазначає М.Г. Мурашкін [62, с. 127], по-третє – коли людина має, первісно має природній стан, не стимульований не тільки тими чи іншими наркотичними речовинами, а й усякими стимулами, які збудьорюють або заспокоюють, по-четверте – коли людина, яка відчуває подібний стан свого духу, говорить сама собі, що вищого за це нічого немає, що вищого за це нічого не відчувалося, що це – Вище. І по-п'яте – людина відчуває спалах, що існує по той бік часу і є вищим за час, коли відчуття довгочасності втрачено і душу охоплює відчуття чистої нескінченності, на чому загострює увагу К. Ламонт [46, с. 250], тобто людина відчуває стан «життя вічного» або «стан безсмертя», коли смерть уявляється неможливістю, уявляється не знищенням, а єдиним справжнім життям, що документально фіксує В. Джемс [27, с. 60–314].

Лірика, музична чи поетична, певною мірою передає і виражає цей стан. Можливість описувати і виражати цей стан притаманне й іншим видам мистецтва. Цьому станові важко підібрати назву. Умовно його позначають як Вище, Піднесене, як містичне натхнення, як стан безсмертя, як Стан Бога. Описання останнього, Стан Бога, ріднить естетичне з релігійно-містичним. Як помічає Д. Крішнамурті, цей стан як краса безгоміння [45, с. 87–237] повсюдно зустрічається в містицизмі. Містика акцентує увагу на подібних станах. Однак і мистецтво причетне до описання і вираження подібних станів, які є онтологічними, тобто побутують у природі як об'єктивна реальність психічного життя. Це значиться як містичне натхнення, на яке вказує Т. Рібо [75, с. 146–680].

*Буття інонаукових положень.* Буття інонаукових положень вплетене в чуттєву сферу. Воно торкається перш за все не науки, а мистецтва, релігії, містики, езотерики. Але перед тим як досліджувати інонаукове зробимо деякі пояснення про наукове.

Наукова картина світу фіксує повторюваності, устанавлюючи тим самим закономірності цих повторюваностей, перетворюючи їх у сталості як закони, об'єктивні закони, не залежні від людини, її волі. Спираючись на ці повторювані закономірності, що мають характер сталості закону,



людина може далі передбачати. Із всіх наукових теорій, присвячених якійсь одній проблемі, та теорія більш істинна, яка далі передбачає. В. Ньютон-Сміт вказує на те, що теорія, яка увібрала більше істинності про світ, краще передбачає [64, с. 279]. А це необхідно людині за самою її природою. А. Гелен доводить, що людина за своєю природою – істота завбачлива [18, с. 166–197]. Від цього, зазначає А. Гелен, вся поведінка людини згодом стала передбачливою, спрямованою на майбутнє [18, с. 166–197]. У цьому першим помічником людини є наука і її наукова картина світу, що оперує об'єктивними закономірностями, які не залежать від самої людини, але дають їй можливість виживати в суворих нелюдських умовах природи. Однак ця можливість пов'язана з теперішнім моментом, коли людина використовує відкриті нею закони природи для переулаштування навколишнього середовища. Ця можливість виживати може мало стосуватися майбутнього. Адже наука відкриває такі закономірності, які не дають можливості для виживання, а вселяють у людину фактично абсолютний песимізм. Наприклад, закономірність щодо розвитку Сонця й Сонячної системи. П'ять мільярдів років тому виникло Сонце. Зараз воно на середині часу свого існування. Через наступні п'ять мільярдів років воно, віддавши свою енергію випромінювання в космічний простір, згасне й зникне зовсім. Конструюючи ж наукову картину світу, стає зрозуміло, що зі зникненням Сонця зникне все живе на Землі, у тому числі й людина як жива істота. Адже все живе, включаючи людину, існує за рахунок енергії Сонця. Наприклад, енергія Сонця, потрапляючи на зелені листки рослин, за рахунок хлорофілу, що міститься в листках цих рослин, від чого листки мають зелений колір, перетворюється в сахари – складні органічні речовини. Саме сахари й акумулюють у собі цю енергію Сонця. Людина, з'їдаючи ці сахари рослин, одержує дозу енергії, за рахунок якої вона живе. Тому, якщо не буде енергії Сонця, то не буде зелених рослин, а значить, не буде й людини, що живиться їх енергією. Без енергії Сонця всяке життя припиниться. Це досить песимістична ситуація, яку своїми передбаченнями малює наукова картина світу, однозначними передбаченнями, що спираються на відкриті об'єктивні закономірності.

Наукова картина світу не надихає. Навпаки, вона давить людину своїми об'єктивними законами, які людина не може обійти, змінити, які від неї не залежать. Ці бездушні закони природи нависають над людиною споконвічно як домоклів меч, і найчастіше вона впадає у відчай через безвихідність ситуацій. Однак людина – завбачлива істота. Вона інтуїтивно відчуває, чим може закінчитися песимістичне положення, що нагнітає стресову ситуацію. Тому людина, перекручуючи закономірності

об'єктивної реальності, малює собі ненаукову, казкову, фантастичну картину світу, яка відкриває й конструює додаткові можливості вижити й процвітати в майбутньому. Цим людина надихається й одухотворяється, знімаючи крайності свого стресового положення і нормалізуючи тим самим свій гомеостаз. Це стресове положення по суті є невід'ємною частиною існування людини. Адже світ більший за неї, у мільярди мільярдів раз більший, у нескінченні мільярди раз більший і потужніший. Людина – істота, залежна від усіляких об'єктивностей. Протягом усього існування вона жила під загрозою природних катаклізмів (землетруси, виверження вулканів, морські бурі, цунамі, лісові пожежі, повені). У ХХІ столітті все яскравіше постає реальність космічної загрози. Це метеорити, астероїди, комети, здатні стерти з лиця Землі все, здатні знищити Землю як планету.

Перекручуючи й перевертаючи об'єктивну реальність, людина конструює й відкриває для себе додаткові можливості, які надихають її, одухотворяють або просто піднімають настрій, тому що в цьому процесі реконструкції об'єктивної реальності виникає світлий сум, і навіть печаль світла, фіксує Е.П. Льїн посилаючись в своїх доведеннях на лірику О.С. Пушкіна [36, с. 14–136]. «Печаль моя світла», – говорить О.С. Пушкін. Така просвітленість духу, таке його перетворення, що в остаточному підсумку одухотворяє й надихає людину, – результат позанаукової картини світу, інонаукової картини, картини, створенням якої зайняті релігія, містика, езотерика, естетика, художній світ мистецтва.

Інонаукова картина світу, або позанаукова картина світу – релігійно-містична, естетична, художня, – оперуючи чуттєвим рівнем людини, відкриває можливості для опису тих її станів, які дійсно виникли й пережиті нею як переживання неможливості смерті, що документально фіксує в своїх релігійнознавчих дослідженнях В. Джемс [27, с. 60–314]. Ця неможливість смерті також людину надихає. Адже людина усвідомлює свою смертність як об'єктивну реальність. Це усвідомлення як страх смерті з'являється в людини разом з виникненням у неї самосвідомості, десь до п'ятнадцяти років, що помічає Дидьє Жюліа [28, с. 406–408]. Це результат і опосередкування людського життя. Адже сфера безпосередності зруйнована в людині, що доводить А. Гелен [18, с. 166–197]. Він вказує, що крім цього людина наділена надлишком спонукань [18, с. 166–197], які часто ставлять її в ситуацію неузгодженості її «треба» і «хочеться», через що людина втрачає цілісність. А це додатково погіршує положення: людина відчуває страх смерті, поринає в атмосферу безвихідності через те, що не володіє собою, не може знайти себе, знайти свою справжню природу, де «треба» і «хочеться» злиті воедино, а не розузгоджені. Однак у людині закладені

природою й компенсаторні реакції на страх смерті й на надлишок спонукань, і проявляються вони в переживанні неможливості смерті, на що вказує В. Джемс [27, с. 60–314], переживанні стану компенсаторного осяяння. Адже в стані компенсаторного осяяння в людині відмирає все наносне, незначне, застаріле, віджиле, те, що сковує, заважає, відмирає настільки, що людина переживає зникнення своєї особистості [27, с. 60–314]. Символогія, будуючи позанаукову картину світу, або інонаукову картину світу завдяки інонауковим формам знання, оперуючи образно-символічними засобами, здатна описувати подібні стани, що досліджували В. Джемс [27, с. 60–314], К. Ламонт [46, с. 250], К. Уїлбер [82, с. 148], Р.М. Бекк [6, с. 227–273], П. Рассел, [74, с. 116], К. Ясперс [97, с. 150–508], С. Гроф і Хеліфакс [22, с. 237–238], Ф. Меррелл-Вольф [58, с. 106], В.В. Налімов [63, с. 240], Д. Крішнамурті [45, с. 87–237]. Ці стани також одухотворяють людину.

У позанауковій картині світу крім релігії й містики (а також міфології й езотерики) важливе положення займає естетика, художня діяльність людини. Естетика – це філософська дисципліна, що вивчає природу виражальних форм реальності, виражальних форм, що одухотворяють можливостями майбутніх становлень. Виразальні форми віддзеркалюють головне й руйнують у людині другорядне, руйнують своєю багатозначністю.

Необхідно відзначити, що якщо наукова картина світу однозначна, постійно з'ясовує істину, наближаючись до справжності об'єктивної реальності, то позанаукова картина світу багатозначна. Людина як особистість губиться в цих багатозначностях, втрачаючи тим самим упередженності, застарілі установки, що віджили внаслідок життєвої ситуації, що змінилася, нівелюючи особисті суб'єктивні істини як помилкове, другорядне, незначне, несуттєве, що заважає по-новому дивитися на змінений світ.

Якщо залишити осторонь практичну сторону життя, то у своїй повсякденності людина споконвічно релігійно-містична й естетична істота, через що вона злита з об'єктивною реальністю (точніше, злита тимчасово, у певні моменти свого існування), злита з навколишнім світом. У ці моменти людина відчуває спорідненість з оточенням (вона і безпосередня, і опосередкована своїм образом-переживанням одночасно). Цей навколишній світ у людині спонтанно й випадково розкриває себе, розкриває свою сутність у багатозначних символах і образах. Вони спонукають людину концентрувати їх у розумові схеми й структури, тим самим абстрагуючись у науковій діяльності, а потім уже й у безпосередній практичній діяльності, втілюючись у реаліях перевлаштування світу.

Людина споконвічно злита з навколишніми речами зовнішнього світу, як з природним. Це природне в людині є точкою відліку для наукового абстрагування й перетворення в мовні форми. Природне в людині творить саму людину, одухотворяє її, запалює й надихає своїми випадковостями як можливостями, що закінчується в людині орієнтиром на розумне, тобто на необхідність зберігатися, залишатися, зберігаючи свій гомеостаз як сталість свого внутрішнього середовища, і в остаточному підсумку втілювати ці тенденції в практичних орієнтаціях з перетворення навколишнього світу.

Релігійно-містичне й естетичне, що в цьому випадку є синонімами, у людині споконвічні як випадковості. Не споконвічна особистісна сфера, де царює індивідуальність, створена соціальними установками й тілесними потребами. Але одвічна надособистісна сфера, коли проявляються ідеальні стани людського духу, стани, які фіксує релігійно-містична, езотерична, естетична й художня культура.

Звичайно людина йде на компроміс, проявляє слабості й не виконує того, що встановила як розумне своїм розумом, через свої тілесні потреби або пристосувальні соціальні установки. Але людина переживає й ідеальні стани свого духу, коли все намічене реалізується в реальності. Це стани компенсаторного трансю. Ці стани супроводжуються переживанням неможливості смерті, що помічає В. Джемс [27, с. 60–314] і йменуються як компенсаторне осяяння. Це надособистісні стани. Тому релігійно-містичне, езотеричне й естетичне начала говорять не про автора твору мистецтва або релігійного священнодійства з його тілесними потребами й соціальними пристосувальними установками, а про надособистісні стани автора. Тому у творах мистецтва, а також творах видатних містиків говориться про якусь силу, силу, яка рухає сам творчий процес, про якусь анонімну силу, що містики йменують як «ЦЕ», «ВОНО». Перед цією силою особиста творча воля містика й художника, митця, залишається осторонь. Сам же містик або митець опиняється під владою випадку, коли невідома сила, якийсь примус, за словами Я. Парандовського [69, с. 100–245], творить. Сам твір мистецтва як релігійно-містичне й художнє священнодійство нав'язується авторові, примушує його творити, водить його рукою, коли він пише, що помічає Я. Парандовський [69, с. 100–245], «вручається» авторові звідкись ззовні, на що вказує К. Ясперс [97, с. 150–508]. Автор же в такій ситуації лише споглядає й дивується тому, що з ним відбувається. Адже священнодійство автора несе в собі те, чому він сам пручається. Виникає священнодійство всупереч тому, чого хоче сам автор як особистість зі своїми тілесними потребами й соціально-пристосувальними установками конформістського характеру. У такому

випадку автор безвладний. Ним керує таємний потік думок і образів, що прийшли всупереч його особистим намірам. Цей таємний потік думок і образів випливає зі стану, що їм передує, стану спокою й безмовності, який супроводжується переживанням неможливості смерті й іменується компенсаторне осяяння. Автор у такому випадку лише кориться й наслідує далекі йому думки й образи, але думки й образи, які вище нього, які володіють ним, що зазначає К. Юнг [95, с. 103–114]. Ці думки і образи виникають із сакрального спокою й безмовності пережитого як неможливість смерті. Переживання неможливості смерті фіксує В. Джемс [27, с. 60–314] в своїй релігієзнавчій праці. Цей сакральний спокій і безмовність не просто несвідоме й підсвідоме людини. Це надсвідоме, що несе надособисте, сакрально-священне, у якому зливаються воедино релігійно-містична й естетична культури, що до кінця не усвідомлюється самим автором релігійно-містичного й естетичного священнодійства. Цей сакральний спокій і безмовність як надособисте вказують на відсутність значущості особистого змісту творчості. Особистісне регресує в релігійно-містичній і художній творчості. Разом з ним регресує багато свідомого, але не значного. З регресом свідомих функцій у людині спливає інфантильне й архаїчне, спливає та архаїка, яка несе в собі якраз значуще як надособисте. Інфантильне й архаїчне, що досліджує К. Юнг [95, с. 103–114], може бути значущим у людині, оскільки воно зберігає можливість уявляти ті чи інші феномени. Можливість уявляти сама собою вже ставить певні межі тим чи іншим «разючим фантазіям». Тим самим можливість уявляти нівелює діяльність уяви, уяви зайвої, не життєвої, не значущої й незначної, чим і цінна сама собою як релігійно-містичне й естетичне в культурі людини, допомагаючи цій людині вижити, позбавивши її від деструктивних зайвих навантажень. Та що людині? Допмагаючи вижити цілим людським колективом, які відкидають усе незначне. Одного разу релігійний містик або митець відкриває в загальноновизнаних принципах їх незначність і другорядність. Ті чи інші принципи й культурні канони стають неважливими й відбувається відхилення від них. Надалі сама сутність діяльності містика або митця – це передати своїми діяннями позитивну сторону відхиленя від культурного канону, відхиленя, які приносять вищі духовні стани. Адже крім об'єктивного містик і митець своїми діяннями передають і свій по-справжньому не передаваний суб'єктивний світ, світ, який супроводжує творчий процес своїми екстатично позитивними емоціями, що мають теж свій зміст, зміст, що зливає містика й митця з універсумом світу, а не відторгає його, як це відбувається в абстракціях науки. При цьому злиття відбувається стихійно, що будить життєву енергію, кличе жити, спонукає до життя. Раціональне в людині стає в

рівноважне відношення до безпосереднього. І це життєво, ціннісно саме по собі. Тому це коректує культурні канони, прийняті соціумом, канони, що навіть здатні правильно відбивати об'єктивну реальність, але відсторонюються від неї, відчужуються, втрачаючи при цьому позитивні емоційні впливання, що пробуджують у людині енергії, виходячи за рамки вже відомого, наїждженого. Незацікавленість і не утилітарність, особливості про які казав ще в своїй філософії Імануїл Кант, ламають це наїжджене своїм уливанням у людину нових сил, від чого й відбувається потрясіння серця, що зазначає В. Дільтей [30, с. 269]. Захоплюючі ефекти мистецтва зворушують, викликають у людині значні зміни, що є невід'ємною частиною також релігійного, містичного, езотеричного й естетичного. Без зворушення, а точніше, без зворушення, що очищає, тобто без катарсису, що змінює стан свідомості людини, релігійного, містичного, езотеричного й естетичного не існує. Цього зворушення домагаються шляхом трансформування об'єктивної реальності, її деформації, перекручування, шляхом перебільшення або зменшення, у процесі створення багатозначних символічних образів, які й впливають на психіку людини, викликаючи ті чи інші ефекти, а точніше викликаючи ефект заспокійливої таблетки, знімаючи положення крайності. Наприклад, ідея переселення душ. Ця ідея й релігійна, і містична, і езотерична, і естетична. Це не помилкова ідея, це ідея-символ, ідея-заспокійлива таблетка. Перекручені уявлення є заспокійливим. З них виткано все естетичне, все казкове. Міркуючи так, можна дійти висновку про те, що взагалі не існує помилкових ідей. Просто ідеї, які перестають відбивати дійсно об'єктивну реальність, стають будівельним матеріалом для нових побудов, стають багатозначними символами, що хвилюють душу, зворушують, очищають. Наприклад, ідеї про те, що Земля не кругла, а квадратна, що вже порушує наукову картину світу, або що вона плоска, про що говорить доннаукова картина світу. Наукова картина світу не дає влади над об'єктивною реальністю. Вона вимагає прийняти реалії. А позанаукова картина світу, тобто релігійна, містична, езотерична, естетична, демонструють владу безмежно вільної особистості над світом об'єктивної реальності. Таку вільну особистість зазначає в своїх роздумах В. Гаузенштейн [16, с. 8]. Така вільна особистість надихає, одухотворяє, впливає в людину додаткові сили шляхом зворушення, яке очищає, тобто катарсису. Це відбувається, як помічає В. Воррінгер, за рахунок очищення від усякої життєвої залежності [12, с. 459–475], викристалізування людиною в собі станів, пережитих як надприродні, надтілесні, станів неможливості смерті, або стану компенсаторного осяяння як абсолютної цінності. Тому містик і митець не зображують зовнішній світ образів

по-справжньому, не просто захоплюються навколишнім, а беруть лише окремі прояви зовнішнього світу, концентруючи зовнішні образи у свого роду абстрактні форми. Особливо яскраво подібні технології проявляються в безпредметному живописі, коли спостерігається на перший погляд розмазаність. Але це не розмазаність. Це концентрація образів. Адже тут ми бачимо не просто розмазаність, а розмазаність за формою людини або предмета, як помітив К. Малевич. Тому повністю образ не зникає з очей, не переходить у повну абстракцію. Не відбувається повного відходу від живих форм, не пускається в непам'ять принцип мімесису, особливо характерний для пластичних мистецтв. Передаючи свій внутрішній стан душі за допомогою концентрації вихоплених з реальності образів, мистик і митець не поривають із живим життям, не умертвляють пульсуюче життя. Адже в міметичних образах наслідування живе наївність, так необхідна для відторгнення тих станів людини, які орієнтуються на реалії світу, відходячи від станів «не від світу цього», від станів, де порушена реальність часу й воскресає вічність, почуття безсмертя, стан компенсаторного осяяння.

Стан компенсаторного осяяння приходить до людини спонтанно, без будь-якого стимулювання, приходить через механізми компенсаторних реакцій на смерть, на страх смерті. Але при стимулюванні можуть виникати стани, подібні зі станом компенсаторного осяяння. Це було помічено ще древніми. Так, за Рігведою, із сомою набувається властивість амрити [76, с. 421]. Тобто зі стимулюванням набуваються властивості амрити, або властивості безсмертя, стану безсмертя. Але лише деякі властивості (або подібності), а не саме безсмертя, не сам цей стан. Тут мова йде про безсмертя як стан людини, що переживає неможливість смерті, про що свідчать роботи В. Джемса [27, с. 60–314]. За Рігведою, подібність із цим станом безсмертя, можна знайти, стимулюючи себе сомою [76, с. 421], тобто стимулюючими речовинами, наприклад наркотиками, або ж ритуалами, молитвами, медитаціями, тобто психічними стимуляторами. Аскеза, тобто позбавлення й обмеження, як протилежність стимулюванню також є стимулюючим фактором. Позбавлення й обмеження можуть закінчуватися ефектом протилежного характеру, за принципом «плачучі утішається» (Мт. 5:4), або «не смійся багато, а то будеш плакати», або «Блаженні нищі духом, тому що вони знайдуть Царство Небесне» (Мт. 5:3). Але будь-яке штучне стимулювання, навіть аскетичного характеру, дає стани, лише подібні до стану безсмертя, стану, іменованого компенсаторним осяянням. Штучне стимулювання, дає стани, подібні стану, коли людина переживає за В. Джемсом [27, с. 60–314], неможливість своєї смерті.

Справжній стан компенсаторного осяяння в складі натхнення приходить як компенсація за зусилля при звичайному житті людини в соціумі, коли людина відволікається перешкодами, але й повертається до творчого процесу. Тобто необхідне вольове зусилля, щоб прийшло те натхнення до складу якого входить стан компенсаторного осяяння. Адже людині, що зазначає А. Гелен [18, с. 166–197], властивий надлишок спонукань, і вона відволікається від наміченого шляху, проявляючи слабкість волі. Тому найкращий спосіб знаходження справжнього стану компенсаторного осяяння – це рушити в намічену дорогу. У протоукраїнській релігії – це «в ирій». Враження від цього шляху потім передаються в символічних формах, як це було відзначено в Рігведах. При цьому, незважаючи на суб'єктивність переживань, образи конкретного навколишнього світу не зникають. У самих символічних формах містицизму й мистецтва все ж жевріє образ предметного світу, що особливо проявляється в пластичних мистецтвах. Це свідчить про те, що повного зникнення принципу мімесису не відбувається. Предметний світ, а з ним і предметність людського образу, їхня видимість, з історичним рухом мистецтва від античності через ренесанс до сучасності насичуються змістовністю, розташовуючись ближче до мови поглядів і жестів людини, на що вказує Ж. Дерріда [26, с. 408]. Насичення змістовністю відбувається в процесі виникнення нового ставлення до дійсності, де крім буття, як зазначає Хабермас [87, с. 110], набирає силу суверенітет цього буття, вичленовуючись із буттєвої невизначеності.

Живі форми ніколи не залишали релігійну, містичну, езотеричну й естетичну картини світу. У них завжди був присутній предметний світ. Але це був не просто реальний предметний світ. Тут світ предметів є світом ідей. Під предметами малися на увазі ідеї. Зображений предметний світ – це зображений світ ідей, ідей, що передають найпотаємніше в людині. Зображується не просто зовнішній світ, а у формах зовнішнього світу описується внутрішній світ людини, зображується суб'єктивний ландшафт, на що вказує Отрега-и-Гассет [66, с. 218–252]. Отрега-и-Гассет зазначає, що у цьому ландшафті присутня наївність як відсутність традиції [66, с. 218–252]. Звільнення від застарілих традицій одухотворяє людину, дарує їй насолоду, чим і живе релігійно-містична, езотерико-естетична, а також релігійна свідомість у цілому; хоча самій релігійності і притаманна традиційність.

Звільнення від застарілих і віджилих традицій дарує людині оптимізм, поселяє в ній відчуття світу, яке хоче втілити митець і містик. Цей світ комфортний. Митець і містик відбивають у своїх творах комфортність і життєвість цього світу, втілюючи їх у символічних образах. Але ця



комфортність і життєвість лише в окремих проявах. У цілому ж, у реаліях життя людина конфліктує зі світом. Світ її турбує, напружує, поселяє в ній почуття страху перед безмежністю. Це також передає й мистецтво. Адже все це (всі ці реалії) дає людині розгубленість, на тлі якої й висвічуються елементи, що одухотворяють, увічнюють окремі прояви зовнішнього світу, за допомогою яких митець і містик передають потаємні стани своєї душі, стани, у яких час перетворюється у вічність і відчувається безсмертя.

Якщо в мистецтві з'являється більше форм, позбавлених ознак предметності, і предметний світ стає фактично безпредметним, то це лише від того, що сам соціальний світ і світ людської душі ускладнюється й потребує для своєї передачі не безпосереднього копіювання зовнішнього, зовнішньо-предметного, а винаходу синтетичного образу, який вміщує багато предметів, що й розмиває конкретну предметність. Така тенденція, як винахід синтетичного образу орієнтована й спрямована на звільнення від зовнішньої оболонки речей. Це звільнення існує через те, що естетичне саме по собі, чим воно й подібне з містичним і релігійним, це не просто евокація (або заклик) як елемент спілкування, це й «пробудження» від евокаційних впливів конкретики, помилкової конкретики, як їх зняття, що зазначає Д. Лукач [53, с. 33]. «Пробудження» від евокаційних впливів, тобто від закликів, закликів помилкових, застарілих і неістотних, відбивається в людині також звільненням від усього дріб'язкового й незначного. Для такого пробудження потрібне закреслення застарілих ідей, усунення конкретних застарілих образів. Мистецтво, і взагалі естетичне, – це не просто мімесис як копіювання або просте відтворення навколишнього світу. Мистецтво – це пробудження від закликів, що копіюють і відтворюють навколишній світ, що відтворюють застаріле навколишнього світу. Мистецтво – це не копія, а зразок, що орієнтує на містичне й релігійне як внутрішній світ особливих станів людини, станів зразків, станів незмінних ідей-образів, а не мінливих ідей про об'єктивний світ. Мистецтво як естетичне вміщає в себе й релігійно-містичне, і езотеричне, де присутній не просто образ, а прототип-першообраз, який як релігійно-містичне начало до кінця не може бути виражений, як у цьому випадку виражений конкретний образ об'єктивного світу. В мистецтві ми зіштовхуємося не просто з образом, а з образом-символом, де, за ідеями А. Лосева, відбувається збіг невираженості й вираженості прототипу-першообразу. Ось цей збіг і мобілізує сили людини, що в остаточному підсумку є метою естетичного, езотеричного, містичного й релігійного, та й взагалі метою всякого високого мистецтва. Тому прототип-першообраз як зразок – це не просто образ зовнішнього світу, а саме звільнення

від зовнішнього світу, звільнення від зовнішньої оболонки речей у світ релігійно-містичного й трансцендентного. Там не мінливі ідеї об'єктивного світу, які науково відбиті, а незмінні ідеї-образи, що віддзеркалюють ідеальні стани людської душі, стани, що одухотворяють, надихають, мобілізують сили людини. Тут мобілізація сили і є метою естетичного, езотеричного, містичного, релігійного, метою всякого високого мистецтва. Тут мистецтво не просто відбиває предметний світ видимостей, а виражає, за філософією Платона, незмінності ідей, тобто ідей-станів людської душі, а не ідей-концептів. Художник, в остаточному підсумку, відбиває те, що за видимостями. Але в той же час це відбиття не зводиться до суто суб'єктивного світу, чим часто грішить релігійно-містичне. Тут присутня ідея як стан людини, повторювана й в інших людях, тобто ідея-стан, об'єктивна, очищена від змінностей, які нагромаджує об'єктивна реальність і наукові ідеї, що відбивають цю реальність, наукові ідеї, які змінюються, тобто уточнюються, і спрямовані до міркувань про ці уточнення. Наукові ідеї відбиті в поняттях. Тоді як релігійно-містичне й естетичне віддзеркалені не в поняттях, а в символах, де зміст не особисте й не об'єктивно-узагальнено-соціальне, а надособисте, що вмщає в себе особливі, вищі переживання людини, у яких присутні й переживання неможливості смерті, тобто присутній стан компенсаторного осяяння як стан зміненого сприйняття часу, що надихає й одухотворює людину. Це надособисте вбирає в себе вже зміст, не тільки свідомо вкладений людиною, а зміст, що приходить до людини без свідомих зусиль і цілеспрямованої діяльності, без утилітарного як такого, але прийнятого людиною без попереднього зважування, а значить без свідомо-цілеспрямованого, як альтернатива всього свідомо-завбачливого життя, яка може містити в собі помилкове, не істинне у своєму неврахуванні змін у навколишньому світі, тих змін, які ще не може помітити раціональне начало в людині й узагальнити це підмічене. Хоча інтуїтивний розум чуттєвої сфери на несвідомому рівні це вже помітив. Помітив і відбив у символах, символах багатозначних, що не дають заиклитися на чомусь одному, що не мають заповзятливості й підприємницької суєти, а містять справді релігійно-містичне й естетичне як істинно художнє, тобто альтернативне всякій суєтності духу, усякій суєтності, за якою тільки й проглядається цілеспрямовано підприємницьке, що шукає вигоди будь-якими шляхами. Таке позасуєтне дарує людині особливу насолоду, насолоду позачасовим, де перекручене реальне сприйняття часу, але відчувається й відсутність упередженого ставлення до світу. Упередженостей у людині нагромаджується маса через те, що світ раціоналізується, людина має розроблені системні уявлення про об'єктивну реальність,

реальність, що змінюється й вимагає нових підходів раціонального. Але тут на передній план виходить раціональна потреба, потреба в раціональному як необхідному для виживання й процвітання, що в соціальному житті відбито потребою в науці. А мистецтво, у свою чергу, а також релігійно-містичне як різновид мистецтва перестають бути вищою потребою духу. На це вказує в своїй філософії Г.В.Ф. Гегель. Але це ще не означає, що мистецтво, а також релігія, езотерика й містика як різновиди практичного мистецтва, комерціалізуючись і поринаючи в суєтність заповзятливості й підприємницького духу, зникають. Сучасні священики забули, що Ісус Христос вигнав міняйл із храму. Але в людині є потреба мати альтернативу всякого раціонально-підприємницького життя, того підприємницького життя, яке забуває найчастіше про більш широку проблему, що стосується всіх, усього світу, світу за межами конкретно часового, а значить зверненого до вічного.

Естетичне, художнє, мистецьке, а значить і релігійно-містичне, оскільки мистецький досвід, що стверджує В.В. Вейдле [11, с. 203–220], за своєю суттю досвід релігійний, несе в остаточному підсумку катарсис. Катарсис як очищення потрясінням, зворушенням – це не просте очищення від зайвих, застарілих, нежиттєвих і непотрібних закликів, суєтних евокацій, від упередженостей, не відповідних реаліям. Д. Лукач вказує, що катарсис – це в цілому пробудження від евокаційних впливів, їх зняття [53, с. 33]. Катарсичне переживання, за словами Д. Лукач, взагалі – це результат впливу істинного релігійно-містичного ритуалу й істинного твору мистецтва. При цьому знімаються всякі заклики (евокації) при спілкуванні, і людина «пробуджується» від закличних (евокаційних) впливів оточуючих людей і соціуму в цілому. Досягається якимось, за Р. Бартом [3, с. 384–417] розсіювання смислів або, за Д. Лукачем [53, с. 33] «пробудження» через потрясіння, що очищує (катарсис). Відбувається вибух, що зазначає Р. Барт [3, с. 384–417], вибух від множинності смислів. І не просто від множинності смислів при впливі релігійно-містичного ритуалу або твору мистецтва, а коли в людині при подібних впливах здійснюється сама множинність смислів, на що вказує Р. Барт [3, с. 384–417]. Множинність смислів, здійснена в людині, породжує потрясіння, або катарсис, що очищає. І людина оновлюється. У цьому випадку відновлення – це відчуження в людині всього незначного, суєтного, відчуження й умирання в людській душі всього зайвого. При цьому людина відокремлює в собі персонажів, яких вона грає, і які є тимчасові. Тобто, повністю людина не перевтілюється. У ній залишається сакральне, незмінне, не перевтілюване, що не підкоряється ідеології персонажів, яких грає людина. Відчужуючись, людина нівелює в собі ідеї, ідеології, системи

застарілі для її поведінки. Відчужуючись людина руйнує в собі все, нав'язне культурною, але вже застаріле й таке, що потребує перегляду. Адже регулювати себе ефективно людина може, якщо сприймає новий стан речей, а не тільки наслідує найчастіше застарілі традиції, що навіюють і гіпнотизують людину старими зразками, віджившими своє. Відчужуючи щось у собі, людина не відчуває повного емоційного занурення у власні образи, не відчуває повного вживання й розчинення в собі сприйманого. Відчужуючись, людина руйнує всякі ідеології, які вторгаються в неї через сприйняття творів мистецтва. Ідеології мають сугестивну силу й навіюють певні культурні установки. У мистецтві ж сугестивність може знизатись, тому що там присутнє сміхове начало і гра. Ігрова й сміхова єдність як певний комплекс не дає поринати й уживатися в образи, втрачаючи критичну свідомість. При цьому ігровий і сміховий комплекс всі звичні речі, відомі нам як освоєні, перетворює в якісь особливі для сприйняття, несподівані речі, що кидаються в очі. Людина рве відносини зі своїми звичними уявленнями. В.Б. Шкловський помічає, що загальновідоме стає незвичайним [92, с. 58–72]. Також В.Б. Шкловський помічає, що ігрове й сміхове «відсторонює» [92, с. 58–72], продовжує довготу сприйняття речей, тому що людиною сприймаються не зроблені речі, а процес роблення речей. У процесі сприйняття роблення речей відновлюється істинний стан речей. Людина зникає до речей і перестає їх бачити. Ігрове й сміхове в комплексі оновлюють людину, повертають їй справжнє бачення речей, світу, виводять її з автоматизму і оновлюють їй сприйняття, створюючи його нові способи. В остаточному підсумку сприйняття людини виходить із автоматизму. Щоб передчувати більш правильно, більш істинно, необхідно увесь час звільняти своє сприйняття, свій чуттєвий світ від автоматизму, від упередженостей. Цим звільненням і займається релігія, містика, мистецтво. Це їхнє істинне завдання. Воно досягається діалогом, діалогічністю, суперечкою, пародією, всім тим, що несе множинність поглядів, занурюючи людину в невизначеність, закреслюючи монологічність як певну ідеологію шляхом переключу точок зору, шляхом гри й комізму, через символи. Адже останнє, тобто символи, «підривають» реальність, що безпосередньо сприймається, а також всякі окремі ситуації в житті людини, зазначає М. Сліаде [94, с. 362], ведуть до домінанти емоційно-чуттєвої сфери й відторгають практичні цілі людини. Притому, це особлива емоційно-чуттєва сфера, що наповнюється піднесеним і сприяє тому, щоб людина глибше пізнавала саму себе у своїй неповторності й училася розуміти, зрештою, своє призначення. Ця емоційно-чуттєва височина, натхненність як обов'язкове містить у собі чистоту й строгість як відторгнення всього незначного. У цьому процесі

відторгнення незначного, на якому б неусвідомленому рівні воно не перебувало в людині, обов'язково, певною мірою присутнє раціональне. Це проглядається й у релігії, і в містиці, і в мистецтві, на якому б надіраціональному рівні вони не були. Символічність релігії, містики й мистецтва присутня при передачі й демонструванні найбільш живих форм і образів. Притому передача й демонстрація цього обов'язково має елементи гри, іронії. Іронію можна побачити навіть у найсерйознішому релігійному ритуалізмі. Ритуалізм і влаштовується для здійснення перепаду серйозності й несерйозності як шокування. Релігійний ритуалізм, містика, мистецтво уникають фальші, але не позбавлені іронії, найчастіше в часовому оточенні ритуалізму (до й після ритуального дійства, наприклад) при перепадах.

Обов'язковим компонентом релігії, містики й мистецтва є трансценденція. Вона може бути прихованою, але обов'язково є присутньою. Тому художник і відхиляється від «натури», коли малює. Адже він не збирається передати у своєму живописі те, що є в дійсності, справді документально копіюючи цю дійсність. Художник передає трансцендентне, те, що за дійсністю, переступаючи цю дійсність і привносячи вищі стани свого духу, коли цей дух відчуває себе безсмертним при трансформаціях відчуття часу. Передаючи трансцендентне, художник не тільки наближається до реальності, але антагоністично віддаляється від неї, іде проти неї, деформує й спотворює її. Художник зухвалий стосовно реальної дійсності. Адже він зображує інше ставлення до речей. Вимога передачі іншого взаємовідношення з речами підштовхує художника імпровізувати з реальною дійсністю, деформуючи її й наближаючись у своєму уявленні до передачі трансцендентних станів духу. Ці трансцендентні стани духу особливі, вищі, тимчасові на тлі повсякденного пильнування людини, відторгнутої від безпосереднього. І щоб передати ці стани, художник у своєму зображенні речей відхиляється від опису нашого звичайного життя. Він показує, те що за ним стоїть, за цим життям. Він показує справжнє. А точніше, показує приблизно справжнє, не до кінця пізнаване, винаходячи ті ж сконструйовані абстрактно-відвернені образи. Але і художник до кінця не вловлює реальність, винаходячи образи й імпровізуючи ними. По-справжньому й він не передає той стан реальності, який він пережив у своєму містичному перетворенні духу. Але своїми творами він все-таки наближається до передачі тієї реальності духу, яка прирівнюється до об'єктивної реальності, тієї об'єктивної реальності, яка завжди самодостатня, надлишкова в порівнянні з почуттям, винайденим й імпровізованим образом, а тим більше поняттям. Образи й поняття обмежують і не дають злитися зі справжньою

реальністю, на яку орієнтують релігія, містика, мистецтво. Точніше, на яку вони намагаються вказати, на яку вони лише натякають. Релігійний діяч, містик, художник малюють лише схему, ідею в образах, винаходять ірреальне, наближаючи нас до реальності, наближаючи нас до того, що є насправді, насправді в наших вищих переживаннях і станах, а не в нижчих.

Малюючи перед глядачем і слухачем об'єктивний зовнішній ландшафт, релігійний діяч, містик, художник, музикант зображають внутрішній, суб'єктивний ландшафт. Намагаючись передати вище за допомогою схем, образних ідей і символів, особливо містик удається в екскурси власної душі, найчастіше глибоко суб'єктивні, індивідуально неповторні. Подібне може не пережитися іншою людиною, а значить, бути далеким іншій людині. Але, що б не переживалося людиною, саме переживання починається й відштовхується від бачень реальних речей. Спочатку давній містик бачив сонце, яке реально сходить і заходить. І лише потім це сонце трансформувалося в символ свастики як суб'єктивне відображення, що включає й особисті переживання, особисті й неповторні у своїй одиничності.

Жива форма сонця, як об'єкта, ще не несе на собі особливих, вищих станів людського духу, у які включені переживання неможливості смерті. Але символічне зображення сонця у вигляді свастики є орнаментом, що вказує на існування вищого, Єдиного, особливого стану духу, стану, який пережитий релігійною людиною, містиком, художником, музикантом одного разу, і, яке є його ідеалом. Ці ідеали згодом, як традиція, можуть придушувати живе натхнення й одухотвореність. Адже люди інших поколінь мають інші вищі стани духу. Традиція в символах лише частково передає цей вищий стан духу. Усталені й укорінені традиції гальмують безпосередню живу комунікацію людей. Тому виникають оновлювальні рухи. Будда своєю нірваною фактично говорив про той же атман індуїзму, у той же час заперечуючи цей атман як неіснуюче. Тобто життя вимагає відходу від старого, традиційного в напрямку майбутнього. Життя потребує оновлення.

Релігія, містика, мистецтво говорять про людяність; не іронічно, а серйозно ставляться до життя. Тут мова йде про священне, сакральне, йдеться про порятунок. А що може бути священніше й сакральніше того, щоб урятуватися? Притому часто мова йде не тільки про порятунок людської душі, а про порятунок людства. Один із важливих шляхів до цього – людяність, коли нема боротьби між людьми, коли люди солідарні. Однак у мистецтві, причому в найсерйознішому мистецтві, присутній і елемент іронії, іронічного підморгування, на що вказує в своїх роздумах

Х. Ортега-і-Гассет [66, с. 218–252]. Звичайно ж, ця іронія не доходить до клоунади. Однак іронічність присутня навіть у найсерйозніших релігійних ритуалах. Тут, у цих ритуалах, здавалося б, повинна бути абсолютна серйозність, і ні крапельки іронії. Проте не тільки мистецтво, але й містика, і навіть релігія мають елемент іронічної гри. Особливо ця гра, грайливість, виражені, звичайно ж, у мистецтві. Мистецтво – це фактично гра. Причому не просто гра, а ігрове глузування людини над собою. Мистецтво – це гра в процесі глузування над самим собою, щоб нівелювати помилкові шляхи порятунку людини (і людства), щоб людина могла нівелювати помилкову особистість у собі, розчинити її, анулювати, хоча б на деякий час звільнитися від неї, щоб людина могла знищити себе як помилкову. Для цього і існує мистецтво як глузування людини над собою. Цей елемент глузування існує й у містиці, і навіть у серйозній ритуалістиці релігії. Адже тільки насміхаючись над собою, людина доторкається до ірреального, до компенсаторного осяяння. Відроджується ірреальне в процесі заперечення реальності. Мистецтво заперечує реальність, у якій живе людина, реальність застарілу, не життєву. Воно розвінчує цю реальність, створювану наукою, особливо соціальними науками. Заперечуючи реальність, у якій живе людина, мистецтво піднімається над нею, над цією реальністю. Але мета не просто піднятися над реальністю. Мета мистецтва – підняти людський дух над реальністю, надихнути, одухотворити.

Розмова про порятунок, чим зайняті мистецтво, езотерика, містика й релігія, про порятунок як змістовну сторону, серйозна і не підлягає критиці. Але й хибність цих розмов безмірна. Учені – серйозні люди. Вони висувують концепції порятунку. Справа ж художника, музиканта й поета не приймати всерйоз всіх цих серйозних людей від науки. Концепції вчених можуть бути відірвані від життя. Тому в серйозних темах про порятунок простежується іронічна гра, яку дарує глядачеві й слухачеві людина мистецтва. Мистецтво говорить про порятунок людства, що несе в собі серйозні смисли. Але мистецтво постійно закреслює помилкові шляхи до цього порятунку у своїй іронічній грі, коли людина, в остаточному підсумку, починає насміхатися над собою. Поет, як і священник, стає в урочисту позу пророка, патетично віщає серйозні пророцтва про світ, про долю світу й про порятунок. Але в цих віщаннях присутні не тільки серйозність і патетика, але й іронія, легкість танцю. Звичайно ж, тут немає пориву пуститися в танок. Для цього є окремо розважальне мистецтво. Але тут є тенденція розбудити юнацький запал, надихнути й одухотворити. Адже всі шляхи до порятунку так ефемерні. Тому святковість і елемент розваги відволікає й розважає, дає можливість

хоч на хвилину забутися. Але мистецтво, а за ним містика й релігія лише на хвилину стають іронічними, породжуючи ігрове глузування. Потім настає черга патетики, серйозних роздумів про можливості порятунку. Хоча сама ця можливість порятунку для релігійного діяча, містика, художника й музиканта в принципі теж гра. Адже серйозно цей шлях виробляється в науці. Мистецтво ж, а так само містика, езотерика й релігія, займаються лише нівелюванням домагань свідомості, щоб відторгнути в людині зайві спонукання щодо цього, повернути людину до світу, до самих речей, повернути людину до того світу, який є самодостатнім, який існував до появи якихось знань про нього. Тому, лише застосовуючи символіку, художник передає самодостатню речовинність світу, існуючого поза всякою символікою. Художник передає самодостатність речей світу барвисто, соковито, виражаючи свою прихильність до самої сутності життя. Виражаючи прихильність до життя, художник тим самим надихає й одухотворяє глядача. Коли художник малює свої картини, то він сподівається через цей процес виникнути, відродитися. Це передається й глядачеві, який одухотворяється можливістю й надією виникнути й відродитися, тобто врятуватися.

Урятуватися значить знайти свободу. Хоч якось, хоч якусь свободу. Свобода – невід’ємний елемент мистецтва. Цей елемент пронизує не тільки мистецтво, але й містику, релігію. Ця свобода людини – бути поза самою собою, хоч на мить у своїх станах звільнитися від усього наносного, зайвого і приєднатися до самодостатньої речовинності світу. Цю самодостатню речовинність і зображує у своїх творах художник, музикант, поет, а також містик і релігійний пророк. Адже самодостатня речовинність пронизує й саму людину. Речі світу, їх елементи, інкрустовані в тіло людське; і через уявлення також. Адже це тіло складається з тих же елементів, що й навколишній світ. Воно просто певним чином організувалося випадковостями часу, організувалося так, що відчуває себе як жива ніжна плоть. Якби наше тіло не було чутливим (що відчуває біль), живим, ніжною плоттю, то воно б і не мало нетваринного начала, яке відбивається в психічних якостях як чуттєвість до болю іншого, людяність. Якби ми були кам’яними, байдужими, то навряд чи ми, відчуваючи біль іншої людини, були б людяними. Ми, доторкаючись до себе з великою силою, відчуваємо біль. Те ж ми знаємо й про іншу людину, доторкаючись до неї. Доторкаючись до навколишнього світу, ми відчуваємо цей світ своїм тілом. Навіть не доторкаючись до світу, ми його відчуваємо. Через зір потрапляє колір, через слух – звуки. Колір, його глибина, інтенсивність освітлення, сприймаються нами. Звук, його різкість, ритмічність ми чуємо. Кольори й звуки відгукуються в нашому тілі. Художники підбирають



приємні поєднання кольорів, музиканти – приємні сполучення звуків, не різких, не ріжучих. Але іноді й ріжучих, та колючих, що ріжуть і колють наше тіло, передаючи тим самим реальну дійсність, дійсність, що ріже й коле, передаючи тим самим реалії життя.

Кольори й звуки релігійної ритуалістики й мистецтв відгукуються в нашому тілі, сприймаються нашим тілом, але не як речовинне світу. Релігійна ритуалістика й мистецтво лише наштовхують на сакральне, сутнісне. Колір і звук при цьому, потрапляючи в наше тіло, губляться в ньому, а зір і слух, блукаючи зовні, губляться десь в глибинах існуючого. За допомогою релігійної ритуалістики й мистецтва людина натрапляє на саму себе, переборює себе, відкидаючи в собі все незначне й неістотне. Згідно з релігійною ритуалістикою й сприйняттям мистецтва людина протверезується від життєвих дрібниць і суєтності. Це протверезення виникає, коли ми бачимо речі ніби заново. Колір, різні відблиски тіней, різне освітлення в певній спрямованості, певні ритми з'єднуються релігійним віщуном, художником, і перед нами виникає щось суще, і видимі речі висвічуються, через що проступає таємниче. І тоді ми бачимо видиме заново. Ритми й світлотіні відкривають нам бачення речей заново, відкривають нам бачення часу й простору заново, а точніше, по-новому, незвичайно. Звичайний хід часу припиняється. Час зникає. І людина відчуває вічність як неможливість часу. Ця неможливість часу дарує нам відчуття безсмертя, відчуття неможливості смерті, стан компенсаторного осяяння. Те ж саме відбувається із простором, коли він відчувається як нескінченний. Час і простір стають вічним і нескінченним, і ми переживаємо неможливість смерті, що нас одухотворяє. Це (тобто натхненність) і є результат впливу на нас релігійного ритуалу, містичного священнодійства, впливу мелодики, ритмів музики й світлотіней живопису. Причому все це не виконується релігійним діячем, містиком, музикантом або художником. Все це не виконується ними, а виконується в них; відбувається неусвідомлено. Художник і поет пишуть під диктовку тих сил, які в них творять, відбиваючи в них те, що їм випадково бачиться. У розумній істоті релігійного діяча, містика, художника, митця раптом випадково певне бачиться, бачиться як відгук на стан внутрішнього затоплення, що означає М. Мерло-Понті [57, с. 220–228]. Певне бачиться, бачиться й пишеться, малюється, музичиться лише для того, щоб, за М. Мерло-Понті [57, с. 220–228], виникнути, народитися, народжуватися знову й знову, безупинно народжуватися, на що вказує М. Мерло-Понті [57, с. 220–228]. Причини цього народження полягають у тому, що в людині відбивається інша людина, її сутнісна сторона, значуща сторона, сторона, де в людині відбито все саме живе від цих відбиттів. Від цих

відбиттів, і зримі уявлення речей у художнику, музиканті, поеті, у релігійному діячі, містику. Однак ці зримі уявлення не однозначні, як в науці. Адже інша людина (інші люди) незбагненна до кінця. Тому релігійні, містичні й художні тексти мають незавершену побудову, що несе не повну визначеність, а значить, багатозначне. Споживач, читач, глядач, слухач зі своєю індивідуальністю, добудовують, домислюють, додумують релігійне священнодійство, містичне збагнення й художнє уявлення, знаходячи синтонність свого внутрішнього світу й внутрішнього світу інших людей. Цей внутрішній світ дуже складний і неповторний. Люди переживають у ньому неповторні, особливі почуття, які неможливо ніяк назвати конкретно. У релігійному священнодійстві, містичному збагненні й музично-художньому відображенні особливі почуття часто ніяк і не називаються, що зазначає Р. Інгарден [38, с. 21–39]. Але як тільки є спроба виразити ці почуття, додати їм об'єктивності, змішати їх з об'єктивними проблемами, одухотворивши ці проблеми, указавши на можливе, можливий вихід з положення, так відразу ж з'являється й твір мистецтва. Тут твір мистецтва не тільки безпосередня чуттєвість, що відбиває суб'єктивні неповторні стани душі й об'єктивно наболілі почуття, тут твір мистецтва й ідейна спрямованість думки, що закликає людину своєю правотою, що відкриває людині можливості, чим і одухотворяє її. Але при цьому відкриваються лише ідеалізовані можливості, відсторонені, усунуті від прагматичної діяльності, створеної людиною для одержання користі. Тут відкриваються можливості без своєї протилежності, як неможливості, без суперечностей, якими насичена наука. Тут немає науки логіки з її аналогіями, конкретними послідовними аналітичними висновками, які впливають із реалій, упередженнями (упередженнями в силу швидких змін в реальному світі). Тут панує самодостатня й самостійна, вільна неупередженість, що відриває людину від прагматичних проблем своїм польотом фантазії, фантазії, усунутої від конкретних предметів дійсності, дійсності, що потребує від людини прагматизму в ім'я реального, конкретного виживання. Тут панує усунуте існування, яке необхідне щоб набратися сил, усунуте існування, відсторонене від реалій дійсності своїми фантазіями, які виражають через процедури наслідування, виражають можливе в цьому світі, виражають одухотворяюче можливе. Це одухотворяюче можливе, по суті, є нашими мріями про можливий вихід зі складного становища в майбутньому. Це наші мрії й фантазії, що конструюють необхідні й украй потрібні нам стани речей, створюють прихильні обставини, чим творять і свою протилежність, тобто стани відсутності мрій і мріянь, стани руйнування всього цього при їхній надмірності, що ми й називаємо естетичним. Усе

це, породжене в людині, ми відносимо до соціально-культурної дійсності на протигагу навколишній природній дійсності (гори, хмари, океани, небесні світила). Усе це, породжене в людині, значуще для неї, має сенс і наділяється знаками, позначається. Воно не є самодостатнім, як навколишній природний світ, але має момент самодостатності як певний стан людського духу, стан ідеальний, як зразок, який ми називаємо естетичне. Це невиражене, глибинно-внутрішнє естетичне (і містичне) ми хочемо виразити, передати іншим, для чого займаємося наслідуванням, застосовуємо знаки. У цьому ми бачимо сенс, виражаємо це як зміст, виражаємо експресивно. Експресивне й самодостатнє в певній мірі, обов'язково містяться в нашому вираженні. Міститься в ньому й ірраціональне, що поєднує й зливає нас із безпосередньо-природним, що дарує відпочинок. Тому естетичне не тільки внутрішнє, але й зовнішнє. Воно, стикаючись, а точніше, зливаючись із зовнішнім, служить виправданням дійсності, чим і одухотворяє нас. Мистецтво, як прояв естетичного, виправдовує зовнішню природу, і це надає нам сили, тому що без неї ми все-таки ніщо. У цих виправданнях мистецтво, як вже здійснений продукт, є зовнішнє, гранично здійснене людиною. Причому в цих здійсненнях відображена гранично досягнута дійсність як найближча реальність до зовнішнього світу. Через цей зовнішній світ людина знову й знову знаходить свою власну цілісність, повертаючись до підвалин власного буття, знаходячи власне існування, відмінне від природного, тваринного, і знаходячи цим свідомість свого приватного життя. Тут немає практичності, ні інструментальної, ні комунікативної, тут немає відірваної умоглядності, що теоретизує об'єктивну реальність, наближаючись до неї. Але тут є натхненність як основа, натхненність, що очищає, перебуває осторонь від практики інструментальної й комунікативної, від теорій науки, але яка суть релігійно-містичне й естетичне, яке спонтанно породжує твір мистецтва. Тут релігія й мистецтво – одне. М. Дюфрен зазначає, що релігія й мистецтво розходяться досить пізно [32, с. 152] в історії людства. Споконвічно ж вони – одне. Корінь і сутність релігії й мистецтва злиті як одне-єдине, а у своїй спонтанності прояву й релігія, і мистецтво виражають злитість людської істоти із природним як самодостатнім, самодостатнім джерелом усього. Це джерело є постійно виникаюча новизна. У релігії й мистецтві потрібний новий погляд на речі, потрібні нові форми вираження. Інакше й релігія, і мистецтво перестають існувати як такі. Новизна природна. Вона позбавлена якихось протистоянь у своєму прояві, тому що позбавлена конструювати застарілі схеми в людській психіці. Новизна сама по собі як присутність, як абсолютна повнота, виявлена на почуттєвому рівні, новизна споконвічно

безпричинна, що не припускає нічого у своїх практичних устремліннях до користі. Через цю новизну людина і виражає найдужчу прихильність до світу, відчуваючи власну повноту себе у світі. Ця новизна посуті і є виразність. Вона щось виражає, віщує майбутнє, вимагає залишатися, продовжувати життя, не припиняти життя; вимагає як це не парадоксально, «голосом безмовності». Голос не припускає тиші. Тут же голос є безмовність, а точніше «голос безмовності». Значить, «голос безмовності» – особливе сприйняття, незвичайне, містичне й естетичне. Естетичне значить таке, що відкриває можливість сприймати нове, новизну, чим мобілізує душу людську, надихаючи її новим змістом. При містичному й естетичному сприйнятті людина зливається з навколишніми речами, відчуваючи єдність із їхньою нескінченною різноманітністю, відчуваючи себе родинною душею усьому світу речей, речей як природних окремоостей, що одухотворяють людину. Адже через ці природні речі говорить сама природа у своїй цілісності, повертаючи людину до самої себе через загрози, підштовхуючи людину додержуватися свого розуму, задуматися. Втрачаючи визначеності й конкретності, містичні й естетичні переживання перетворюються в трансцендентне переживання. Тоді людина, звертаючись до зовнішнього світу речей, чіткіше вгадує саму себе як незмінну й неповторну істоту, віддаливши, а точніше, повністю скасувавши в собі рефлексивне начало. Точніше, рефлексія сама зникає при таких станах. Поза рефлексією людина повертається на рівень сприйняття. Але сприйняття трансцендентного характеру, або естетичного сприйняття, що має свої особливості. Ці особливості полягають у тому, що сприйняття залишається певною мірою незмінним, не маючи тенденції продовжуватися як у раціональному розумінні, що оперує поняттями, так і в ірраціональній уяві, постійно залучаючись об'єктами світу. У такому положенні сприйняття, а точніше естетичне сприйняття, відчужено. Тут нівелюється як реальне раціонального, так і деякою мірою ірреальне ірраціонального. А повністю нівелювання відбувається при трансцендентному. При естетичному присутній зміст, що одухотворяє, на рівні сприйняття, сприйняття естетичного, що відроджує людину знову й знову, що переробляє всякий інстинкт, тим самим унеможлиблюючи прояв якогось варварського пориву. Потенції для прояву цього варварського прориву накопичуються, коли людина веде максимально автоматизоване життя, перетворившись на машину. Таке життя є людський інстинкт. У цьому житті людина відчужена від новизни, від безпосередності культурного життя. І якщо тут і присутні феномени культури, то вони відчужені від безпосередностей самого життя. У зв'язку з цим людина втрачає свою цілісність, цілісність,

у якій злиті духовне й тілесне, злиті релігійно-містичні й художні начала людини. Коли наявна ця злитість, то мистецтво в людині проявляється як храмове, літургічне, сакральне, проявляється як результат вільної гри людських сил навіть у ситуації нового катастрофічного світовідчуження. Це катастрофічне світовідчуження проникає й пронизує виражальне, виражальні форми мистецтва. Просто «така погода надворі», таке переживання світу в сучасній людині, просто такий світ ХХІ століття, світ космічних катастроф, світ відчуття кінця історії й кінця світу. Але якщо в людини жевріють можливості, то її мистецтво літургічне й сакральне, її мистецтво релігійно-містичне, у її мистецтві проглядається можливість завоювання нових сфер, які дозволяють життю встояти й процвітати, а не тільки відчувати на собі космічний процес розпаду, розкладання й розпилення людського життя, що веде до смерті.

У ХХІ столітті людство має інше світовідчуження, ніж в античному світі чи середньовіччі. Це світовідчуження накладається на релігійне й містичне священнодійство, на театр, кіно, на релігійно-естетичну картину світу в цілому. У цьому світовідчуженні вже немає сонячного життя. Сонце тут уже не божество, а сукупність ядерних реакцій, що несе загрозу життю. У релігійному священнодійстві й мистецтві уже не проявляється радість втілення світлого сонячного життя. Людина просто живе під загрозою космічного урагану, що в будь-яку хвилину може здерти з людини шкіру. Опали квіти колишніх світовідчужень людини. Нетлінна краса колишніх релігійних священнодійств і мистецтва в цілому вже не пророкує зелень листя і космічну весну. Нетлінна краса проявляється, пробивається на світ божий, коли знайдена можливість, можливість вижити, можливість виживати й процвітати для життя взагалі, й для людського життя, зокрема. Релігійно-художнє сприйняття й творчість цілісні уже по-іншому. До складу цієї цілісності входить багато аналітичного, знань від наук.

Релігійно-естетичне начало людини шукає твердиню, тверду субстанцію для можливості врятуватися, урятувати життя. Релігійно-естетичне начало фіксує у своїх описах також і протилежний стан людської душі, стан, коли рятуватися не треба, коли переживається неможливість смерті, стан компенсаторного осяння, коли людина і є Божественне, Бог у своїй самодостатності. Але це лише момент у конгломераті душевних станів людини. Повсякденне життя людини насичує її іншими станами, станами, пройнятими науковими реаліями, що відбивають справжні реалії об'єктивної дійсності, у якій велика можливість розпаду під натиском космічного вихру. Це дає нове відчуття світового життя. У ХХІ столітті воно переважає. Вік постмодернізму змінюється віком космізму, або

космомодернізму, де царюють чорні діри Всесвіту, існуючи як справжня об'єктивна реальність, а Царство Боже, за Біблією [7, с. 3–1313], виявляється лише усередині нас. І тоді, як зазначає С.В. Пахомов [71, с. 846], не має сенсу міркувати про Вищого Бога як про зовнішнє. Бог перетворюється в стан Божественного в людському дусі. Цей стан Божественного має чітку визначеність. В його рисах вгадується Явлення Господа, Царство Боже, Преображення, Знамення Аллаха, Фана, Дао, Ву, Нірвана, Саторі, Сяяння Благого Помислу, Турія, Мокша, Самадхі, Ірій. Він переживається як неможливість смерті, і його називають станом компенсаторного осяяння.

Пережити стан неможливості смерті – це пережити стан компенсації усвідомлення своєї смертності, усвідомлення, що поселяється в людині при формуванні особистості, при виникненні самосвідомості. Людина як особистість – це урахування й своєї смертності. Переживання неможливості смерті – це відсутність несправжньої і подвійної особистості, нівелювання всього зайвого аж до зникнення особистості, якщо в ній немає чогось значущого, життєвого. Подібні переживання, іменовані як Божественні, трансцендентні, трансгресивні, нумінозні, пронизують релігійно-художню свідомість сучасної людини, пронизують мистецтво. При їх переживанні людський образ зникає як конкретика. У сучасному мистецтві цей образ зникає при впливі багатьох факторів людської особистості, факторів які треба урахувати, від чого образ символізується. У сучасному мистецтві цей образ зникає також й при впливі деяких об'єктивних факторів, таких як космічний ураган, що розпиляє геть усе. Цей космічний ураган спопеляє людину, а в релігійно-художній свідомості спопеляє образ людини. Людина відходить на задній план. Уперед висуваються космічні сили. Людина ж розчиняється, розріджується в цьому космічному хаосі. Сучасна релігійно-естетична картина світу виражена в ліричній марі космосу й у можливості людини вижити, вижити для життя, вижити для майбутніх становлень. Із цим лише й пов'язана радість і сльози людини як тепле на тлі холодного Всесвіту. Життєва стійкість зникла. Новітні факти науки постійно поселяють цю нестійкість у людині. Людина винаходить машини для своєї стійкості, художню культуру, щоб надихнутися й одухотворитися на нові звершення. Аби тільки образи цієї культури не відірвалися від життя, від його органічного коріння. Машини не можуть замінити цю органіку життя. І про це говорить мистецтво. З якого б творчого ніщо людський дух не творив мистецтво, все одно в цьому ніщо є наліт життєвості. Ніщо у творчості художника – це руйнування старого, віджилого. Коли це ніщо розцвітає, то зникають всі твердо встановлені людством межі. Але ці межі не

стосуються живого життя. Воно присутнє завжди. Можуть бути наявні всякі фантазії, створені з нічого. У цих фантазіях, як би площини в них не зміщалися, все-таки присутнє життєве, цілюще завдяки органічним, а не машинним образам. Саме органічні, живі образи одухотворяють і зціляють людину, яка протистойть космічним вихрам і бурям, нескінченно безмірним і згубним. Але ця згубність не лякає одухотвореної людини, що героїчними зусиллями переборює перешкоди. Людина вільна перед лицем грізного космосу. З духовної глибини вільної людини народжується мистецтво як вільний плід, що надихає й одухотворяє саму людину, людину цілісну, яка об'єднує у своєму мистецтві всі протилежності. Ця цілісність і є теургія мистецтва. Смысл цієї цілісності – служити вищому творчому життю, його розквіту, його продовженню. Тому ця цілісність не допускає краси зів'янення й відцвітання, не допускає краси осені, у якій зникає сама цілісність і можливість відродження. Хоча після осені (і зими) відродження є. І це закладено в образах самої осені. Тому осінь приймається. Тут цілісність, як і безпосередність, все одно містить у собі світло, від якого, за словами О. С. Пушкіна, й печаль світла, світлий сум, на що вказує Е.П. Ільїн [36, с. 14–136], світло, від якого, так чи інакше, не доходиш до розщепленості й роздвоєності, а залишаєшся витонченим, вишуканим, хоч це світло лише мерехтливе. Але це мерехтіння відкриває невідомі можливості, чим живе і мистецтво, і цілісність людини, яка виробляє це мистецтво, що дарує людині катарсис як очищення й зцілення для нових подвигів на шляху порятунку й виживання. Тут світло – завжди одкровення, від якого, за поетичним надхненням О. С. Пушкін, печаль світла і світлий сум, що зазначає Е.П. Ільїн [36, с. 14–136], світлий сум від якого відкриваються глибини буття, що витончують людину, позбавляють її роздвоєності, дають людині можливість перетворити в культуру усе глибші й глибші шари буття. У цій цілісності немає варварського. Хоча й варвар цілісний. Але він ще й грубий, він ще в невіданні. Від того й цілісність. Неварварська цілісність інша. Варвар не знає іншу людину, не знає космічні процеси. Його груба цілісність і невідання виникають від інстинктів. Він ще не знає внутрішніх катастроф. Але він має про це ще довідатися. І тоді цілісність його перетвориться на роздвоєність. Почнеться криза. Сучасне мистецтво й людина, створююча це мистецтво, вже переступили, цю кризу, але увібрали її. І тому музичні симфонії, картини, поезії ХХ-ХХІ століття містять у собі внутрішню кризу, пронизані цією кризою, дарують печаль. Але ця печаль все-таки світла, як за поезією О. С. Пушкіна, світлий сум, на що вказує Е.П. Ільїн [36, с. 14–136]; світлий сум кличе до нового духовного переродження людини й дає внутрішнє просвітління у творчих актах і у всяких справах людських.

Релігійно-містична ритуалістика й правила перспективи в мистецтві повинні бути порушені, щоб у людині, що бере участь у подібних релігійних священнодійствах і творчих актах художника, зажевілася реальність. Правильно виконаний ритуал віруючого, правильно виконаний малюнок художника копіюють і позбавлені життєвої основи. У них не побачиш теплоти людської реальності; лише просте копіювання і бездушність. Порушення правила – це необхідність. Інакше можна вважати, що релігійно-містичне й художнє діяння не відбулося. Ті правила, яким учать, повинні бути зрештою порушені у творчому акті інноваційного процесу. Не правильність, а суперечливість у рухах, що порушують те, чому вчили, не позбавлені все-таки розрахунку й розумності. Тут ми бачимо просто нову розумність на новому етапі, розумність, що перекреслює старе, віджило. Якщо в релігійно-містичному діянні (діянні на мікрорівні) і в мистецтві не здійснюється відступ від правил, то там панує невиразність і безживність, там тоді пряма перспектива, не змінена, а значить, немає правдивості, що помічає П.О. Флоренський [84, с. 247–264]. У той же час порушена перспектива, або безперспективність як за П.О. Флоренським, – показник правди. Особливо це характерно для релігійного мистецтва, для церковного, де панують високі почуття, а не просто розважальність, мета якої лише відволікти увагу глядача й слухача. Процес порушення перспективи, або безперспективності за П.О. Флоренським [84, с. 247–264], містить компонент, що передає містичний стан людського духу, складником якого є переживання неможливості смерті, стан компенсаторного осяяння, компенсуючого страх смерті. Порушення перспективи, а точніше звільнення від старої перспективи, – це й звільнення людини від упередженої застарілої своєї окремої точки зору, звільнення людини від своєї старої, застарілої особистості. У такі моменти життя людина переживає зникнення своєї особистості й смерть здається їй неможливою [27, с. 60–314]. Людина переживає стан компенсаторного осяяння в якому компенсується і нівелюється страх смерті. Це результуюче релігійно-містичного діяння, релігійного мистецтва, та й взагалі будь-якого високого мистецтва, що надихає й одухотворяє. Тільки в русі людини до своєї нової особистості відбувається збагнення смислів дійсності, а не дублювання цієї дійсності, її фотографування без розсуду й спеціального наведення об'єктива фотоапарата або копіювання малювальником на полотні, наприклад, дерев і будівель які вони є в реалії без змін.

Релігійний діяч і художник, митець у своєму символічному діянні знаменує існування особливої, найглибшої реальності, зникнення в собі застарілої особистості й пробудження до нового життя, відновлення, а



не просто заміняє дійсність лише видимістю, зовнішньою подобою, позбавленою життєвої правди. Адже мета – це перетворити, оновити, очистити, надихнути, одухотворити, а не повторити точно так само, як було колись в реальності. Ілюзії й повторюваної імітації життя, що привертає увагу й паралізує волю сценічними трюками, недостатньо, щоб відторгнулася застаріла особистість, щоб людина пережила стан неможливості смерті, стан компенсаторного осяяння при якому компенсується страх смерті, що одухотворяє. Необхідний ще й досвід загальнолюдського життя, щоб заперечення застарілої особистості набрало правильного напрямку. Просто безвольного споглядання релігійного священнодійства або театральної сцени недостатньо. Людина в результаті може одержувати ілюзії й обман і бути далекою від одухотворюючих переживань вищого плану. Людина може загрузнути в ілюзіонізмі й у сприйнятті подоб, що творяться релігіями й мистецтвами, подоб, позбавлених символістики. Це не торкається релігії і мистецтва, що пробуджують високе. Високе, піднесене пробуджується в людині не просто від ілюзіонізму й створених подоб, а від символів реальності, реальності пережитого вищого стану духу, при якому відчувається неможливість смерті, реальності, безпосередньо відчуті як переживання, а потім втілені в символи, реальності як нової природності, що одухотворяє й надихає людину, реальності, яка спонтанно осягнута людиною, а не наперед приготовлена. Тому, за П.О. Флоренським [84, с. 247–264], й перспектива художника, заздалегідь розподілена, не передає справжньої містичної реальності духу як вищої реальності. Необхідна змінена перспектива, завчасно не розподілена.

У справжній релігії й у високому мистецтві ілюзіоністське створення подоб і всяке зображення взагалі служить лише натяком на реальності вищих станів людського духу. Такі релігії й мистецтва наводять на уявлення, на справжню реальність людського духу як Божественного, як Святого. Але такі релігії й мистецтва не копіюють образи. Адже те, про що говорять такі релігії й мистецтва, – священно, сакральне, Божественно. Воно і є Бог. Тому в деяких релігіях, наприклад в ісламі, навіть заборонена образотворча діяльність. Адже те сакральне, до якого прагне релігійний діяч або художник, настільки самодостатнє, цілісно єдине, що не вміщається в конкретику образу. Потрібні додаткові образи-символи. Символи єднають в напрямку абстрактного єднання. При сприйнятті людиною такі символи узагальнюють всі її уявлення про світ до ануляції всіх зайвих, застарілих уявлень. Процес ануляції всіх застарілих уявлень і зайвих спонукає робити людське «Я» тимчасово бездіяльним, але в той же час і таким, що віддзеркалює злитість воедино всього істотного в людині. Це людське «Я» з'являється все-таки як мнимий фокус злитих

воедино уявленнь суб'єктивного світу, світу самого по собі, позбавленого реальності як конкретики при відторгненні не значущого, тому й не переданого. А який містичний досвід переданий по-справжньому? Ніякий! А мова йде саме про містичний як про релігійно-художній.

Релігійно-містична й художня картини світу – це не тільки вигадана сфера, але й реальність особливого стану людського духу, вищий стан цього духу, стан, який може пізнавати наука своїми методами, включаючи його надалі у наукову картину світу. Наука може пізнавати подібні стани людського духу, але через свою абстрагованість не може передавати ці стани безпосередньо. Для передачі й донесення до глядача й слухача особливостей подібних станів духу існують релігія й мистецтво, що формують чуттєве в людині. Мистецтво й релігія нерозривні. Тут художній досвід за своєю суттю є досвід релігійний. Цей досвід передає властивість єдності, характерну для вищого стану людського духу. Усе єдине в цьому стані – і чуттєве, і розумне, і вольове. Ця єдність є темою мистецтва. Хоча сучасне мистецтво все частіше у своїх описах душевних станів людини передає розрив, роздвоєння, розлад. Але мистецтво, підключаючи до цього релігію, містику, прагне відновити втрачену єдність. Це має прояв в стилі як формі душі, у якій жевріє ця єдність, тому що стиль завжди стосується надособистого. Надособисте завжди змістовне. Воно визначає наперед. Своїми визначеннями надособисте як стиль, як особлива форма єднання в людині всього, що істотне, і відторгнення неістотного пов'язується із сутністю самої людини як істоти завбачливої. Але щоб правильно передбачати, від людини повинно відпасти все неістотне, зайве, незначне. Цим відторгненням незначного і зайняті мистецтво, релігія, містика. Це практична основа для релігійно-містичної й художньої картин світу, результуючою якої є внутрішня погодженість і гармонія людських душ у їхньому духовному єднанні як соборності. Коли ця результуюча втілена, то розірваність на протилежності, такі як спогад і передчуття в людині злиті в цілісну спрямованість, де доцільність відходить на другий план. Адже точний розрахунок, доцільність і утилітарність у людині, у її розумі, не творять самі по собі, у процесі чого виникають у душі вищі стани свідомості як стиль, що єднає всі начала людської сутності. Для цього потрібна сама душа, а не тільки розум, розсуд, раціональність, що стандартизує, роботизує й механізує, а не одухотворяє людяне начало в людині. Для натхненності потрібний стиль, виразність, прагнення виразити, жага, яка веде до умиротворення у вищих станах свідомості як Божественних, самодостатніх, що дарують відчуття безсмертя. Виразність як обов'язковість (зображальність не обов'язкова; образотворчі мистецтва обов'язково щось виражають) обіймає вже втілене людиною, обіймає не

тільки мистецтва з їх втіленою художньою свідомістю краси й височини, але й релігії, релігійне, містичне, – все те, що не являє собою наукову картину світу, але одухотворяє людину, дарує їй можливості, які необхідні в стискаючому людину світі необхідностей, світі законів природи.

Нагхненність там, де виразність. Виразність відкриває; відкриває людську душу іншим. Виразність людяна. У ній присутнє людяне у своїй внутрішній гармонії. Тут гармонія і є тією красою, яка є за своєю суттю, виражальним, якому притаманна цілісність. Цілісність, яка крім того, що позбавлена практичної доцільності, позбавлена зробленості за наперед підготовленими, мертвими механічними прийомами, позбавлена механічності, механізації мислення, але повна живого життя, одухотворена.

Центр і смисл всієї релігійно-містичної й художньої картини світу не просто цілісність і одухотвореність, а людяність. Людяність є сутнісно-змістовна сторона цієї картини світу, сторона, яка відсутня в науковій картині світу, яка по сутності позаморальна. Людяність релігійно-містичної й естетичної (художньої) картин світу розкривається через вираження людського життя, людської душі, людського тепла, а не через розрахунок і логіку голого розуму. Розрахунок, логіка розуму і в цілому раціональність властиві науковій картині світу.

Цілісне споглядання й одухотвореність у позанауковій картині світу (або, інакше кажучи, релігійно-містичній і естетичній) – є суб'єктивно результуюче людяність як сутнісного начала, а значить, у цілому людське сприйняття всієї природи, бездушною природи як предмета для наукової картини світу. У релігійно-містико-естетичній картині світу важливі не розрахунок, а випадковість і духовність, коли людина раптом віддає останню їжу (вітаміни) іншому, а сама умирає (страждає тілесно). У цьому сутність плоті, а не тільки в її абстрагованій механізації, так властивій науковій картині світу, через що й позбавлені живої повноти.

Як вже вказувалось вище, людяність виражена через стиль. І цей стиль властивий не тільки мистецтвам, але й релігіям, містицизму. Скрізь, де присутній стиль, присутні одухотворені форми, а не просто приємні відчуття, що лоскочуть слух, приємності ритмів замість глибини почуттів. Необхідно розрізняти поверхневі гармонії від гармонії глибинної людяності почуттів, де в способі комунікативної передачі немає механічності, немає розважальності в гаянні часу. Мистецтва й релігії для марнування часу мають інший колорит й інші завдання. Вони не входять у картину світу, що має значеннєвий компонент. Вони не пов'язані з визначальною єдністю стилю й соборністю як істотним. Вони не пов'язані з доцільністю абстрактного розуму, що властиво науковій картині світу. Вони поза картинами світу, як механічна тварина. Всі картини світу

виникають тоді, коли людина звернена не тільки до себе, а до природи для всіх, що спостерігається в науковій картині світу, або до того вищого, чим живе людина в можливостях своїх майбутніх становлень, як це бачимо в позанауковій, інонауковій картині світу (тобто релігійній, містичній, естетичній, художній). Якщо ж людина замкнута на себе, то в ній говорить тваринне начало. Людське ж відкрито до іншого. Тільки тим воно й людське. Але навіть залишаючись на одному місці у відбитті реалій своїми постійними законами (що властиво науковій картині світу), людина з'їжджає також до тваринного начала. Тому й існує рух до надособистої цілісності, до надособистого, до надособистісного, до надприродного, що спостерігається в релігіях. Тому й існує позанаукова картина світу, тобто релігійна, містична, естетична, художня, де рух відбувається від душі до душі, і немає відношення тільки або до чуттєвості або до розуму, немає розваги певними мозковими ходами подібно до шахових операцій і немає ударів по нервах з метою шокування й часткового виконання психотерапевтичного завдання у випадках глибокої патології, що притаманне деяким видам мистецтва. Але масове має якраз подібне. Там іде змішання всього з усім, аби тільки відволікти. Там і розумність у поєднанні з безплідністю, там і видима, прикрашена світлість, там і розум, що вираховує до дрібниць. Там насамперед втрата цілісності, втрата руху до втілення цієї цілісності. Там повна втрата віри у вседність, а лише інтерес до себе, до власних вигод. Там особистості роз'єднані, кожна сама по собі, вони не мають єдності, яка одухотворяє, дає життя, а лише розважаються й відволікаються.

Релігійно-містична й художня картини світу – це, по суті, істинна вираженість (або адекватне вираження), тобто ситуація, коли всі абстрагованості (абстракції) у людині інтегруються в чуттєве, здатне одухотворити й надихнути можливостями майбутніх становлень. Така виразність уміщає в себе адекватне сполучення реалій життя з тим світом людини, який несвідомий, поза смислами. Таке сполучення вирівнює перекручену людину, організує її в єдність, очищає її й тим самим дарує їй натхнення й відпочинок, одухотворяючи її дух.

Коли мова йде про істинну вираженість, то в людині передбачається цілісність, яку вона знаходить за рахунок очищувальних процесів своєї душі, що очищають її від усього застарілого, віджилого, наносного, несуттєвого, зайвого. Істинна вираженість існує в певній формі, що являє собою певний образ. І все тут тотожне, рівне, злите в єдину цілісність. Релігійний подвижник, містик і художник своїми діяннями творять форму, а результатом цього процесу є істинна виразність. Фактично через форму твориться істинна виразність. Вона містить у собі образ абсолютного

характеру, вже не відбиваний ні в чому, а існуючий сам по собі, тому що тут чуттєвість і розумність адекватні й злиті в єдину цілісність, що дає людині справжній стан її душі, що надихає й одухотворяє, що відкриває людині можливості для процвітання в житті.

Через релігійного подвижника, містика й художника проходить стихія світу як неусвідомлене, що належить до сфери несвідомих структур людської психіки. Це неусвідомлене й надихає своєю глибиною. Воно й спонукає релігійного подвижника, містика й художника своїми стихійними поривами, надихаючи своєю безпосередністю, для прояву несвідомої волі до створення нового.

Релігійний подвижник, містик, художник, митець постійно творячи не наукову, а релігійно-художню картину світу, роблять все тотожним, зливаючи воедино стихію несвідомого і свідомого. Несвідоме стає свідомим, і навпаки. При цьому стихія людини, що не знає себе, і воля, що не знає своїх намірів, раптом обрамляються світлом образів, перетворюючись у форму як згусток істинної вираженості; з хаотичного руху виникає лад і міра. Глибини хаосу й свідомо впорядкованість мірності зливаються в гармонію, що зрештою народжує символ. Несвідомо-темні глибини хаосу, в остаточному підсумку, розкриваються ясними символами. Несвідоме стає свідомим, і навпаки – свідоме несвідомим.

Релігійний подвижник, містик, художник, митець є подвижниками тих сил, які їм далекі, які від них не залежать, але, які виникають, внаслідок можливостей, можливостей, що стають в нас від художності сприйняття, і вражень, що народжуються як художня форма, де ці сили переживаються як щось таке, що творить самих себе, як начало, не залежне ні від чого, начало, позбавлене керування згори, де панує самообумовленість, яка не підкоряється нічому часовому, як безчасовість і вічність, а значить і безсмертність. Тобто переживається стан безсмертя, стан неможливості смерті, зазначає В. Джемс [27, с. 60–314]. Краса й височина, що таять у собі можливості відроджуватися, є сутністю цього стану. Ця краса й височина проходять через релігійного подвижника, містика, художника, митця й проявляються у світі через їхній рух. Але цей рух неусвідомлений. Тобто панує пасивність. Релігійний подвижник, містик, художник, митець є лише провідниками. Вони ні при чому; і не розуміють, звідки з'являються в них, у їхніх душах ті або інші образи. Тобто, у них відбувається творчий процес, під час якого вони не належать собі й не відповідають за свої вчинки. Інакше кажучи, вони пасивні, внаслідок чого є провідниками істинної виразності, що містить можливості, можливості майбутніх становлень, можливості, що одухотворяють і здійснюють. Пасивність дає можливість мінімально спотворити ті

можливості, які зберігає художній образ істинної виразності. Але крім пасивності присутня й самовіддача, що передбачає напруження волі як необхідність. Ця необхідність переміщується з волею й випадковістю в людському дусі, у проявах цього духу. Істинна виразність вільна в прояві, але сама людина як особистість, як соціальна істота необхідно обумовлена. Тому художня форма, що твориться людиною, сплавляє воедино волю й необхідність. Цей сплав має властивість невимушеності й блаженної самодостатності, що чарує й одухотворяє саму людину й її оточення. Від цього сплаву людині «легко дихається», що є в цілому результуючою всякої позанаукової картини світу.

Натхненність і «легкість подиху» можливі через те, що в людському почутті є повернення на себе, обмеження себе собою ж, як про це висловлювався О.Ф. Лосев, тобто відкидання несуттєвого, незначного, застарілого, віджилого, умирання будь-яких зайвих спонукань. Скасування надлишку спонукань, які досліджує А. Гелен [18, с. 166–197], а значить відторгнення застарілої особистості, аж до зникнення цієї особистості в переживанні неможливості смерті, на що вказує В. Джемс [27, с. 60–314], коли час, пов'язаний з особистими проявами, зникає й людина переживає вічне, вічність. Надлишок спонукань, як гра і як смисл, перетворюється в художню форму, повертаючись до себе, коли стихійність людської самосвідомості крутиться сама в собі, постійно повертаючись у вихідне положення, концентруючись і конденсуючись від цього обертання-повернення. Результуючою цього процесу є така форма людських проявів, яка одночасно відчуває й не відчуває свою істинну вираженість. Це відбувається від абсолютної рівноваги всього (чуттєвого й нечуттєвого), від гармонії. Це свого роду самовідчутна надчутливість. Таке розуміння форми ми зустрічаємо в творах О.Ф. Лосева. Це та форма (форма проявів релігійного подвижництва або художня форма), коли ми відчуваємо те, що вище за почуття, на чому наголошує О.Ф. Лосев. Це не просто результат гри. Це результат гри людини із самою собою, де не спостерігається такого надлишку спонукань, який можна було б назвати надмірним. Відсутність надмірності, та й взагалі зайвого, породжує радість і насолоду від подібної художності форми. Гра із самою собою дарує людині радість і блаженство, дарує ясність почуттям, що відбивають атмосферу суспільних відносин, що саме по собі вже виходить за межі особистісного обертання.

Художня форма стикається з атмосферою суспільних відносин. Ця атмосфера вбирає в себе як логічне, так і алогічне, як буття, так і інобуття. Істинна виразність об'єднує їх у єдине своїми можливостями, даруючи людині стан натхнення й одухотвореності.

Художня форма являє собою істинну вираженість. Вона розкриває цю вираженість через демонстрацію людині її можливостей, тим самим одухотворяючи її й взагалі надихаючи на життя, на його продовження. Художня форма не просто демонструє можливості, являючи собою істинну вираженість, але й відкидає всі зайві можливості, що приносить людині єдність духу, залишаючи один варіант смислу, неподільного і єдиного. Неподільність у смисловому відношенні є нерозрізненість, на чому наголошує О.Ф. Лосев. Нерозрізненості притаманна невираженість. О.Ф. Лосев вказує, що не можна виразити те, чого не розрізняєш.

Невираженість властива не тільки художній формі, але й містичному, релігійному. Але тут справжня невираженість піднесеного стану людського духу все-таки якось виражена, перетворена в істинну вираженість, у художню форму як розкриття цієї істинної вираженості. Простіше кажучи, дійсно невиражений стан людської душі (духу) перетворено в символ. Символ являє собою вираження, і із всіх наявних виражень це істинна вираженість як цілковита виявленість, у всякому разі максимально наближена виявленість, наближена до того дійсно невираженого піднесеного стану свідомості людини, який можна розуміти як Божественне, нумінозне, трансцендентне, трансгресивне, або просто піднесено-одухотворене. Символ передбачає невираженість. Але в той же час символ виражений: виражений сам для себе як цілковита виявленість, або просте вираження. Хоча символ – це не просте вираження. Символ – це акцентоване вираження, яке звертає увагу на адекватність віддзеркалення об'єктивної ситуації. Об'єктивність ситуації вимагає від людини певної активності й інтенсивності її дій, що обов'язково повинно враховувати справжню невираженість піднесених станів душі, за яких панує краса й гармонія.

Мистецтво служить ритуальному діянню. Творам мистецтва поклонялися, оскільки це були статуї богів. Однак боги змінювалися. І в середні віки в статуях язичницьких богів уже не бачили краси й вишості. Це були вже не боги, а ідоли. Вони могли лише вселяти страх і наганяти жах. Тобто до статуй богів як до творів мистецтва було упереджене ставлення. Установки людини накладають відбиток на сприйняття творів мистецтва, на сприйняття природи, з якої народжуються ці твори. Ці установки як частина познаукової картини світу в людині – слід від ритуальної основи. Ритуальна основа за своєю суттю є практичною діяльністю. Якщо це практична діяльність відносно богів, то ритуальною основою є релігія. Якщо ця практична діяльність стосується якихось соціальних установок, то ритуальною основою є політика. Тоді мистецтво служить політичній ритуалістиці й супутнім їй культам.

Мистецтво й релігія мають один корінь, певним чином, у відношенні вищих станів людини, злиті воедино. До епохи Відродження розходжень в них не спостерігалося. Лише в епоху Відродження сакральний культ і профанний культ перестали бути єдиним. Крім сакрального релігійного культу виник профанний культ служіння піднесеному й прекрасному. Однак профанне було також сакральним, але без богів, без релігії. Сакральне залишилося як необхідне для мистецтва. Профанний культ служіння прекрасному й піднесеному виник на певний час як артефакт. Творчість художника стоїть на службі культу (релігійного, політичного). Світ переробляється людиною в речі, належні якійсь релігії або політичному угрупованню. Вони (ці речі) є інструментами магії, як у давні часи, або засобами впливу й перевиховання громадян, як при політичній пропаганді. Твори мистецтва самі по собі мали культову цінність: вони переробляли людину, примушуючи її своєю значущістю (цінністю) до більш важливого прояву. Ікони в церкві можуть бути завішені. Але вони впливають, вони цінні. Вони – частина ритуального життя. Якщо художня творчість вивільняється з-під ритуальності, то виникає необхідність демонструвати продукти творчості, виставляти їх напоказ, представляти публіці. Божество усередині храму не потребує виставляння напоказ. Це божество – частина ритуального життя. Воно пов'язане з таємничими моментами переживання найвищої досконалості в людині. Тому культовість не потребує експозиційності, зазивання подивитися. Культовість мистецтва не просто демонструє розуміння неминучостей, які керують нашим світом, культовість, через переживання досконалості відкриває все-таки вільне поле діяльності для людини, суб'єктивно розсовує простори в ній, змінює її психологічний час, сповільнюючи або прискорюючи його.

Деякі свої потреби людина не може задовольнити з огляду на певний розвиток соціального життя. Мистецтво ж породжує саме ті потреби, для задоволення яких час ще не прийшов, про що йдуться дослідження В. Беняміна [5, с. 3–30]. Навіщо такі породження? Щоб переборювати час, заглядаючи в майбутнє, долаючи можливостями постійні кризові стани душі. Людина в такому випадку сама перетворюється на творця, винаходячи можливості для живого життя. Людина прагне до ефектів, які можуть бути досягнуті лише в майбутньому, з виникненням нових форм мистецтва. У такій ситуації людина живе можливостями й не старіє душею. Так, за допомогою живопису були спроби знайти ефекти, які були застосовані в кіно. Живопис і кіно мають різні можливості. Живопис запрошує споглядати, дає можливість глядачеві занурюватися в потік власних асоціацій. Кіно таких можливостей не дає. Тут різка зміна кадрів шокує.



Споглядаючи, глядач концентрується на творі мистецтва, який розглядає. При цьому розважальний момент протилежний цьому процесу: він розслаблює, а не концентрує. При розвагах глядач занурює твір мистецтва в себе. Наростання розважальної функції мистецтва знижує його ритуальний зміст. Коли ритуальний зміст вгасає і його місце повністю займає розважальність, розважальна тенденція, то в такому випадку вже не можна говорити про мистецтво взагалі. Абсолютна розвага поза ритуальним началом. Ця розвага – просто відволікаюча гра як один з психотерапевтичних методів, що не несуть змістовності.

Релігійним подвижником або художником, що несе сакральне, може бути не тільки людина, але й природа. Наприклад, мороз, що малює на склі візерунки, або водоспад, що виявляє свою міць як всесильне начало (Бог – це значить всесильний), чим і несе елемент сакрального. Тільки б все це було кимось сприйняте. Мистецтво, якщо воно не сприймається й не розуміється людиною, як таке не існує, якщо воно не перетворює людський дух, не просвітлює й не одухотворяє його, то воно існує в природі речей як немистецький витвір. Наприклад, краса малюнка морозу на шибіці або симетрія сніжинок. Але якщо ця краса й симетрія не здатні вразити і перетворити людський дух, то вони не є естетичним, художнім. Правда, вони можуть змінити не кожну людину. І тому критерій все-таки людина, її велич, її значення велич як перетворювача й натхненника життя. Критерій – це змінений і перетворений погляд людини під впливом мистецтва, і взагалі естетичного (зоряне небо, водоспад, океанічна хвиля), і наслідок цього зміненого погляду: наскільки людина від цього одухотворена для втілення загальнолюдського начала у Всесвіті. Причому внаслідок впливу релігійного й естетичного в людини виникає змінений погляд стосовно самих звичайних речей; це цілісне перетворення людини, перетворення, що охоплює навіть найдрібніше, дріб'язкове, повсякденне.

Людина як релігійно-естетична істота бачить у людському дусі природне. І навпаки – бачить у природі людське. У хмарах бачить білокрилих конячок як в піснях, або білокрилих коней з міфів. У шматку дерева, витягнутого з води, – силует, прекрасний приклад скульптури, зазначає Дж. Дікі [29, с. 243–252].

Людина бачить у собі природне, а в природі людське, Божественне від людини. Це основа для знаходження одухотвореності, натхненності релігійним і естетичним; це основа для існування позанаукової картини світу, що надихає й одухотворяє. Змішавши геть усе й переставивши все місцями в процесі порушення наукової картини світу, людина має можливість знайти «атмосферу», що скидає навантаження розумових конструкцій. Водночас розумовими конструкціями відсторонюються

помилкові й застарілі думки, які до людини назад не повертаються, тому що вона потім все просіває й повертає тільки значуще, істинне, важливе.

Живучи в соціумі, людина існує в ситуації впливів, коли деякі речі вже позначені іншими людьми як твори мистецтва. Але ці твори мистецтва можуть зовсім не зачіпати конкретної людини, не перетворювати її дух. Тому для неї ці речі (речі, які соціум оцінив як твори мистецтва) не є красивими й піднесеними. Вона їх не відносить до мистецтва. Нехай навіть ці речі несуть у собі атмосферу чогось нереального, нехай вони є продуктами наслідування чого-небудь, нехай вони мають ще багато характеристик, які змушують інституціонально оформити їх і помістити в клас творів мистецтва, але якщо ці характеристики не впливають на людину, перетворюючи її дух, перетворюючи цей дух убік натхнення й знаходження можливостей для процвітання в майбутньому людського життя, то ці речі не існують як піднесене, високе мистецтво.

Говорять, що сучасне мистецтво творить за допомогою ідей. Але не можна стверджувати, що тільки сучасне мистецтво творить ідеями, творить за допомогою ідей, що підмічає Т. Бінклі [8, с. 289–318], що тільки мистецтво в XX і XXI столітті – це філософські ідеї, передані образно-символічними засобами. Це не так. Наприклад, посмішка Мони Лізи Леонардо да Вінчі – це не звичайна посмішка. Це посмішка загадкова, що таїть у собі певні смисли, таємності. Це посмішка, що виражає певні піднесені стани духу, посмішка символічна, багатозначна. Подібність цієї посмішки можна знайти в інших культурах. Наприклад, загадкова посмішка Будди, посмішка, що передає стан Нірвани, а значить, і всі подібні піднесені стани душі, такі як стан Знамень Аллаха, стан Царства Божого, стан Мокші, стан Самадхі, стан Саторі, стан Дао, стан Турія, стан Ірій.

Посмішка Мони Лізи – це не проста посмішка. За нею стоять глибинні далечині людських життів і особливого досвіду людини з її переживанням сакрального. За цією посмішкою стоїть ідея й ідеал, певні смисли й філософії, знову-таки в сполученні з передачею особливого досвіду людини. Тому не можна сказати, що до XX і XXI століть існувало лише мистецтво видимого, і лише потім виникло мистецтво ідей, виражених видимостями. Мистецтво передає не просто ідею, яка не потребує досвіду особливого почування людини. В основі мистецтва лежить саме особливий досвід, досвід, пережитий людиною, а потім нею відтворений образно-символічними формами. Цей досвід для людини сакральний, містичний. Більше того, саме до XX–XXI століть релігія й мистецтво рухалися в напрямку передачі своїми проявами й творами особливих станів людини, станів піднесених, містичних. Наприклад, лірика стає все

витонченішою в передачі, на перший погляд, суперечливих і одиничних психічних станів, про які каже Л. Гінзбург [19, с. 226]. Тут, за Т. Бінклі [8, с. 289–318], естетика шукає видиме. Але тут вся позанаукова картина світу, що включає в себе, крім естетичного, ще й релігійне, містичне, шукає видиме як можливості для майбутніх становлень людського життя, всупереч жорстоким законам природи, яка рухається хаотично. У цю позанаукову картину світу включене й чуттєво-індивідуальне людини, чуттєво-індивідуальне, що компенсує промахи в процесі використання людиною законів природи на благо самої людини, компенсує факт смертності відповідно до законів природи періодичними переживаннями неможливості смерті, на які вказує В. Джемс [27, с. 60–314], станами компенсаторного осяяння компенсуючими страх смері. Ці переживання яскраво описані образно-символічною мовою мистецтва, де образи ближче до видимостей, а символи – до ідей. Тут видимості (або ілюзії) як властивість естетичного переживання, переживання як реальності незацікавленого сприйняття відірвані від реальності практичного інтересу. Тобто речі, які виражає мистецтво, не можуть бути використані з практично корисною метою. Вони видимості. Вони ілюзорні. Але вони мають властивість краси. Хоча не тільки вони мають властивість краси. Краса як властивість лежить в основі мистецтва й природи, зазначає Т. Бінклі [8, с. 289–318]. Мистецтво й природа вливають у людину красу як цілісність, що народжує в самій людині цю цілісність, цілісність духу, нероздвоєність, що відкриває людині можливості перетворюватися заради життя, перетворюватися для себе як особистості й для оточуючих як для співників у загальній справі. Але це уливання краси може коректуватися соціальною атмосферою, що сприймає її або відкидає, тим самим впливаючи на силу й швидкість цього уливання. Деякі твори мистецтва в соціальному середовищі, у якому цей твір і створювався, шокували глядачів. Наприклад, картина Мане «Олімпія». В іншому середовищі, наприклад у сучасному, Олімпія своїм оголеним видом нікого не дивує. Хоча все зводиться до особистості. Тобто для одного це шок, а для іншого – ні, з огляду на ті або інші етичні установки. Правда, ці етичні установки особистість отримує в умовах, у яких вона перебуває, в озвученості при комунікації як умові соціальної атмосфери, у якій є можливість для твору мистецтва реалізувати свою красу. Краса – це результат не тільки людської творчості, але й артикуляції за допомогою комунікації, на що вказує Т. Бінклі [8, с. 289–318]. Художник у процесі творчості вселяє красу у свій твір, просто виділяючи щось. Виділяючи якийсь об'єкт або деяку ідею, художник акцентує увагу на їх значущості, тим самим наділяючи цей об'єкт красою. Потім художник наголошує на

певній зробленій речі, говорячи, що це твір мистецтва. Тим самим художник вносить в атмосферу соціальної комунікації цю річ, тобто своє творення, як твір мистецтва, виносить його на суд соціальних інституцій. Твір мистецтва – це щось придумане художником і запропоноване увазі глядача й слухача. Якщо це щось, запропоноване увазі оточення, буде входити в мережу взаємозалежних інтересів, то воно буде констатуватися як твір мистецтва. Для людських взаємозалежних інтересів важливі ідеї. Різні художні твори несуть у собі різноманітні ідеї, подані в образно-символічній формі, чим вони й цікаві. Вони цікаві, тому що викликають інтерес.

У контексті людської культури об'єкти наділяються особливим значенням внаслідок того, що для них створені нові ідеї, які викликають інтерес і входять у мережу взаємозалежних інтересів людей. Тут важливі взаємозалежні інтереси людей. Саме взаємозв'язок породжує красу, що властива і мистецтву, і природі. Саме взаємозв'язок несе естетичне начало. Т. Бінклі стверджує, що естетичне народжується у відносинах [8, с. 289–318], відносинах людей. Відносини потребують ідей. Тому ті твори мистецтва, які мають глибоке значення, стоять ближче до естетичного. Хоча естетичне в природі, найчастіше, не має глибини смислів. Це естетичне елементарне, тобто приємне для очей як колірна гама, приємне для слуху як звукова гармонія. Прекрасне існує й у мистецтві, й у природі. Але в мистецтві передбачається глибина ідей і смислів, і естетичне відтворюється ширше.

Інонаукова картина світу, що змальовується релігією, містикою, мистецтвом, створює групові фантазми об'єднуючих людей. Так, мистецтво, створюючи фантазми, поєднує людей навіть у творчому акті божевілля, що дає силу тому, що було лише можливим. Тобто відбувається переступання навіть через можливе.

Мистецтво дає силу мати те, що було лише можливим. Ця сила додається з кожним разом при вивільненні єдиного, єдиного виходу з положення. Ця одиничність розвиває в собі ціле, що утворюється при відтворенні, наприклад, мистецтва.

Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі зазначають, що віртуоз перетворює музичні точки в лінії, виявляючи ціле [25, с. 250–258]. Ціле саме по собі зберігає в собі єдність. Єдність же завжди діє усередині порожнього виміру, відмічають Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі [25, с. 250–258]. Вимір відсутній, тому що значуще вже прийняте людиною. Тому залишається наслідувати що-небудь і значуще відтворювати образ того єдиного прийнятого ідеалу, котрий відкриває додаткові можливості. Не наслідувати, не імітувати, не відтворювати – виходить, не виділятися, культивувати непомітність,

незначущість. Нема значущості, немає й предмета інонаукової картини світу, предмета, від якого піднімаються сили, піднімаються з порожнечі, яка заперечує все інше, предмета, що дає можливість зрівноважити міжособистісні стосунки, оскільки цей предмет чіпляє всіх, має загальнолюдське значення, стосується загальнолюдських цінностей.

Інонаукова картина світу – це розмова про важливе, коли не можеш про це не сказати. Це розмова, що допомагає іншому, і тому приваблює іншого. У мистецтві – це бажання сказати щось, що буде почуте, на чому наголошує Ж. Дерріда. А почута буде правда. Вона стосується всіх. Вона діє на всіх. Вона важлива. Правда в живописі, про яку наголошує Ж. Дерріда, правда в музиці, правда на сценічних підмостках, у кіно. Але правда й у релігійно-містичних польотах, коли розшифровуються казкові, міфічні сюжети й перед нами з'являється Божеественне, коли в багатозначності ми втрачаємо застаріле в собі й переживаємо образ і подобу Бога. Усе це закінчується бажанням сказати щось, що буде почуте. Про це каже в своїх творах Ж. Дерріда. Буде почуте, тому що воно істотне й для інших. Хоча правда інонаукової картини світу найчастіше у своєму мальовничому відтворенні виявляється не рівною собі, що підмічає Ж. Дерріда. Вона лише двійник. Але цей двійник має цінність адекватності; цінність зняття вуалі. Про це каже в своїх філософських творах про живопис Ж. Дерріда. Це зняття вуалі, що є рисою мистецтва, а ширше – усього естетичного, розкриває безодню перед людиною. Тут форми й лінії розкривають безодні, але й з'єднують протилежні краї, на що вказує Ж. Дерріда. Ж. Дерріда говорить про колір далекий лінії. Але в процесі злиття вже проглядається єдність. Результуюче – це переживання людиною Єдиного у всій повноті, аж до переживання неподільності, переживання неможливості смерті.

Інонаукова картина світу, яка створюється інонауковими формами знання – це не просто марні видимості, спрямовані до інтенсивності насолоди через аскезу в релігії або через порожність розваг у мистецтві. Інонаукова картина світу у своїй глибині насичена закликком людей до єдності й до безпеки, закликком там, де не вистачає достатньої системи аргументації, сформованої до певного історичного часу, з приводу тих чи інших проблем, що стосуються всіх людей, що живуть на планеті Земля. Інонаукова картина світу виявляє правду, тут неприпустимі засоби обману, а спокуса або заспокоєння застосовуються лише як допоміжні засоби, як форми, але не як основний зміст. Основний зміст все одно стосується дійсності, що одухотворяє можливостями, можливостями не тієї об'єктивної реальності, яку виявляє наука і, яка може бути досить гнітючою для людських свобод, а реальності, яка несе в собі відчуття

єдності. Людині бракує єдиної єдності об'єктивної реальності, дійсність якої будується на виявлених причинностях і наслідках, з яких випливають певні можливості. Людина в побудові інонаукової картини світу винаходить інші реальності, відкриваючи для себе додаткові можливості своїх майбутніх становлень, додатково одухотворяючи себе.

Недолік дійсності, яку малює наукова картина світу, – в її приземленості. Тому інонаукова картина світу, суцільно пронизана мистецтвами, базується на піднесеному.

Для повноти людській істоті необхідні піднесені почуття. За Імануїлом Кантом вони несуть як задоволення, так і страждання, які у своєму одночасному прояві наповнюють людину, насичуючи її повнотою як закінченістю. Тут, за філософією Ж.-Ф. Лютара [49, с. 259–270], задоволення виникає зі страждання, наділяючи людину здатністю розуміти ще щось, крім установленої дійсно об'єктивної реальності, розуміти й уявляти скороминущі піднесені стани досконалості людського духу, стани, короткочасність яких не дає можливості по-справжньому встановити їхньої причинності, щоб знайти їм місце в структурах наукової картини світу. Через ці піднесені стани, такі як стани досконалості, стани цілісності духу, людина єднає себе й з ідеями про світ як про цілісність існуючого, і з ідеями про простоту як про неподільність усього у своїх взаємозв'язках. Через ці піднесені стани людина розмірковує про світ як про абсолютно велике й могутнє. Піднесене, де людина оперує абсолютним, нескінченним, вічним, саме по собі – неуявне. Подібні ідеї-символи неможливо описати, уявити, наблизити в поданнях якимсь поняттям, продемонструвати комусь, показати на прикладах. Для цього не вистачає уяви. Уява тут фрагментарна, часткова, допоміжна, лише інколи застосовна в передачі піднесеного. Піднесене, те, що передає абсолют, неуявне до кінця. Тут панує лише натяк, що не дозволяє пізнати дійсність подібного, пізнати своїм розумом. Тут – особливий досвід, особлива дійсність, містична, тобто неуявна. Це неуявне не можна побачити. Воно безформне як порожня абстракція, вказує Імануїл Кант, коли уява не зображує, а лише шукає зображення, зображення абсолютного, нескінченного, вічного, шукає те, що неможливо зобразити, шукає зображення абсолюту. Інонаукова картина світу тут видимими поданнями лише натякає на неуявне. Про це неуявне говорить весь містицизм, весь сучасний авангард і модерн. Воно неуявне тому, що тут немає якихсь співмірностей між дійсністю, поняттями, уявленнями й особливими станами духу, у яких панує досконалисть, яка не допускає якихось особистих уявлень, які піддані розладу й можуть передаватися шляхом демонстрації, але проявляють дереалізацію.

Містицизм релігійного й модернізм естетичного зайняті спробою передати піднесене переживання абсолютного характеру, коли людиною переживається неможливість смерті, коли підкреслюється слабкість здатності уявити подібні переживання, а також передається ностальгія за відчуттям присутності цього переживання, що зникло, тому що воно тимчасове, навіть короткочасне у своїх особливостях. На подібні стани духу можна лише натякнути як на щось таке, що не можна охопити справжнім проявом духу, проявом духу в справжньому свідомому повсякденному пильнуванні; а тим більше пам'яттю минулого й мрією майбутнього. Можна лише фіксувати ідентичністю власної свідомості, коли відсутній поділ, який не усувається ритуалами культу.

Піднесене поєднує в собі задоволення й страждання. Задоволення від того, що існує неуявне, від того, що розум не замикається в уявленнях, а перевершує їх, не залишається в них «копатися по замкнутому колу». Страждання ж тут через те, що понятійного рівня не можуть досягти людські почуття, або уявлення, уявлене, уявлюване, уява.

Необхідно відзначити, що наука описує реальність у її дійсності, такою як вона є. Інонаукове ж (містичне) винаходить алузії, щоб наблизитися до неуявного, до того унікального досвіду, що переживається людським духом як вища досконалість, що містить у собі й переживання неможливості смерті, щоб надихнути й одухотворити тим самим і інших, оточуючих навколо людей.

А це певний стан людської свідомості.

## Розділ 4

---

### СВІДОМЕ В КАТЕГОРІАЛЬНИХ СИСТЕМАХ ЕСТЕТИКИ І СИМВОЛОГІЇ

**Ф**ілософія свідомості про естетичне і інонаукове в постмодерністській ситуації сучасності загострює увагу на тому, що життєві ситуації породжують сенс в свідомості. Тут естетичне як узагальнююча категорія естетики, тобто гуманітарної науки, ще залишається певним чином абстрактном відстороненим від безпосереднього чуттєвого світу. Але інонаукове символіції, зі своїми принципами розуму предстає вплетеним в світ.

*Філософія свідомості про естетичне.* Філософія свідомості – це онтологія суб'єктивної реальності, суб'єктивна онтологія. Розгляд естетичного в контексті суб'єктивної онтології – це розгляд структури свідомості, її форми, розгляд естетичного досвіду, очуднення, розгляд переживання, почуттів, смаку, ідеалу, теорії.

Естетичний досвід. Естетичний досвід – це досвід свідомості, на що вказував І. Кант. Естетичний досвід – це досвід переживання, це містичний досвід, релігійний досвід, що мають ціннісно-нейтральні характеристики.

Естетичний досвід має певні ознаки. Першу ознаку естетичного досвіду, за теорією М. Бердслі, можна позначити як «зосередженість на предметі». Коли в людині присутня ця ознака, то у неї відбувається концентрація, насамперед – на «відносинах». Концентрація може бути на відносинах полів естетичних феноменів, які сприймаються, або тих полів естетичних феноменів, які уявляються. На переконання М. Бердслі, друга ознака естетичного досвіду – це «відчуття свободи». Відчуття свободи тут необхідно розуміти як розслаблення душевної спрямованості при сприйнятті естетичних феноменів. Відчуття свободи також розуміється як звільнення духу від екзистенційної турботи при сприйнятті прекрасного і піднесеного. Третьою ознакою естетичного досвіду в теорії М. Бердслі є «ізоляція афектів». «Ізоляцію афектів» необхідно розуміти як редукцію вираження почуття. Редукція вираження почуття в естетичному досвіді виникає для того, щоб у людини вироблялася емоційна дистанція до того об'єкта, який сприймається. Четвертою ознакою естетичного досвіду, про який пише М. Бердслі, є так зване «активне відкриття», яке необхідно розуміти як збудження, збудження, яке виникає від того, що людина бачить точку відчуття і розуміння при сприйнятті



естетичних феноменів. П'ятою ознакою естетичного досвіду, за словами М. Бердслі, є «відчуття цілісності», яке необхідно розуміти як інтеграцію людської особистості в акті сприйняття естетичного феномену. З перерахованих ознак, які має естетичний досвід, видно, що цей досвід сам по собі є ціннісно нейтральним. В цьому є елементи «містичного досвіду», «трансцендентного досвіду», «досвіду самодостатності», «досвіду абсолюту», «досвіду Божественного» «досвіду компенсаторного осяяння», які нівелюють в людині все надмірне, віджилиє.

Людина бачить новизну речей, руйнуючи за допомогою фантазії видноколо очікування. При цьому редукується зустріч з естетичним об'єктом, який з упізнаваного стає невпізнаним, новим. Ці процеси необхідно розуміти як естетичний досвід. Естетичний досвід можна розуміти і як переформування виднокола чекання людини, коли відбувається редукування непізнаваного естетичного об'єкта до бачення естетичних якостей як нових, несподіваних.

Людський досвід – це досвід переживання. Цей досвід має свою результуючу, тобто цей досвід має свій кінцевий продукт. Кінцевий продукт має форму. Формою є вираження, виразність. Естетичний досвід вимірюється ступенем і якістю виразності.

Досвід як пережите має направленість до завершення. Коли завершеності досягнуто, то існує значний ступінь вираженості. В завершеності – вираженість. Завершеність відбувається випадково. Однак і естетичний досвід – це випадковість, те, що трапляється. Однак це не є звичайною випадковістю. В естетичному досвіді присутня повнота, тобто присутня не лише ситуація досвіду, але й ситуація відсутності досвіду. Повнота тут – як естетичне – розуміється, коли вона присутня як досвід, що трапився, так і досвід, який не трапився, або «досвід такого, що не трапилось» при компенсації відсутнього. Досвід не трапився, однак трапилася його імітація. Таке притаманне і досвіду містичному, і взагалі досвіду людської творчості, духовному досвіду.

В повноті досвіду «жива думка», як «живе життя», проявляється на мить. В цю мить ми здобуємо вищий ступінь самототожності самому собі. У повноті досвіду, коли людина тотожна самій собі, вже з'являється початок естетичного досвіду, оскільки тут присутній і «не досвід», ризик вмирання, навіть не ризик, а сам процес «іншого», «позадосвідного», такого, що розуміється часто як «додосвідне». Таке розуміння естетичного досвіду ріднить його з містичним досвідом, з внутрішнім досвідом, як розуміє це Ж. Батай.

Очуднення. Очуднення – це термін, який означає руйнування у людини звичних стандартів сприйняття. Руйнування звичних стандартів

сприйняття досягається виразністю і манерністю мистецтва, руйнування досягається гротеском, руйнування досягається парадоксом, парадоксами мистецтва.

Очуднення – це радикальна зміна манери сприймати і способу бачити художній образ в усій цілісності його вираженості, радикальна зміна пункту, з якого той, хто сприймає, може спостерігати цілісну вираженість прекрасного і піднесеного у творах мистецтва.

Очуднення змінює структури прийнятних просторів твору мистецтва. Тобто мова йде про тенденції продукувати нове, особливе сприйняття художнього предмета, створювати нове бачення художнього факту. В кінцевому рахунку очуднення веде до виводу художнього факту з автоматизованого сприйняття людини. Очуднення веде до радикальної зміни інтенціональності сприйнятливої людської свідомості при сприйнятті тих чи інших художніх образів.

Очуднення, або ефект очуднення, активізує людину, яка сприймає твір мистецтва у напрямку подолання нею своєї власної суб'єктивності. Це відбувається за рахунок постановки зображуваного художнього образу в невідому позицію.

Очуднення руйнує, насамперед, суб'єктивність людини, застарілу суб'єктивність при безпосередньому сприйнятті нею твору мистецтва. При цьому у людини руйнуються всі просторові горизонти чекання чогось від життя. На тлі цього твір мистецтва надає глядачеві і слухачеві нове об'єктивне начало, наділене новим значенням. Ці нові значення являють собою естетичну цінність, яка робить очевидний предмет дивним для людини. Сенс художньої цінності полягає в тому, щоб так змінити сприйняття людини, аби вона мала можливість помітити у звичних речах, у повсякденній звичайності дещо дивне, незвичайне, дещо незрозуміле, невідоме для неї.

Очуднення застосовується і в дослідженні художньої реальності. Застосовуючи очудненість в дослідженні художньої реальності людина здійснює редукування значень, застарілих значень. Очуднення – це вид феноменологічної редукції. Редукування застарілого – це те, чим займається вся філософія, корегуючи застарілий світогляд.

Естетичне переживання. Естетичне переживання – це фундаментальний шар естетичної свідомості людини. Естетичне переживання є основою естетичної діяльності людини. Однак естетичне переживання не тотожне реальним життєвим почуттям людини.

Естетичне переживання не є тотожним елементарним естетичним почуттям людини, таким, наприклад, елементарним естетичним почуттям, як задоволення-незадоволення або почуття приємного. Естетичне

переживання – це почуття вищого рівня. Вищий рівень – це натхненність. Естетичне переживання – це почуття натхненності.

Естетичне переживання співвіднесене з певними об'єктами. Визначеність об'єкта складає значимий аспект естетичного переживання. Уявлення людини, які створюються творчою силою уяви, наповнюють змістом естетичне переживання.

Засобом естетичного оволодіння життєвими почуттями є неутилітарне. Засобом естетичного оволодіння життєвими почуттям є «розумне» переживання цих життєвих почуттів. «Розумність» переживання життєвих почуттів – це переживання і цілісності, і внутрішньої суперечливості почуттів одночасно. Естетичне переживання завжди перейняте діалектикою єдності й різноманіття. Естетичне переживання завжди перейняте діалектикою контрастів і співзвуч та їх єдністю. Естетичне переживання синтезує і зливає в нову якість пізнавальне моральне почуття людини.

Естетичне переживання культивується соціумом у процесі суспільно-історичного розвитку. Естетичне переживання є формою культурного освоєння соціального світу. Воно є формою культурного освоєння стихії, яку викликає соціальний світ у життєвих почуттях людини.

Естетичне переживання містить у собі оцінне ставлення до об'єктів. Ціннісний аспект естетичного переживання – це естетичні смаки, норми, ідеали.

Естетичне переживання освоює стихію життєвих почуттів абсолютного характеру, а не тільки культурно освоєного світу природи і соціуму, які вже мають орієнтацію. До цієї стихії абсолютного можна віднести і містичне.

Естетичне оволодіння життєвими почуттями – це неутилітарне оволодіння, коли переживається одночасно цілісність і внутрішня суперечність. Естетичне переживання там, де виникає співзвуччя контрастів.

Смак. Смак – це здатність людини оцінювати прекрасне і піднесене.

Естетичний смак передбачає витонченість почуттів на противагу такому чуттєвому смаку, який є орієнтованим лише на життєво необхідні речі. Цінуються вишуканість, витонченість, такт, чемність як смак гарного товариства, у протилежність несмаку, кепському смаку.

Гарний смак протиставляється кепському смаку. Гарний смак – від виховання на зразках античної культури, від просвіти, а кепський смак, або зіпсований смак – від порожніх творінь, від непристойних видовищ, що яскраво простежується у класицизмі.

Смак розумівся як почуття. При цьому важливу роль надавали асоціації в осмисленні художньої основи твору мистецтва, в осмисленні сприйняття цього твору.

Сфера смаку розширювалася, включаючи в себе і моральне почуття, інтегруючи естетику та етику. При таких культурологічних і психологічних трактуваннях прекрасне зазвичай заміщувалося піднесеним, і смак сприймався як спроможність людини до піднесеного.

Витончена людина з уродженим почуттям смаку протистоїть цим своїм природним смаком своїм власним уявним задоволенням, які відривають людину від міри, встановленої природою, міри, яка дає можливість бути корисним людству. Міру пов'язано з гармонією. Природа ж у своїй сутності є гармонійним цілим у своїй самодостатності, у саморухові, як це стверджує Е.Е.К. Шефтсбері.

Справжній смак при осмисленні піднесеного, а також краси вимагає дотримуватися як природи, тобто природності, так і простоти, міри як розумного життя. В основі природності закладені як простота, так і різноманітність. Різноманітність смаків, таких, як художній смак, моральний смак, зливається у справжній смак. І лише тоді можна говорити про абсолютну красу, основою якої є гармонійна цілісність, у чому запевняє Ф. Хатчесон. Смак – це здатність побачити міру гармонії, помітити єдність, як зауважує той же Ф. Хатчесон, це помітити єдність у різноманітності, побаченій тобою як необхідність.

Смак розуміють як чутливість, що можна побачити у філософії Д. Юма. Відчуття смаку розуміють і як вроджену інтуїцію. До такого розуміння схильний, наприклад, Т. Рід.

Смак виховують. Він завжди пов'язаний зі здоровим глуздом, що простежується у філософії просвіти. Для розуміння гармонії, яка супроводить мистецтво, раціональної основи зазвичай замало. У мистецтві є те, що неможливо зрозуміти, дотримуючись правил. Це неможливо пояснити. Воно просто вражає людину, викликаючи подив. Через це смак можна виховувати, на чому наполягають філософи періоду просвіти. Однак це виховання має певні межі, адже існує й закладена природою схильність.

Витонченість мистецтва не повинна переходити в манірність. Мають бути присутніми ідея та деякі форми вищої краси. Тоді у творах мистецтва зливаються воедино з одного боку – благородна простота, спокійна велич до єдності й унікальна невизначеність, а з іншого – узагальнена ідеальність, про що говорять філософи епохи просвіти.

Смак розуміють як здатність судження про доцільність. Так, наприклад, розум'є смак І. Кант. Він говорив, що від генія виходить позитивність, а від смаку – негативність. Геній – законодавець смаку.

Романтизм підкреслював, що смак пов'язаний з інтуїцією. Гарним прикладом можуть бути міркування С.Т. Кольріджа. Смак – це інтелектуальне сприйняття речей, пов'язане із задоволенням або невдоволенням.

Смак – це не тільки судження, наприклад, про музику, але й створення музики, коли людина виражає всю свою душу, тобто й інтелектуальне почуття в тому числі.

В соціумі все підлягає взаємовпливу. За словами С.Т. Кольріджа, геній формує смаки товариства, в якому живе, однак і товариство своїм суспільним смаком впливає на генія.

Художник у своїй вільній діяльності одухотворяє матеріал природи, наприклад, скульптор одухотворяє природний камінь. При цьому скульптор втілює в камінь свої ідеали, первообрази як самодостатні сутності своєї душі, допомагаючи цій душі злетіти.

Є розуміння, що геній і смак розділені, коли геній творить, а смак судить. Це розуміння ми знаходимо в класицизмі. Однак є розуміння, що геній і смак злиті, коли в смаку проглядається розум генія, його здоровий глузд. Подібні погляди ми бачимо в романтизмі. Ф. Шатобріан зауважує, що геній породжує, а смак – зберігає.

Є розуміння, що геній і смак перебувають у гармонії. Таке розуміння ми знаходимо у Ж. де Сталь. Однак є розуміння, що геній творить, не сковуючи себе ніякими нормами, а смак розуміється як прихильність до норм, правил, традицій. Такі судження притаманні пізньому романтизму.

Романтизм розуміє смак як почуття людини, що дає можливість відчутти, наскільки художник своїм твором передав ідеальну досконалість при наслідуванні природи. При цьому ідеальна досконалість як абсолютність піднесеного і абсолютна краса постає як таємниця, як щось піднесено-невловиме.

Естетичний смак може розумітися фізіологічно. Так, естетичне почуття прекрасного трактується, як таке почуття, яке при мінімальному виснаженні або втомі організму дає максимальне збудження. Це, звичайно, на думку Г. Аллена, стосується тих процесів організму, які не мають безпосереднього зв'язку із життєвими функціями людини. Фізіологічно розуміється і смак, смак, як ті переваги у своїй єдності, які в основі мають фізіологічні фактори.

І.Я. Кронеберг показує, що в силу того, що смаки є мінливими і моди змінними, не можна осмислювати творчість генія з позицій певного смаку. До справжнього мистецтва незастосовне поняття смаку, моди.

В естетиці ХХ століття смак не постає як щось універсальне. Смак тут представлено як певна частковість, якої не торкаються, коли розглядаються геніальні художні твори і творчість художника, його творча манера. Проблеми смаку постають, коли справа торкається глядацьких і читацьких сприйнятів через те, що соціокультурні переваги досить мінливі разом з їх суспільним смаком. Проводиться співставлення художніх творів з нормативними уявленнями як суспільним смаком.

Художні переваги публіки, її смаки тісно пов'язані з тим, до якого соціального прошарку належить ця публіка. Можна констатувати вплив структури особистості конкретної людини на її естетичний вибір і тим самим – на формування в кінцевому рахунку смаку людини.

Ідеал. Ідеал – це найкраще. Ідеал в естетиці – це прекрасне і піднесене, найкраще прекрасне і піднесене.

Естетика мислення. Естетика мислення – це чуттєвий рух свідомості, переживання радості від рухів мислення. Естетика мислення як чуттєва свідомість людини, в процесах переживання світу проявляє себе як мислення, радісно і щасливо налаштоване.

Естетичне мислення пов'язане з процесом виникнення думки з чуттєвого світу людини. Людина, споглядаючи рух своєї свідомості, активує виникнення сенсу. Естетика мислення проявляється, коли людина має безповоротну реалізацію сенсу, що є самою радістю думки. Цю радість людина досягає, коли сенс виявляється в самих рухах думки.

Сама по собі думка – це явище випадкове, яке не виникає за бажанням. Правда думка виникає у людини, яка є живою, здатною на почуття. Істинно живе в людині, існує, коли трапляється в душі співпадіння і злиття багатьох об'єктів.

Естетика мислення – це живе життя, яке переживається людиною і трапляється у вигляді думки, коли людина мислить в усій повноті свого ества. Мислити в усій повноті свого ества – це значить, мислити естетично. Людина, яка мислить естетично, завжди відрізняє те, що здається, від того, що існує реально.

В той же час людина, яка мислить естетично, трансцендує, тобто виходить за свої межі, відмовляється від самого себе на користь свого справжнього існування, скасувавши те, що здається. Те, що здається, не витримує моменту нашого страждання, через яке ми можемо бачити себе.

*Інонаукове свідомого життя, наукового розуміння світу.* Узагальнення й синтез значущого за допомогою образу й символу, узагальнення й синтез як інонаукова модель світу зі своїми додатковими можливостями наповнює людину емоціями, що одухотворяють. Узагальнення реальності на чуттєвому рівні, узагальнення, доведене до чуттєвого образно-символічним способом, відкриває додаткові можливості для людини жити й процвітати. Тут можливість – це результат узагальнення, що анулює все зайве. Цей результат узагальнення існує через те, що існує фантазія. З. Фрейд зазначає, що фантазія чітко відділена від дійсності [85, с. 129–134]. Хоча елементи фантазій пов'язані з дійсністю. Процес фантазування має елемент насолоди, оскільки є вільною грою. Ця свобода гри як насолода передається глядачам, слухачам. Нею не володіє статична

реальність як така, дійсність у своєму застиглому положенні. Від вільної ж гри ми одержуємо задоволення.

Є гра уяви. У вільній грі уяви творяться фантазії. У фантазіях людина будує повітряні замки через так звані «сни наяву», мрії. Причиною їх є бажання. Бажання, перетворені у вільну гру, а потім, як результат гри уяви, – в повітряні замки «снів наяву», у мрії, відривають людину від її безпосередніх дій у реальному світі.

Що ж штовхає людину до фантазування? Звичайно ж, її незадоволені бажання. У своїх фантазіях людина здійснює свої бажання; мрії її збуваються. Але здійснюються лише в її психічному житті як корекція реальності, яка не може задовольнити людину. Ця корекція може бути значуща й для інших, тобто мати цінність для соціуму. Ця корекція може накидати у своїх зображеннях ескізи майбутнього, передчуваючи це майбутнє, і тим самим, відкривати дорогу діям у майбутньому. Адже якщо немає майбутнього, то немає й можливостей для життя. Майбутнє ж може бути вгадане як правильне, як можливе для життя. Тому мрії як «повітряні замки», вигадані твори не обов'язково бувають порожніми. Вони можуть бути значущими, цінними.

Значущими і цінними мріями у вигляді «сновидінь наяву», як особливими мріями людська культура пронизувалася зі стародавності. Прикладом можуть бути міфи. Їх можна розуміти як мрієподібні бажання людей, як їхні мріання, мріання давніх часів. Хоча ці мріання прадавніх людей часто були для них і справжньою реальністю.

Крім того, що мріання окреслюють ескіз майбутнього, про що говорить З. Фрейд [85, с. 129–134], чим і можуть виявитися цінними, вони ще й знімають напруги нашої душі тим, що дарують насолоду процесом гри фантазій. Але головне тут те, що людина у своїх фантазіях розширює свої можливості й одухотворяється. Фантазії, навіть помилкові, що не відбивають об'єктивної реальності, можуть надихати, вкидати в невизначеність своєю невідповідністю реаліям, тим самим очищаючи людину від істин, правильних, але неістотних і другорядних для життя, створеного в певній ситуації.

Істини як наукові положення звужують і знижують варіанти можливостей. Тому всі застарілі наукові положення не відмирають, а перекочують у сферу багатозначності позанаукової картини світу. Ці багатозначності помилкових знань розширюють можливості для людини, тим самим надихаючи і спонукаючи її до подальших дій, на подальші перемоги. Розширені можливості, що відбивають відносини між людьми, постійно відкидають неістинне у самій людині, несправжнє в спонуканнях, відкидають сферу зайвих спонукань, навіть якщо ці спонукання

викликаються науковими положеннями, що відбивають реалії, але не затребувані реальною ситуацією.

Установлення навіть об'єктивних законів, що тяжіють над нами, вкидає нас у депресію. Але це сфера науки. І тут з пізнанням глибин реальності можливість песимістичного кінця людства від випадкових процесів у об'єктивному світі зростає. Наприклад, погасне сонце – зникне життя на планеті, людство припинить своє існування. Тому так затребувана позанаукова картина світу, що надихає, одухотворяє або просто піднімає настрій.

Говорячи про позанаукову картину світу, відзначимо, що ще давня людина жила в моторошних умовах страху. Над нею тяжіли природні закони необхідності. Наукові догадки про невідворотні закони природи з одного боку звільняли людину, але водночас і погіршували її становище. Встановлення об'єктивних істин усувало почуття страху стосовно певних явищ природи, давало волю, почуття звільненості, але лише образно-символічна багатозначність в значній мірі знімала необхідності законів, які були часто не значущими, щоб на них звертати увагу в певних соціальних умовах існування коли були непосредні завдання по перетворенню навколишнього світу.

Наукова картина світу відбиває реальність як таку, відбиває посправжньому. Інонауков, релігійно-художня картина світу віддзеркалює реальність людських відносин у своєму ідеалі, ідеалі розширювальної можливості для людини й людства в цілому, ідеалі, що знімає всі застарілі хитросплетення людської думки, які роздвоювали людську душу. У результаті цього людина знаходить цілісність.

Цілісність людини виникає в наслідок індивідуації, коли переборена неузгодженість несвідомих і свідомих процесів, коли людина набуває досвіду нуміозного, що має символічну форму й знімає зайву раціоналізованість, раціоналізованість, що містить в собі небезпеку вилитися в колективне божевілля, позбавлене загальнолюдських прототипів, прототипів людських душ, що зберігаються в глибинних шарах і несуть у собі також і трансперсональне начало на чуттєвому рівні.

Набувши досвіду нуміозного, людина отримує переживання, яке перевершує його самого. У своїй повсякденності людина звичайно відчуває в собі або тілесне, коли їй чогось хочеться, або соціальне, коли вона знає тільки слово «треба». Але існує ще нуміозний стан Божественного, коли «треба» і «хочеться» зливаються воедино, коли вже немає ні «треба», ні «хочеться», коли вони одне й між ними немає ніяких розходжень. Цей стан має іншу природу, природу, у якій компенсуються недоліки як «треба», так і «хочеться». Розрив у людині між її «треба» і



«хочеться», відрив їх одне від одного є наслідком відриву людини від природи. Ритуали й обряди певною мірою зменшують цей відрив. Це відбувається за рахунок того, що ритуали й обряди містять у собі компоненти від мистецтва, яке, проникаючи в людину, коректує однобічність її свідомих установок, чим і знижує в цілому відрив людини від природи.

Мистецтво за своєю суттю відрізняється від науки. Мистецтво – це не пізнання, що виливається в практичне життя, що очевидно для науки, особливо коли мова йде про прикладні науки. Мистецтво – це насамперед евокація (або заклик) як елемент спілкування людей один з одним, а також пробудження від евокаційних впливів, що помічає Д. Лукач [53, с. 33]. Пробудження й просвітління людини від евокаційних впливів є результатом зняття. Знімаються помилкові моменти спілкування, помилкові впливи одних людей на інших. У результаті людина перетворюється, стає вільною, відчуває свободу від усього наносного, наносного від непотрібних спілкувань, що несуть помилкове. Однак у реальному житті спілкування людей один з одним (пробудження від впливів спілкування як їхнє зняття) і пізнання (практичне застосування пізнання), тобто засади мистецтва й науки, тісно пов'язані. У давньої людини вони нероздільні. Магія первісної людини містить у собі як наукове, так і релігійно-естетичне, художнє у своїх хаотичних сплетеннях. Ментальність давньої людини вміщає в себе ці протилежності через присутність катарсичного моменту, моменту зцілювального впливу на людину.

Однак надалі, з розвитком культури, наукова об'єктивність стоїть окремо. Інонаукове ж, як релігійно-художнє посилює акцент на одиничних, неповторних переживаннях людини, а також на її особистому, інтимному. Ці неповторності виникають в умовах крайностей, у тих умовах, у яких у людини виникає й патологія, невроз, психоз. Релігійно-художнє начало вбирає в себе як особисте життя, так і все те, що піднімається над усім особистим, над всією оманною фантазією істерика, над несвідомими потягами надлишкового характеру. Релігійно-художнє начало втілюється також і як вищий стан духу, стан, який не можна передати словами. Цей стан в індуїзмі позначається як Турія, Мокша, Самадхі, в зороастризмі – як Сяяння Благого Помислу, у буддизмі – як Нірвана, Саторі, у даосизмі – як Дао, Ву, у іудаїзмі – як Явлення Господа, у християнстві – як Царство Боже, Преображення, в ісламі – як Знамення Аллаха, Фана, в українській релігії – як Ірій. Ісус Христос говорить про Царство Боже притчами, які самі по собі є символами. За допомогою цих символів, багатозначних символів, Ісус Христос намагається виразити ті речі, а точніше, ті стани душі, для яких ще не існує словесного поняття,

на що вказував Карл Юнг. Однак ці стани виражені, а значить, оточені загальнолюдськими обставинами. Оточений загальнолюдськими обставинами невиражений стан людини як надособисте, де немає особистості, де особистість не критерій, тому що відсутня безвихідь особистісної сфери, відсутнє все тимчасове й недовговічне обмеженої індивідуальності. На такому розумінні наполягав Карл Юнг. Якщо тут відсутнє все тимчасове, то значить у людині присутній стан, або переживання, неможливості смерті. Тут смерть здається неможливою, майже смішною через те, що зникає особистість, як зазначає В. Джемс [27, с. 60–314]. Смерть тоді не знищення, а єдине справжнє життя, вказує В. Джемс [27, с. 60–314] посилаючись на докуменальні свідчення. Подібні стани як основа інонаукової картини світу, або релігійно-містичної, художньої картини світу, описані у всіх релігіях – як давніх (наприклад, Ірій протоаріїв, або протоукраїнців), так і сучасних (наприклад, «Записні книжки» Джидду Крішнамурті). У даосизмі – це Ву або Дао. В індуїзмі – це Турія, Мокша, Самадхі. У буддизмі – це Нірвана або Саторі. В іудаїзмі й християнстві – це Явлення Господа або Царство Боже, Преображення. В ісламі – це Фана або Знамення Аллаха. Передаються подібні неувяні стани людини символами й позначаються як стан компенсаторного осяяння, яке компенсує страх смерті. Приклад яскравого злиття символу, або багатозначності, що позначає особливий стан свідомості людини у зв'язку із загальною картиною походження світу, можна знайти в українському релігійному фольклорі, насамперед в етимології слів, які є священні, сакральні. Перше із цих слів Вирій, а точніше Ірій. Українська форма цього слова з початковою буквою «в» виникла внаслідок злиття «В» і «Ірій». Спочатку говорили: «Куди?», – і відповідали: «В Ірій!» Потім «В» і «Ірій» злилися в одне слово. Ірій – це фактично південь. В українській фольклористиці ириця – це пташка, що повернулася з Вирію, тобто повернулася з півдня, куди вона літала зимувати. Одного чудового дня і самі протоарії (або протоукраїнці) рушили на цей самий південь. У результаті протоарії прийшли в Іран і Індію, і стали аріями, зафіксувавши в Рігведах свою подорож. Протоарії асимілювали, змішалися з місцевим населенням, заклавши корінь ведичної релігії і надалі продовжуючи розвивати міфологічний лад цієї релігії в інших Ведах, таких як Яджурведа, Самаведа, Атхарваведа. Ці Веди написані на санскриті, мові, яка вже значно відрізнялася від тієї мови, якою було написано Рігведи, перші Веди аріїв. Але справа навіть не в мові. Справа в душі, що передає певний стан свідомості людини. З ведичної традиції брахманізму виник буддизм, що заперечував існування індуїстських богів і Атмана, Турії як вищого стану духу. Але, в сутності, буддизм продовжував передавати той дух індуїзму,

брахманізму, який описував певний стан свідомості людини, стан НЕМРИ (або АМРІ, від божества АМРІТА), стан неможливості смерті, стан безсмертя. Цей дух стану безсмертя продовжує жити й у даосизмі, перекочувавши в зовсім інше середовище, зовсім іншу культуру – китайську. Цей дух стану безсмертя став фактично іншою культурою, не індійською (арійською) і не українською (протоарійською), а китайською.

Ірій – це символ багатозначний. Ірій означає й море (із прус. *iuriay* «море»). Але, це не просто море. Адже як виник світ? Коли ще не було світу, або світла, не було неба й землі (а точніше, «небесного» й «земного»), було лише широке море, що свідчить Українська народна обрядова поезія [81, с. 7]. Тобто море (або Ірій), а точніше широке море, – це насамперед багатозначний символ, що означає стан духу давнього протоарія (або протоукраїнця). Вирій – це не просто південь, із якого прилітають птахи, це вищий світ, чарівний сад за визначенням Б.Д. Миколаєва [59, с. 95], це рай, райське світове дерево. Біля вершини цього дерева живуть душі померлих і птахи. З Ірію прилітають птахи. Але знову-таки не треба сприймати Ірій як райський південь реально. Ірій – це символ райського півдня людського духу, це певний стан людського духу, стан «широкого моря», від якого виник світ. Виник внутрішній світ створеної людиною конкретики як Небо й Земля, а точніше Небесне й Земне, про що каже Українська народна обрядова поезія [81, с. 7], це той остаточний стан духу, який починається з дивного, із чудового, тобто з Дива, з Божества Дива. Адже Див пов'язаний з верхом дерева, що зазначають В.В. Іванов і В.Н. Топоров [34, с. 377]. Хоча це не просто дерево. Це райське світове дерево, тобто Ірій як стан людського безсмертного духу, коли людина переживає неможливість своєї власної смерті. Переживши подібний стан, людина знаходить натхнення й творить (творить у своїй уяві світи, такі як Небо й Земля, тоб то Небесне й Земне). У періоди вищого стану надхнення ноти й слова так і течуть із-під пера творця, організовуючись у щось цільне й готове. Ноти й слова, формуючись у твори, буквально нав'язують себе авторові, ніби водять його рукою. І, як помічає Карл Юнг, рука пише речі (твори), які розум сприймає в здивуванні, здивуванні від випадкового й спонтанного їх вияву. Ці речі (твори) з'являються як потік думок і образів. Вони виникають не за нашим наміром, викликаються до свого існування не нашою волею, а мимоволі. Це натхнення. При натхненні, ми мимо своєї волі, підкорюємося і йдемо за своїми імпульсами й почуттями, навіть тими, які нам чужі. У момент натхнення ці імпульси й почуття панують над нами, підкоряють собі нашу особистість. Ці імпульси й почуття панують над нами як чужа воля. Значить, натхнення як творчий імпульс не збігається з нашою волею; але ми захоплені цим імпульсом так, що не бажаємо нічого іншого.

Натхнення до нас приходять ніби ззовні. Це натхнення як неусвідомлений імпульс не просто впливає на нашу свідомість. Воно управляє нашою свідомістю. Воно прокладає собі шлях до мети як це відбувається в природі, тобто стихійно. Натхнення – це стихійна сила. Вона проривається в людині навіть тоді, коли вона утримується від творчої діяльності, утримується довільно, свідомо. Усе одно думки й образи з'являються на світ навіть без участі людської свідомості, всупереч свідомості, протаскуючи так чи інакше до існування свої форми, на що вказує Карл Юнг. Ці форми як певний рівень свідомості відкриваються тому, хто має той же рівень свідомості. До цього рівня свідомості треба дорости, постійно оновлюючи свій дух, постійно дивлячись на світ новими очима, не привченими очима, а очима оновленими, не при звичаєними до старого, а відкритими до нового.

В образах, які входять до інонаукової картини світу, приховані символи. Білий місяць – символ одного, чорний місяць – іншого. Ми розпізнаємо ці символи. Вони нам несуть можливості, що відкривають додаткові можливості в нас як щось уроджене, що протистоїть навіть найвитонченішій нашій фантазії. Тут ці символи є не особистисними фантазіями, а як діяльна уява, що не буде ніяких повітряних замків, а лежить в основі як якась апіорна ідея, як щось, що залишилося після відкидання всього зайвого, усього, що затемнює. Ця діяльна уява, іншими словами типова ситуація, і відчувається нами як звільнення. Знаходячи це звільнення, ми стаємо весильними й летимо немов на крилах. І це все на початку створення, тобто на початку творчого процесу. На початку всіх стадій творчого процесу ми Боги, ми Всесильні. І не випадково Священне Писання починається словами «На початку створення Всесильним...» Однак докладніше зупинимося на самому початку Тори як світоглядному моменті. Перше слово Тори, як і Біблії, – це «На початку». Потім іде пояснення на початку чого. Ясно, що на початку створення. Тобто мова йде про процес творчості, процес, властивий людському духу. Момент творчості, або створення нового, відбувається на стадії натхнення. Але в Торі йдеться про попередню стадію, тобто стадію, яка на початку. Мова йде про стадію, яка стоїть перед натхненням. Р. Вудвортс дослідив, що перед періодом натхнення вклинюється період відсутності уваги до проблеми [13, с. 255–257], проблеми, яка вирішується в процесі творчості. Ось цей самий період відсутності уваги до проблеми, період, який стоїть на початку створення, і розглядає Тора. У цей період, або в момент творчого процесу, людина відчуває себе Всесильною, або Богом. Це момент трансподібного стану за Б.М. Тепловим [80, с. 268], переживання неможливості смерті за В. Джемсом [27, с. 60–314], екстазу за Е.П. Ільїним [36, с. 14–136], стану компенсаторного осяяння.

Можна сказати, що мова йде про Бога, тобто про людину в цьому стані. Бог, або Всесильний, – це людина в стані, коли переживається неможливості смерті як компенсація виникнення в людині само-свідомості, а з нею і усвідомлення смертності.

Тора починається зі слів «На початку створення Богом...» Далі йде пояснення того, що створювалося. А створювалося Небесне й Земне. Тора говорить про те, що «На початку створення Богом Небесного й Земного» – це створення двох символів, які розкривають технологію збагнення того ж стану, коли людина переживає момент неможливості смерті і є Богом, або Всесильним. Зауважимо, що Бог, або людина в стані, коли нею переживається неможливість смерті, коли людина Всесильна, творить не Небо й Землю як зовнішню об'єктивну реальність, а творить Небесне й Земне як два символи, що розкривають технологію збагнення, або знаходження людиною стану Божественності, або стану Бога, коли людина Всесильна й переживає вічне життя. Отже символ має багато значень. Продемонстрована тут система значень одна з них. Це вказує, що символію оперуючи інонауковими формами знання проникає в глибини людських станів душі і виявляю її багатозначущість.

Небесне й Земне – це два багатозначні символи. Вони стосуються насамперед внутрішнього життя людського духу, а не об'єктивної реальності. Адже Царство Боже усередині вас, про що каже Біблія [7, с. 3–1313]. Небесне в людині – це все піднесене, ширяюче, це надсвідомість, життя духу, натхненність. Земне в людині – це все тілесне, підсвідоме в психічній сфері, де має місце прояв цього тілесного, інстинктивного. Отож на початку створення як створення способу (технології) знаходження Божественного Земне, тобто тілесне, було неувяним хаосом і тьма покривала безодню, про що каже Біблія. Тут мова йде про Земне, або тілесне, як неупорядковане, хаотичне, покрите тьмою. Але тут все ж присутнє і Небесне, коли Дух Бога витав над поверхнею вод. Тут Біблія в символічній формі описує момент створення Богом Небесного й Земного, коли Небесне ще мало переважало. Потім іде опис у символічній, багатозначній формі способу (технології) практичного знаходження Божественного, у процесі чого наростає сила Небесного. Вона наростає, починаючи з того моменту, коли Бог говорить: «Хай буде світло!»

І далі ми бачимо, що протягом всіх Священних Писань – Тори, а також Біблії, Корана, Вед, Упанішад, Бхагавадгіти, Трипітаки, Авести, Дао де цзін, у символічній формі описані різні варіанти знаходження стану Божественності, знаходження того стану, коли людина переживає неможливість смерті. Інше питання, що ми не завжди можемо розшифрувати

символічну мову збагнення Божественного. Але це від того, що ми самі мало осягли. Однак кожного разу збагнення Божественного, його знаходження відбувається через певний уклад, спосіб життя. Тому в Торі, а також в Біблії, Бог, або Всесильний, розкриваючи свої таємниці, створює день і ніч як певний порядок і спосіб життя, за якого людина має можливість осягти Божественне. Далі Бог створює свій внутрішній світ працею, а на сьомий день він відпочиває, про що каже Біблія [7, с. 3–1313]. Тобто ми стикаємося з демонстрацією укладу життя, за якого з'являється можливість осягти Божественне. Для цього людина повинна мати певний ритм зміни праці й відпочинку, шість днів трудитися, а на сьомий відпочивати. Звичайно, у різних Священних Писаннях ми бачимо розбіжність у проповідуваних укладах життя, ми бачимо різну ритуалістику й специфічні способи збагнення Божественного. Однак люди різні. І різним людям різне підходить. Тому й повинна бути релігійна свобода, щоб людина мала можливість вибрати для себе найефективніше й наблизити себе до Божественного. Навіть в одному і тому ж Священному Писанні є різні способи збагнення Божественного.

Існують два писемні значущі начала релігійних культур двох древніх народностей – аріїв і семітів. Арійське начало – це Рігведа, семітське – Тора. Можна стверджувати, що Рігведа у своїй основі має матеріалістичну картину світу. Адже в Рігведі немає моменту творення. Світ речей був споконвічно, як самодостатній. Бог Індра народився потім, що дослідив Ф.Б.Я. Кейпер [42, с. 29]. Але можна нетрадиційно стверджувати, що Тора, а значить і Біблія, також матеріалістична книга, тому що творяться символи Небесного і Земного, а не Небо й Земля в реаліях. А якщо людина шукає ворогів собі, шукає образ ворога в особі матеріалістів, атеїстів або націоналістів, то це його особисті проблеми. Адже Бог у Торі як Людина-Всесильна створив не небо й землю як об'єктивну реальність, а Небесне й Земне як символи, створив у своїй уяві. Він створив Небесне й Земне як два символи, що передають способи (технології) знаходження стану, у якому людина Всесильна, позбавлена страху смерті. Тут можна розуміти Бога як людину, яка знайшла стан неможливості смерті, стан безсмертя. Тобто інонаукові форми знання символігії можуть передавати і таке розуміння Святого Письма. Тут розуміння не однозначне.

Символ, схований в образі, наділяє цей образ значеннєвою перспективою. Угаданий образ – це образ, що перейшов у символ і відкрив людині перспективу її існування, відкрив людині смисл в її житті. Образ являє собою ту цеглинку, з якої будується позанаукова, не абстрактна картина світу. Образ обов'язково щось означає й містить у собі символічно

виражені смисли. Але образ також розуміється як чуттєва реалія. Ця чуттєва реалія не відділена від її змістовно-символічної структури, різні смисли якої виражають зв'язок людей як цілокупність, і не говорять про людину без зв'язку з іншими людьми. Ця цілокупність виражає і тим самим надає повноту людському духу. Тим і значуща позанаукова картина світу як образно-символічна у своєму виконанні за формою й одухотворяюча своєю повнотою за своїм значенням. Більше того, це натхнення як суще множить можливості, усе більше й більше окриляючи людину. Ці можливості конкретного індивіда (людини) не відірвані від загально-людських можливостей. Тому від них віє теплотою, тому вони об'єднують, породжують почуття згуртованості. Адже в символі, за словами С.С. Аверінцева, обов'язковою є теплота гуртуючої таємниці, теплота любові, як зазначав Б.М. Бахтін [4, с. 112–373] на протигагу холоду відчуження. І якщо це відчуження визнається як наявність, то воно вже світить, дає тепло. Дає тепло, а значить входить у інонаукову картину світу; відриваючись від холодного розрахунку наукової картини, що холодить, несучи істину й обливаючи людину холодним потом, залишаючи мінімальні можливості для виживання й процвітання. Позанаукова, або інонаукова картина світу, сплітаючи воедино релігійні, езотеричні, містичні, естетичні начала, дарує передбачувані можливості, тим самим хоч якось одухотворяючи людину.

Позитивний погляд у майбутнє надихає людину. Навіть спогади, сповнюючи людину, спрямовують її до передбачених можливостей майбутнього. М.М. Бахтін зазначав, що спогади, так чи інакше, враховують подальші події [4, с. 112–373]. Тому в основі людини в цілому лежить її спрямованість у майбутнє. Символ, як складова позанаукової картини світу, або, за М.М. Бахтіним, інонаукової форми знання [4, с. 112–373], стикаючись зі смислами інших символів, витлумачуючись і перетворюючись в інші символічні структури, не зводиться до поняття й не перетворюється в наукову картину світу, що за своєю суттю має перед собою як предмет творчості безмовну об'єктивну річ. Інонаукова картина світу як предмет творчості має голос іншої людини, а не безголосу річ. Тут присутній діалог і оцінювання різних смислів, смислів, що прийшли як з наукової картини світу, так і з позанаукової.

Інонауковість М.М. Бахтіна [4, с. 112–373], або позанаукова картина світу, починається вже у філософії [4, с. 112–373] як тільки вона втрачає свою суворість, суворість інтегруючи наукові істини, перевірені експериментально. Але із втратою суворості у філософії зменшується присутність догматичних думок. Адже світ змінюється й установлені строгою наукою ідеї частково старіють. І якщо ці застарілі ідеї присутні

у філософських системах, орієнтованих на наукові знання, перевірені експериментом, то тоді такі філософські системи у своїй логіці міркувань розвивають найчастіше застарілі знання. Беззастережність цих знань так чи інакше переводить сувору науковість філософських міркувань у інонауковість, приєднуючи їх до позанаукової картини світу, перетворюючи філософський текст у свого роду роман, якому властива застережна мова. Хоча застережна мова не є достатньою ознакою, щоб вписатися в позанаукову картину світу. М.М. Бахтін помічав, що чистий епос і чиста лірика не знають застережень [4, с. 112–373], але вони належать інонауковій картині світу. Роман знає застережну мову. Але він теж належить інонауковій картині світу. Є більше ґрунтовні ознаки, властиві позанауковій картині світу. У науковій картині світу об'єктивна річ так і залишається безмовною. Вона піддана як бездушне начало маніпуляціям ученого, експерименту. Позанаукова картина світу одухотворяє бездушні речі, аж до того, що змушує їх говорити, влітає в смисловий контекст натхненності особистості, особистості, яка говорить, мислить, діє згідно з тим або іншим принципом. Тобто в позанауковій картині світу все живе, все оживає, усе одухотворено. Речі заряджаються смисловим потенціалом, щоб впливати на людей, на їхній духовний світ. Речі не просто механічно діють на особистість, а перетворюються в смисловий контекст цієї особистості, починають говорити. Так, у ліриці говорять гори, моря, долини (якщо вони не говорять, вони все одно з'являються як ландшафти людської душі). Дійсна об'єктивна реальність, що оточує людину й впливає на неї, перетворюється в смисловий контекст людини, контекст її вчинків і переживань, контекст учинків і переживань героїв, придуманих людиною.

Інонаукова картина світу своїми символами змінює найбільш загальний смисл реальності в уявленні людини, не міняючи нічого практично, не впливаючи на реальність суто фізично. Людина спостерігає смислове перетворення буття. Хоча нічого в дійсності не помінялося.

Символи стосуються форми, а не змісту, якщо зміст належить науковій картині світу. Символи – це відображені емоції. У науковій картині світу емоції лише допоміжний елемент, що влітається в процес творчості. У ненауковій картині світу емоції – це емоційно-ціннісні вигуки й заклики, спрямовані в майбутнє. Ці емоційно-ціннісні вигуки й заклики передбачають майбутнє у своїх побажаннях, страхах, надіях. Вони творять і творяться. І тому безсмертні, поки живуть люди, що їх сприймають. Вони – передбачене майбутнє, бажане майбутнє. Вони – смисли. І якщо вони коли-небудь забуваються як смисли, то через певний час воскресають, обновились і оживши. У інонауковій картині світу ніякі смисли



не можуть бути забуті зовсім. Навіть найбезглуздіші. Вони все-таки відроджуються, коли настає їх час. Навіть застарілі помилкові смисли, хоч і в головах людей, час від часу набувають сили, розбухуючи й шокуючи собою людські душі, відроджуючи і просвітлюючи їх. Джайністське незаподіяння шкоди навіть комахам, наявне, при всій своїй безглуздості, якщо комахи шкідливі, трансформуючи людський дух своєю безглуздістю, перетворюючи, виліковуючи від «правильності на перший погляд», яка може не спрацювати в мінливому світі реалій.

Інонаукова картина світу в людині сама по собі самоцінна, тому що супроводжується станами свідомості незрівнянного характеру, вищими, неповторними, непоясненими, Божественними. У порівнянні із цими станами практичні цілі людини стають другорядними. «Самоцінність» проявляється в станах екстатичного натхнення з подальшими проявами. Наприклад, такими як «заумна мова» поетів-футуристів або глосарії релігійних сектантів. Через подібне дуже яскраво проявляється «самоцінність» як стрижень інонаукової картини світу у тієї чи іншої конкретної особистості, «самоцінність» через те, що в цьому випадку відбувається неповторний і своєрідний танець органів мовлення, шляхом вимови, що дає насолоду, процеси які досліджував Б.М. Єйхенбаум [93, с. 116–148].

Прояв інонаукової картини світу в людині в остаточному підсумку приносить насолоду. Через насолоду й існує в людині потреба в інонауковій картині світу. Насолода тут кінцевий результат. До цього ж був стан Божественного, після якого йде потік виражень, проявлень. У цьому випадку звуками «заумної мови» або глосалаліями виражається щось особисте, що за ними стоїть, тобто виражається Божественне; за ним стоїть Божественне. Як зазначив Б.М. Єйхенбаум, у вираженні важливе значення мають звукові повтори, які за змістом передають «трагедію протверезіння» [93, с. 116–148]. Повторення як естетичне результуюче по суті є сполученням, що гармонізує всі начала в людині, скасовуючи крайності своєю повторюваною в часі тривалістю. У такій тривалості час швидше лікує. В остаточному підсумку все закінчується й зводиться до гармонії, гармонії всього в людині. Провокуючим же агентом у цьому процесі є переживання форми. Переживання форми є результатом художнього сприйняття, сприйняття, що містить повноту. Від цієї повноти й гармонія в людині. Виникає питання, що ж таке повнота? Повнота там, де руйнується автоматизм у людському сприйнятті. Тоді й виникає повнота. Вона від того, що зруйновано автоматизм. Від руйнування автоматизму виникає й особливе сприйняття тих чи інших предметів, сприйняття художнє, сприйняття, що містить повноту; або ж простіше – при якому руйнується автоматизм людини. Нивілюванням автоматизму

руйнують певні образи. Ці образи пов'язані з відстороненням. Вони містять повторення як однорідні явища, через які й розбивається автоматизм, розбивається через подібне: клин клином вибивають; автоматизм вибивають подібним, тобто повтореннями як однорідними явищами. Це явно проглядається в музиці й ліриці. Повторення характерні і для казкового сюжету, і для епосу який оснований на реальних подіях. Так, у «Пісні про Роланда» три удари Роланда по каменю можна розуміти як потрійне повторення, помічає Б.М. Єйхенбаум [93, с. 116–148]. Ці повторення в творах мистецтва, в релігійних священнодійства є паралелі й протилежності якому-небудь зразку, зазначає Б.М. Єйхенбаум [93, с. 116–148]. Ці повторення як форми заміняють старі форми, які не так чітко знімають у людини її автоматизм, не так значно обновляють її, а значить не так художні, не так чіпляють за живе, не так могутньо перевертають її, не так сильно перетворюють її, що може бути більш значуще через інші форми, порушуючи в уявленнях вже створені канони форм, замінюючи в ментальній сфері старі форми новими, в реаліях не порушуючи, а відстороняючи як більш дріб'язкові, але рухаючись далі в творчому процесі.

Нові форми заперечують старі. І тому з'являються зовсім нові жанри. Наприклад, виникає новий тип роману, у якому немає мотивування, яке б зв'язувало частини цього роману. Б.М. Єйхенбаум зазначає, що прикладом може служити письмо Розанова [93, с. 116–148]. Тобто виникають нові форми. Форми самі себе створюють.

На прикладі музичних і ліричних творів можна побачити, як інонаукова картина світу що притаманна особистому в людині, в її відчуттях, фільтрує й організує переживаний світ самої людини, що досліджував К. Леві-Строс [48, с. 167–174]. При чому музичні й ліричні твори, фільтруючи й організовуючи переживаний досвід, в остаточному підсумку заміщають його пробудженням у людині благодійної ілюзії, ілюзії того, що суперечності в людині можуть бути розв'язані й труднощі переборені, про що свідчить в своїх наукових працях К. Леві-Строс [48, с. 167–174]. Тобто вселяється якась надія на більш піднесене, більш світле, від чого в людини змінюється стан душі, піднімається настрій. Адже продукти Інонаукової картини світу, будь то музичні твори або релігійні священнодійства, розкривають проблеми й прагнуть вирішити їх. Вони із завязотою спрямованістю розкривають межі проблем, за які ми якщо й виходимо, то все одно повертаємося назад. Щоб продовжувати в даному напрямку, треба однаково повернутися назад [101, р. 246]. У цьому допомагає ритм. К. Леві-Строс зазначає, що ритм прямує не просто до симетричних, а до багаторазово помножених бінарних опозицій [48, с. 167–174]:

людина губиться, слухаючи ці ритми, і від неї, як луга, відскакує все неістотне. Людина концентруючись слухає ритми, втягується, поринає в них, потім розчиняється і зливається з ними. Людини нема. Вона злилась. Нема і незначного, дріб'язкового. І тут мелодійне в протиборчій грі з ритмічним, відлущуючи від людини незначуще, підкріплює очікування, передбачає істотне в людині, пробуджуючи тим самим натхненність. Мелодійне й ритмічне як опозиції між симетрією й асиметрією зводять у людині «інше», якеś одухотворено піднесене у своїй гармонії. У цій гармонії не випинається ні мелодійне, ні ритмічне, ні симетричне, ні асиметричне. Мелодія як тотальність і ритм як подвійність, балансуючи між симетрією й асиметрією, породжують «інше», породжують цінність всієї інонаукової картини світу в людині, додаваючи нову сутність. У цьому «іншому» приміряються протилежності, а символічне й уявне (уявні образи) сполучаються й, нівелюючись, вивільняють духовний світ людини для нового як більш значущого. Тут переборюються суперечності між симетричним і асиметричним.

Інонаукова картина світу широка, багатоконпонентна. Однак між компонентами легко встановлюються зв'язки. І перший зв'язок, що проходить червоною лінією через всю інонаукову картину світу, – це естетичні емоції. Р. Якобсон і К. Леві-Строс зазначають, що естетичні емоції викликаються як міфом, так і певним твором мистецтва [96, с. 231–255]. У цьому зв'язку міфи також є творами мистецтва. Міфи і прадавнє мистецтво – це одне і те саме. Міфи не просто зближаються із творами мистецтва, а точніше з поетичними творами. Р. Якобсон і К. Леві-Строс вказують, що міфи збігаються з поетичними творами стосовно певного рівня [96, с. 231–255], допускаються інтерпретації, стиснення, а також розширення простору й часу, що збільшує можливості для людини, яка в цілому сприймає й бере в розрахунок інонаукову картину світу, від якої сама ж стає іншою. Тоді в ньому, як і в інонауковій картині світу, жіночність і надмужність перестають виключати один одного, як помічають Р. Якобсон і К. Леві-Строс [96, с. 231–255]. Там можна повністю віддаватися будь-якій несподіванці, що з'явилася, і як поет, у якому живе одночасно поезія й милосердя, бути за власним бажанням і самим собою, і кимсь іншим.

Людина має в собі як наукову картину світу, так і позанаукову. Якщо наукова картина світу – це сталий досвід як текст відстороненого характеру, що водночас відбиває справді об'єктивну реальність, то позанаукова картина світу – це текст, який завжди включає в себе деякий «суміжний досвід». «Суміжний досвід», про який пише Р. Барт, це суміжні твори, що граничать із правилами, правилами, які висловлюються,

проговорюються в здоровому глузді, стані повсякденного пильнування, що граничать із правилами, за якими живе людина, живе людство. Границя проходить із правилами висловлення. Але «суміжний досвід» не належить цим правилам висловлення. Цей досвід поза правилами. Тому його треба розгадувати. На те існує герменевтика, яка займається інтерпретацією цього «суміжного досвіду». Ми можемо інтерпретувати «суміжний досвід» з абстрактної, наукової точки зору, наприклад, з погляду марксизму або фрейдизму. Але ми можемо інтерпретувати цей «суміжний досвід», спираючись на свій власний «слід» від переживань подібного характеру. Так, містики інтерпретують Священні Писання такі як Тору, Біблію, Коран, Веди, Упанішади, Бхагавадгіту, Трипитаку, Дхаммападу, Авесту, Дао де цзин, спираючись на власний досвід осягнення Божественного, тобто спираючись на власний «суміжний досвід». І тут набирає сили текст, висловлюваний містиком як парадоксальний, текст, що порушує традиції, що розкриває багатозначність, а не однозначність самих священних текстів. Багатозначність Священних Писань – це значить їхня символічність. Більше того, Священні Писання – це один суцільний символ. Хоча, за словами Р. Барта, їх символіка швидко вичерпується, тобто застигає. І людину, яка відкрила в собі Божественне, його ж одноплемінники не розуміють. Так, іудеї з оточення Ісуса Христа, не розуміли його як людину, що відкрила в собі Бога. Хоча Христос говорив про того ж Бога, що й іудеї, про Бога Авраама, Ісака, Іакова. Але іудеї не розуміли Бога так, як про нього говорив Ісус Христос, не розуміли, тому що розуміли свої Священні Писання, тобто Тору, як щось застигле. Вони не мали в собі свіжого містичного досвіду, для якого Священні Писання лише натяк. Священні Писання лише натякають на Божественне, на особливий вищий стан свідомості людини. А так крім Священних Писань людина осягає Бога як щось живе, реальне, реально існуючий стан духу. Біблія зазначає, що Бог є Дух [7, с. 3–1313]. Тому тексти Священного Писання як символічні й багатозначні піддаються поділу за своїми смисловими основами. Вони піддаються поділу смислів у них і тому можуть переходити від ситуації приналежності теології й містицизму до матеріалізму, і навпаки. Тобто Священні Писання, за словами Р. Барта, можуть піддаватися як теологічному й містичному прочитанню, так і матеріалістичному.

Читати тексти Священних Писань – це споживати. Споживається певною мірою тут і «суміжний досвід». Але, на «суміжний досвід» Священні Писання лише натякають. Для набуття «суміжного досвіду» необхідний насамперед власний досвід. Він може відкрити людині в деталях як наукову картину світу, так і позанаукову. Для позанаукової

картини світу голос людини повинен відірватися від свого джерела. Тобто для людини як особистості й творця далі позанаукової картини світу, наприклад, у вигляді письма, повинна наступити смерть. З настанням смерті особистості (або автора) починається творення позанаукової картини світу (або письма, або «суміжного досвіду»), а також і наукової картини світу в моменти осяяння, коли людину осяяють якісь ідеї. Тут, за дослідженнями Р. Барта, письмо є споконвічно знеособленою діяльністю [3, с. 384–417], і автор замінюється письмом [3, с. 384–417], процесом письма; причому письма з різким порушенням смислових очікувань, як це яскраво передано в автоматичному письмі сюрреалістів, тобто «перебиви смислу» [3, с. 384–417]. Тут рука записувала якомога швидше те, про що навіть не підозрювала голова; тобто автоматичне письмо, яке дослідив Р. Барт [3, с. 384–417]. І тут висловлення є порожнім процесом, що відбувається сам собою. Виходить, акцент ставиться на неусвідомленій діяльності людини. У такому випадку людина (автор) народжується одночасно з текстом, він існує в момент письма, у момент мовного акту, де цей акт як акт висловлення не має змісту, не приналежного самому акту, самому висловленню. Тоді рука автора не встигає за думкою або пристрастю, зазначає Р. Барт [3, с. 384–417]. Рука втрачає зв'язок з голосом [3, с. 384–417] і креслить текст як багатовимірний простір, а не просто ланцюжок слів, за дослідженнями Р. Барта [3, с. 384–417]. Усі Священні Писання являють собою ці багатовимірні простори. У той же час логічні, наукові тексти, де ми бачимо вибудовані ланцюжки слів, не мають багатовимірності й багатозначності. Цим текстом передувало осяяння, а потім вони свідомо вибудовувалися. Це – кінцевий продукт наукової картини світу, що відбиває об'єктивну реальність. Відбиває, але не наслідує. Позанаукова ж картина світу наслідує. Наслідує життя, наслідує тексти (книги), наслідує фільми, наслідує, щоб вирівняти спілкування між людьми, щоб від цього спілкування виникла натхненність і людина одержала очищення (катарсис), очищення й можливість. Адже за передчуттями людини, можливості – це можливості насамперед для життя, для її розвитку й процвітання. Тобто в позанауковій картині світу ми бачимо не просто наслідування як копіювання, а наслідування кращого, ідеального, збірного образу-символу, наслідування життєвої, відкриваючої можливості для життя. І тому в цих наслідуваннях присутній смисл. Життєві ситуації породжують смисл. Позанаукова картина світу породжує смисл; письмо, як один із проявів позанаукової картини світу, присутній в людині, породжує смисл. Якщо цей смисл остаточний, то, звичайно, свобода людської діяльності обмежується. Остаточні смисли дає наукова картина світу, обмежуючи людські свободи й можливості

якоюсь певною спрямованістю. Позанаукова картина світу не дає остаточних смислів. Релігійні істини як істини в останній інстанції не остаточні. Адже вони багатозначні. Священні Писання, такі як Тора, Біблія, Коран, Веди, Упанішади, Бхагавадгіта, Авеста, Трипітака, Дхаммапада, Дао де цін, символічні. Священні Писання виткані з двозначних слів. Ця двозначність різними типами людей (шизоїдами або епілептоїдами) розуміється односторонньо й по-різному. Звідси й трагізм. Трагедія, полягає в тому, що люди не розуміють один одного. Якщо ж людина набуває нової якості у своїй особистості крім своїх природних схильностей (тобто шизоїд у певній мірі набуває якостей епілептоїда, а епілептоїд – шизоїда), то стає особистістю багатогранною й цільною, то вона розуміє й інший смисл двозначного слова, розуміє його подвійність. Подвійність може розумітися і тоді, коли людина пережила «інший» стан душі. Людина стає багатшою, стає ціліснішою і більш адаптованою до складного й багатогранного світу людей. Від цієї багатогранності й змістовності, і означальне, і сама природа означального. Від цієї природи означального залежить форма й зміст упорядкованості тієї гри, яку веде людина, щоб придбати можливість вижити, урятуватися, жити й процвітати у своїх життєвих проявах. Людина може вести найрізноманітнішу гру. У письмі, у музиченні, у інженерному конструюванні мостів людина грає, упорядковуючись певним способом. М. Фуко помічає, що цей спосіб залежить від самої природи того чи іншого означального [86, с. 10–38]. У своїй грі людина порушує уже існуючу регулярність, породжуючи нове, відкриваючи тим самим ті простори, у яких людина як суб'єкт «не перестає зникати», що зазначає М. Фуко [86, с. 10–38]. Зникнення – це фактично смерть. Але це й безсмертя, якщо має місце героїзм, тобто рішуча настроєність на зміну ситуації, а не рух уторованою стежкою. Героїчне – тематика епопеї. М. Фуко вказує, що вона створюється для того, щоб обезсмертити героя [86, с. 10–38]. Тут мова не йде про будь-якого героя, будь-якого епічного твору. Але епічне сказання є викупом за прийняту смерть у молодості, смерть, на яку погоджується герой, щоб прославлена його смерть перейшла в безсмертя, зазначає М. Фуко [86, с. 10–38]. Героїзм творить нове. І творіння приносить безсмертя. Хоча діяння й безсмертя в пам'яті людей можуть бути й зі знаком мінус. Може бути й злий геній. Але й у злого генія стираються індивідуальні характеристики його суб'єкта-творця у процесі самої творчості. Це значить, що зміст колективного характеру виходить на передній план. Адже індивідуальні характеристики стираються, а стверджуються загальні, для всіх. Але і колектив у своїх бажаннях може нести зло, може бути спрямований проти життя, проти людського життя. Залишаючи мову

про епічний героїзм, скажемо, що, тут прикладом може бути Адольф Гітлер як зло, і німецький соціум того часу відносно інших народів. Повертаючись до епічного героїзму відмітемо, що в епосі, щоб підкреслити героїчте застосовується система противаги, щоб ще більше випинити героя. Наприклад, Макбет – втілення злодія. І колектив тут ні до чого.

Коли геній творить, музичить, пише, то він відсутній. Тобто, як помічає М. Фуко, він виконує роль мертвого в грі письма [86, с. 10–38], у грі звуків під час музичення. Бере участь якесь alter ego, а не особистість, що творить. При чому між особистістю, що творить, і цим самим alter ego може бути досить велика відстань. Вона може бути величезною навіть у ліричних романах, що викладаються від першої особи теперішнього часу дійсного способу.

Продукти інонаукової картини світу мають недоцільні властивості, тобто властивості, що не мають і не несуть в собі безпосередні матеріальні вигоди. Ці властивості можна виявити вже в давніх народів. Наприклад, на їхніх знаряддях праці, на їхньому озброєнні, виявити у орнаментальних прикрасах, які одягала на себе давня людина. Не можна сказати, що продукти інонаукової картини світу, маючи недоцільність, у свою чергу, винятково ненавмисні, продукти підсвідомого життя людини, що ненавмисно вторгаються в її свідоме життя й потім запамятовуються в продуктах творчості. Ні. Адже й підсвідоме має навмисність, зазначає Я. Мукаржовський [61, с. 198–244]. Паралельно з метрикою свідомих правил є не метричне. Адже абсолютна метрика дає ритмічну одноманітність. Ця одноманітність не дозволяє повністю розкрити властивості комунікативної діяльності. Адже значущість і цінність інонаукової картини людського світу – в її комунікативних можливостях, призначених для більш повного посередництва між індивідами. І тут повноту посередництва між індивідами підсилює неоднозначність, неоднозначність ставлення до дійсності, тобто багатозначність, що вбирає багатоликість чуттєвого світу людини при її контакті з іншими людьми і з природою. Я. Мукаржовський вказує, що без однозначного ставлення до дійсності [61, с. 198–244] залишаються всі Священні Писання, такі як Тора, Біблія, Коран, Веди, Упанішади, Бхагавадгіта, Трипітака, Дхаммапада, Авеста, Дао де цзін, містичні твори дзен-буддистів, суфіїв, даосів, художні твори. Тобто, без однозначного предметного зв'язку існує знак релігійний, езотеричний, містичний, художній, але позанауковий. Науковий знак однозначний. Позанауковий же – багатозначний і не вступає в обов'язковий зв'язок з дійсністю, що цей знак зображує, за зауваженнями Я. Мукаржовського [61, с. 198–244]. Однак незважаючи на свою багатозначність, твір позанаукової картини світу, будь то релігійний, езотеричний, містичний або художній, вимагає смислової

єдності. Єдність релігійно-містичного або художнього твору полягає у його силі, яка переборює суперечності й складності. Напруга ж боротьби, зображеної в цьому творі, влітає єдність у смисловий контекст цього твору. Тобто смислова єдність творів, що виробляють позанаукову картину світу, лежить у їхній енергії. Енергійна сила й сприяє смисловій єдності. Ця енергійна сила спрямована на мету й вселяє в людину, що сприймає цей твір, сили до подолання перешкод. Ці сили надихають і одухотворяють людину, яка сприймає, чим, втім, і цінні твори позанаукової картини світу, такі як релігійні, езотеричні, містичні або художні. Натхнення й одухотвореність знаходить людина, яка сприймає той чи інший твір; також і через жвавність впливу цього твору. І чим жвавніше впливає релігійний або художній твір на людину, тим більше різноманітних можливостей сприйняття цей твір несе, що підмічає в своїх роботах Я. Мукаржовський [61, с. 198–244]. Причому розширення можливостей сприйняття не затуляє й не нівелює навмисність релігійного або художнього твору. Навмисність видно в поглинанні дійсності єдністю форми. Але акцент на формі в остаточному підсумку деформує формотворний канон з його навмисними установками. Врешті-решт, стара форма переборюється й виникає новий спосіб утворення форм. Це відчувається як динаміка в перетворенні форм. Це життєво. Це заряджено енергією і це заряджає енергією. Але це не означає, що прадавня форма застаріла. Вона містить в собі зміст, життєве. І тому вона потрібна. Має попит.

Релігійно-містичний або художній твір має знаковість і смислову єдність як якусь навмисність. Усе, що виявляє смислову єдність, відчувається людиною, яка сприймає, як ненавмисне [61, с. 198–244], відчувається як природне. Знаковість твору самоцільна й позбавлена однозначного ставлення до дійсності. Крім знаковості релігійно-містичний або художній твір сприймається як річ зі своєю ненавмисністю і відсутністю смислової єдності, як факт природи. Така природність несе в собі силу безпосередності. Тобто твір сполучає у собі, з одного боку, внутрішню єдність і навмисність як знак, а, з другого, відсутність єдності в смисловій спрямованості, тобто ненавмисність, що і має глибокий вплив на людину, яка сприймає цей твір, значно впливає на її переживання, на її потоки свідомості, впливає своєю саме ненавмисністю. Релігійно-містичний або художній твір не просто знак, а річ, що повертає внутрішній світ людини, викликає в ній незгладимий інтерес. Навмисність як знак не може замінити й скасувати необхідність ненавмисності твору як речі, що хвилює духовний світ людини, в наслідок порушення смислової єдності. Ненавмисність і немотивованість руйнують канони й активізують сприйняття людини. Ненавмисність руйнує її автоматизм і народжує в людині новизну, поселяючи небачене й незвичне,



чим і захоплюючи повністю людську душу, народжуючи її заново, а значить, очищаючи від застарілого, віджилого змісту.

Релігійно-містичний і художній твір, крім своєї загальнозначущості (як загальнозначуща система знаків і як об'єкт культури, що несе в собі загальнолюдські цінності), являє собою також вираження психічних станів автора як вищих станів, у яких прихований якийсь трансцендентальний зміст, про який пише в своїх роботах Ю. Крістева [44, с. 3–30]. У цих вищих станах немає розщеплення. Але ці вищі стани тривають не довго в людині. А звичайний, повсякденний стан свідомості людини, стан пильнування якраз припускає розщеплення, розщеплення суб'єкта. Розщеплення властиве природному, звичайному стану суб'єкта. Адже людина в процесі свого спілкування з оточуючими людьми повинна чути голоси інших людей у собі, повинна вибирати. Людина перебуває в дискурсі. І тому вона розщеплена, роздвоєна. Суб'єкт розщеплений, він розколюється, тому що дуже часто стає конституційований «іншим», за філософськими уявленнями Ю. Крістевої [44, с. 3–30]. В остаточному підсумку він цілком розколотиий, тому що зрештою стає «іншим» стосовно самого себе. Через свою розколотиість він набуває множинності, поліфонічності у своєму комунікативному діянні. Так, врешті-решт, відбувається роздроблення «я». У цій роздробленості губиться стійкість, губиться й стійкість смислів. Єдність дробиться під натиском, під нестримним напором безлічі голосів різних людей, під їхньою неповторністю акцентів. Усе це належить «іншим» і міститься в одній людській душі, що прагне цілісності, із мрією належати собі.

Різноспрямоване багатоголосся в самій людині й у соціумі довкола неї породжує нестійкість суб'єкта. Нестійкий суб'єкт виявляється носієм нестійкого смислу. Ця нестійкість підсилюється, тому що суб'єкт є суб'єктом бажання, спонукання. Причому максимальну нестійкість дає надлишок спонукань, що є у самій природі людини. Цей надлишок спонукань іде ще від тварин, у яких ми спостерігаємо надлишкові ігрові рухи, що помічає А. Гелен [18, с. 166–197]. Цей надлишок спонукань є одна із причин дискурсів, у процесі яких, суб'єкт мовець і слухач, або людина як єдність, не тільки розщеплюється, але й розсіюється. Людина ніколи не збігається із самою собою, стверджують М.М. Бахтін і Ю. Крістева [4, с. 112–373; 44, с. 3–30]. Людина веде діалог між собою й своїм двійником, тобто між «я» і персонажем. Вона неуважна. І якщо ми відправляємося в пошуках «я», то зрештою можна буде констатувати його відсутність. В остаточному підсумку, у продуктах інонаукової картини світу, у продуктах релігії, містики, у художніх картинах немає суб'єкта як осі, осі, що організовує зображення, на що вказує Ю. Крістева [44, с. 3–30]. Суб'єкт позбавлений єдності. А значить, він позбавлений єдності смислу. Суб'єкт містить у собі множинність,

розщеплену й розсіяну множинність, нетоталітарність. У такому суб'єкті сполучаються такі суперечності, як закон і його порушення, священне й профанне. І одна з важливих причин всього – цей дискурс. У ньому, у дискурсі, суб'єкт розчиняє власну об'єктивність, що помічає Ю. Крістева [44, с. 3–30]. У своєму діалогізмі дискурсивних та ідеологічних інтенцій суб'єкт фантазує, проявляючи своє «ониричне», «сексуальне», що встановлює Ю. Крістева [44, с. 3–30]. Тут присутні тільки множинність і поліфонічність, які не мають завершеності, не синтезуються для набуття більш-менш стійкого стану. Тут наявна лише серія нестійких станів. Тут людина перебуває в боротьбі із самою собою, з іншими. Однак, якщо відкинути все низьке, очиститися від скверни, тим самим зм'якшуючи своє розщеплене й розсіяне «над-я», применшуючи його до норми, то в остаточному підсумку можна на якийсь час знайти у своїй душі єдність, що зрівноважить надалі всякі прояви у світі, допоможе адаптуватися в такому нерівноважному оточенні людей. Для цього й існують релігія й мистецтво, що дають катарсис через уявлення прекрасного і огидного, й подальше відкидання огидного шляхом гри, гри, що сплавляє воедино все розрізнене в людському «я», у множинному й пихатому «над-я». Для цього набирають сили перетрансформації душі. Наприклад, сміх все жахливе, страхітливе, огидне перетворює й трансформує в більш високі форми. Для цього сама висота, височина, піднесене як суто суб'єктивне начало особистості огортає й поглинає все те низьке-жахливе, яке тероризувало й розщеплювало людину. Піднесене вкриває й розчиняє все жахливе своєю неповторною суб'єктивністю, в корені позбавленою об'єкта розчиненого в безмежності. Релігійний і художній досвід як такий, що очищає (катарсичний), – є одне. Що стосується релігії, то необхідно сказати, що як би не трансформувалися в історії релігійні форми культів, свій час переживають ті культури, за яких людина живе в собі все незначуще, відкидаючи його. Значущим остається та релігійна свідомість, яка містить у собі красу й піднесеність і має технології очищення (катарсису) від низького. Красою й піднесеністю як релігійними (і художніми) способами освоюється й приручається все низько-демонічне в людині. При цьому інтерпретуються всілякі людські фантазми жахливого характеру, а також прищеплюються довіра й любов до людини, спочатку до вчителя (гуру). Такі технології дають людині опору в самій собі, сприяють знаходженню ясності розуму, коли людина вже не протиставляє себе запекло навколишньому світу. В остаточному підсумку можна говорити, що інонаукова картина світу очищає. І тут виявляється різноч. подібність очисних (катарсичних) процедур релігійної сповіді, психоаналітичної ігрової інтерпретації, ігрового огортання піднесеним, огортання всього низького в художньому світі й світі взагалі.

Очищуючись людина пізнає нові стани своєї свідомості.

## Розділ 5

---

### ГНОСЕОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЕСТЕТИКИ І СИМВОЛОГІЇ

**Ф**ілософія пізнання про естетичне та інонаукове в сучасній філософії орієнтує на пошук істини в життєвих ситуаціях. За постмодерністській філософією ситуація породжує сенс. Тому й в естетиці йде орієнтація естетичного на розкриття істин в символах, які досліджує символіка. Тут інонаукова картина світу розкривається безпосередньо в життєвих ситуаціях. Вони є матеріалами в дослідженнях символіки.

*Філософія пізнання про естетичне.* Філософія пізнання – це предмет гносеології. Розгляд естетичного в контексті гносеології – це розгляд категорій. Гносеологічний аспект естетичного яскраво розкривається через певні категорії, і в першу чергу – через прекрасне і піднесене.

В. Мовчан зазначає, що прекрасне, піднесене, трагічне, комічне визначають як категорії естетичного пізнання, або категорії естетичної гносеології [60, с. 405] через те, що через них розкривається широта естетичного ставлення.

Прекрасне. Прекрасне – це категорія, яка виражає неутилітарне, суб'єктивне ставлення, яке пов'язане з насолодою, досконалістю, оптимальністю духовно-матеріального буття, ідеалами. Якщо прекрасне ґрунтується на почутті задоволення, то піднесене – на почутті свого роду невдоволення, а точніше – особливого роду задоволення, пов'язаного з незбагненністю. Цей рід задоволення можна характеризувати як негативне задоволення.

У людей, які жили до нашої ери, прекрасне розумілося як характеристика Бога, героя. Наприклад, таке прекрасне, як «нефер», розумілося як характеристика фараона. Давньогрецький філософ Фалес говорив про красу Космосу як творіння Бога. Піфагорійці говорили про красу числової впорядкованості, про симетрію, гармонію. Діоген говорив про красу міри. Демокрит говорив про красу духу як божественності, яка надирає, дарує насолоду. Демокрит бачив красу в рівності. Сократ пов'язує красу з проблемами людської свідомості, з розумом людини і сприйнятливістю людини. Платон розуміє прекрасне як калокагатію. Калокагатія – це здатність вибирати найкраще. Платон говорить, що краса – це ідея, яка об'єктивно існує поза суб'єктом. Платон вказував, що досягнення прекрасного йде від чуттєвої краси, через духовну красу, а також через

моральну красу до краси чистого знання. Арістотель пов'язує красу з калокагатією. Калокагатія – це те, що прекрасне і добродісне в усіх відношеннях. Арістотель говорить, що красива річ має бути легкоосязною, де красиве бажане саме заради себе. Арістотель вважає, що красиве, будучи благом, приємне, тому що воно є благим. Для стоїків краса – це краса, насамперед, розуму, краса душі, в якій гармонують різноманітні вчення, де співзвучні різні добродісності. Для Плотіна краса – показник оптимального побутування. Плотін вказував, що чим вище рівень Буття, тим вищий ступінь краси. За Плотіном краса виходить від Бога як абсолютної єдності блага і краси.

У своїй традиції Платон і Плотін говорять про те, що чуттєва краса стимулює сум за божественною красою, стимулює в душі того, хто споглядає, цю чуттєву красу. При цьому чуттєва краса показує, як знайти цю божественну красу.

Середньовічна естетика ґрунтується на креаціонізмі Біблії і вказує на існування первісної ідеальної краси, яка присутня в оточуючому світі та в людині. Середньовічна естетика застерігає людину, аби вона не піддавалася почуттєвим бажанням, які лише відволікають від пошуків духовного. А в духовному краса присутня як показник буттєвості душі й речі. За міркуваннями середньовічної естетики, споглядання краси може привести до блаженства. Краса вища за користь, вона є об'єктом любові. Виникнення краси пов'язане з гармонійною єдністю протилежностей. Єдність – це головний принцип складових у чуттєво сприйнятній красі.

У І. Канта природна краса оцінюється вище за художню. Г. Гегель розуміє прекрасне як рівновагу ідеї та образу.

З. Фрейд стверджує, що краса є споконвічною якістю сексуального об'єкта.

А. Шопенгауер говорить, що краса людини – це актуалізована воля, воля доступна пізнанню. Він стверджує, що людська краса – це ідея людини, виражена в споглядальних формах.

Й.-В. Гете зауважує, що коли бачиш людську красу, то відчуваєш себе в гармонії із самим собою, і ніщо погане до тебе не липне, не пристає.

М.Г. Чернишевський стверджує, що прекрасне є життя, яке є саме таким, яким воно має бути в нашому розумінні. М.Г. Чернишевський говорить, що прекрасне – те, в чому ми бачимо життя, як воно нас радує.

В.С. Соловйов вважає красу показником втілення ідеї, тобто розумів красу як показник подолання хаосу шляхом втілення ідеї; подолання хаосу через втілення ідеї. В.С. Соловйов говорить про перетворення матерії через втілення в неї духовного, ідеального. Духовного та ідеального – як

надматеріальної основи. Метою мистецтва є втілення духовної повноти у дійсність, в дійсність, що нас оточує.

Краса в традиції Платона, Плотіна, неоплатонізму і гегельянства – це оптимальне вираження ідеї, що суперечить формальній естетиці. Формальна естетика стверджує, що краса полягає у формальній закономірності. Формальна закономірність як закон полягає у певній організації об'єкта, через що він, цей об'єкт, має якість краси. Для отримання краси об'єкт організується певним чином при використанні ритму, пропорції, певних законів композиції, колірних відношень, певних принципів звукових і зорових форм.

Психологічна естетика Г.Т. Фехнера, Т. Ліппса прекрасне пояснює процесом чуття, коли відбувається перенесення на об'єкт споглядання переживань суб'єкта. На думку Т. Ліппса, краса – це відповідність об'єкта природі суб'єкта, який дає естетичну оцінку. Наприклад, сумовитий об'єкт, шизоїдно-демонстративно-меланхолійні якості цього об'єкта відповідають природі суб'єкта, який оцінює цей об'єкт, тобто відповідає шизоїдно-демонстративно-меланхолійній основі суб'єкта.

К. Маркс запевняє, що сенс естетичної діяльності – у перетворенні дійсності «за законами краси». Тут краса розуміється як «досконале в своєму роді». «Досконале в своєму роді» співвідноситься із суспільними ідеалами, і тому ця «досконалість в своєму роді» має цінність, виступає як цінність. Марксизм показує відносність краси, прекрасного. Існує історична відносність прекрасного. Існує етнічна відносність прекрасного.

Х.-Г. Гадамер переконує, що своїм прекрасним людина перекидає міст через прірву, яка розділяє ідеальне і реальне. Т. Адорно констатує факт «кризи прекрасного» у сучасному мистецтві. Павло Флоренський вказує, що краса перетворює дух і плоть.

Потворне. Потворне – це категорія, яка визначає неутилітарне ставлення людини до об'єктивної реальності як антиціннісне ставлення, ставлення, яке супроводжується такими негативними емоціями і почуттями як огида, невдоволення. Потворне – це категорія, яка діалектично заперечує прекрасне. Потворне – антипод прекрасного. Під контекст потворного потрапляє всяке руйнування і розкладання, будь-яка аморальність, обман, несправедливий суд людей.

У давнину з потворним пов'язували насамперед все гниле, зіпсоване. Антична філософія потворне протиставляє впорядкованому Космосу, на який орієнтується розумне суспільство. Давньогрецькі філософи створили ієрархію краси, де потворному приписувалося низьке тілесне, на яке слабо впливала сила Єдиного, розкриває неоплатонізм.

Потворне знаходить своє втілення у мистецтві. Наприклад, трупи, потворні тварини. Тут, за зауваженням Арістотеля, потворне несе задоволення самим фактом наслідування. Це має пояснення в контексті арістотелівської теорії мімезису.

У християнстві потворне є наслідком гріхопадіння і причини. Однак, як твердить християнство, і чуттєва краса є гріховною спокусою, якою не слід захоплюватися. Відторгнення як потворного, так і чуттєвої краси відправляє віруючого на пошук божественного. Адже Бог може позначатися у вигляді звичайних речей. В дзен-буддизмі описується випадок, коли каркнула ворона і учень отримав просвітлення, на нього зійшло Божественне. Бог може відкриватися людині при погляді на каміння, на черв'яків. Про це говорить апофатичне богослов'я. Про це говорить Псевдо-Діонісій Ареопажіт.

«Неподібною подібністю», протилежним образом стимулюється розкриття в людині Божественного. Людину збуджує і вражає образ, далекий за зовнішнім виглядом від образів ідеального, які вже створено людиною в її голові. Тому «естетика аскетизму» і значимості в ній потворного відіграють певну роль в осягненні Божественного. Тому в цій естетиці естетизується плоть аскета, яка гниє, естетизуються загнилі рани аскета, черви, що ворущаються в тілі аскета, естетизуються стогони, ридання, сльози аскета. Щоби шокувати, вразити. Зворушення навіть потворним викликає катарсис, Божественне, Стан Божественного. Потворне як символ аскетичного подвигу, символ стійкості духу, символ мужності викликає в людині перепад психічних станів, вражає і нарешті відкриває людині Стан Божественного.

У мистецтві потворне може являти собою певний символ, а не бути антитезою прекрасного. Прикладом може бути експресивне зображення Ієсуса Христа, який страждає, а також натуралістичне зображення його смерті. Причому доходить до того впровадження потворного, що зображують тіло мертвого Христа, яке розкладається, як, наприклад, бачимо це у Х. Гольбейна. У християнському мистецтві часто зображують тортури страдників, де потворне представлено широко і ґрунтовно. Однак тут, як і в усьому християнському мистецтві, потворне пов'язане зі злом, з небуттям. Потворне як небуття, як повна відсутність форми, відсутність якої-небудь форми – це абсолютно потворне, це реальне небуття. Тут небуття не представлене як стан людини, при якому намічається якась форма. Тут небуття – не стан людини, а реальність. Християнське мистецтво середньовіччя, де присутнє потворне, – емоційно-спонукальне, навчальне. З цією метою і використовується зображення потворного.

Потворне йде з мистецтва епохи Відродження. Потворне відсутнє і в класицизмі. Проте воно з'являється в реалістичному мистецтві ХІХ століття. Потворне також присутнє в мистецтві ХХ століття.

Потворне пов'язують з піднесеним. Цей зв'язок ми бачимо, наприклад, у Е. Берка. За спостереженнями Г.Е. Лессінга, в силу того, що потворне пов'язане з піднесеним, воно більше відображається в поезії і менше – в живопису як образотворчому мистецтві, а не виражальному, яке виражає піднесене. І Кант говорив, що мистецтво дуже добре описує речі, які в реальному житті самі по собі потворні й огидні. Митець за рахунок художності зображуваного перетворює потворне на прекрасне. Однак потворне – це й художня антитеза прекрасного, антитеза, яка шокує, потрясає і пробуджує в людині катарсис. Потворне деформує дійсність, виступає як карикатура і сатира на дійсність, перевертаючи свідомість глядача, шокуючи його, на що вказує Г. Гегель.

Потворне по своїй суті – це «негативно-прекрасне». Потворне є антитезою прекрасного, а також набридливого, повсякденного – як красивості. Потворне є тінювою стороною прекрасного як абсолютного.

Скутий, напружений і невільний людський дух може виробляти в собі саморуйнування прекрасного. Це відбувається в силу існування «вільної негачії». Тобто скутий людський дух переходить від духовного ідеалу до матеріальної реалізації, що і є «вільна негачія». І.К.Ф. Розенкранц говорить, що потворне по своїй суті – це і є скутість, напруга і несвобода людського духу. Потворне як повна несвобода людського духу – це воля людини до «ніщо», коли людина після себе залишає «ніщо», порожнечу, не ціннісне.

Необхідно зазначити, що це не є станом «ніщо» у людини, а її дії спрямовані до руйнування, до перетворення цінностей у «ніщо». Тут можна помітити, що потворне у такому розумінні рідниться зі злом. Однак з потворного може відроджуватися в людській душі прекрасне. Для цього часто достатньо людині критично на себе подивитися, побачити себе комічним і таким, що не відповідає реаліям. Потворне само собою реалізується в комічному. Така самореалізація потворного в комічному відбувається у мистецтві.

Серед мистецтв потворне найбільш сильно виражене в поезії. Потворне може бути представленим своєю безформністю, дисгармонією, асиметрією, аморфністю, помилковістю, неправильністю. Більше того потворне, як зауважив І.К.Ф. Розенкранц, може бути представленим просто-напросто каліцтвом. Однак це вже інший ступінь потворного, безперечно високий.

І.К.Ф. Розенкранц говорить, що приємне і піднесене як потворне – це позитивні антитези прекрасного. Їх можна розуміти як потворне,

неполярно протилежне прекрасному. А от потворне, полярно протилежне прекрасному – це відразливе і огидне. На думку І.К.Ф. Розенкранца, відразливе і огидне – це негативні антитези прекрасного. Вони наближаються до такого негативного явища, соціально негативного як потворне, що представлено в мистецтві реалізму XIX століття. Потворне естетизовано також у символічному мистецтві XX століття. Естетизація потворного у символізмі – це форми розкриття аномалій соціального життя людини, приниження і таке інше.

Потворне як базова негативна категорія естетики Т. Адорно історично первинна по відношенню до прекрасного. Це пов'язано з тим, що розуміння потворного виникає при подоланні давньою людиною ще архаїчного періоду свого розвитку, коли почалося заперечення кривавих культів, культів, які мають людські жертвопринесення, коли почалося заперечення канібалізму. Всі ці культу з виникненням нового етапу розвитку культури потрапляють у розряд потворного. Виникнення потворного як у житті, так і в мистецтві пов'язане з існуванням соціального зла. Потворне як відбиток соціального виникає від соціальної несправедливості, від бридкого в соціумі, від хворого, хворобливого, вмираючого від самого спільного життя. Однак, за теорією Т. Адорно, в процесі заперечення і зняття потворного виникає прекрасне.

В історії естетичної культури потворне було представлено по-різному в своєму рівні. За спостереженнями Т. Адорно, в архаїчному мистецтві до потворного відносять наївне і дисгармонійне. Наївне і дисгармонійне мають місце у міфах. Наприклад, у міфах античності про сирен, кентаврів, фавнів, про що пише у своїх роботах Т. Адорно, збереглося потворне як наївне, дисгармонійне. Однак у тій же античності при посиленні класичних рис мистецтва дисгармонійність перетворюється на гармонію. При цьому в цілому знижується рівень потворного у мистецтві. В подальшому аж до XX століття потворне і прекрасне взаємно перетворюються, створюючи динамічну єдність гармонії та дисонансів у мистецтві класичного характеру. Баланс присутності потворного у мистецтві збільшується лише починаючи з кінця XIX і початку XX століття. Особливо відчутне посилення акценту на потворному в авангардизмі. За Т. Адорно це пов'язано з розвитком техніки і невірному її використанні, що створює огидне в житті людини при насильстві над самою людиною, а також, в цілому, над природою. Людина залежна від техніки, проте саму техніку невірно застосовує, знищуючи живу природу.

Паралельно з гонкою науково-технічних досягнень у мистецтві смакуються фізичні каліцтва людини, а також її анатомічні мерзотні вклучення, смакуються абсурдно-огидні стосунки між людьми як факт.



Мистецтвом ХХ століття потворне передається натуралістично. Картини потворного спрямовано на продукування певних людських емоцій, таких як бридливність, страх, жах, огидність, що викликає протест, призводить до шокowego стану. Експресія, наприклад, при смакуванні наркотично-сексуальної маячні, що ми бачимо у У. Берроуза, і натуралізм при демонстрації огидності сльозливих і прилипливих субстанцій, про що говорить Ж.-П. Сартр, при сценах насильства і жорстокості в процесі показу вампіризму та самокагування людини, демонстрація потоків крові при насильстві, все це стає нормою у мистецтві ХХ століття. Тому можна говорити, що потворне присутнє на рівних засадах з іншими категоріями естетичного в мистецтві ХХ століття.

Піднесене. Піднесене – це категорія, що характеризує неутилітарні взаємовідносини суб'єкта та об'єкта, через що суб'єкт відчуває захоплення, замилювання, благоговіння, а також страх, жах, священний трепет перед об'єктом, який переважає можливості суб'єкта в сприйнятті та розумінні. Неутилітарні взаємовідносини, мають, як правило споглядальний характер.

Якщо прекрасне ґрунтується на почутті задоволення, то піднесене – на почутті негативного задоволення. Піднесеним є переживання людиною своєї співпричетності до «найвищого» об'єкта. Піднесеним є переживання людини, коли вона відчуває відсутність загрози реальної небезпеки для себе, тобто відчуває свою внутрішню свободу і духовну одухотвореність при контактi з невимірно більшим об'єктом, у порівнянні з яким людина постає безкінечно малою. Наприклад, у порівнянні з космосом, який рухається. Піднесене – це ентузіазм людини, її запал. Піднесене часто супроводжується ентузіазмом. Характеристикою піднесеного як художнього засобу мають промови, які роблять акцент на позасвідомо-емоційній дії на слухача, приводячи його в стан захоплення, ентузіазму.

Піднесене буває присутнім у храмовому богослужінні. Піднесене присутнє в молитвах, в рецитації мантр, в різноманітній містичній практиці монахів. Піднесене присутнє в естетиці аскетизму в цілому.

Переживання піднесеного у вигляді трепетного захоплення, невимовної радості, «екстазу нісенітниць» і жаху викликає Бог – як трансцендентне, невимовне, неосяжне. Невимовність і неосяжність Бога, наприклад, представлені у Псевдо-Ареопагіта як «надсвітла п'ятьма». Однак ця невимовність і неосяжність у спогляданні уявляється антиномією, антиномічним.

Піднесене присутнє у візантійсько-православній релігії, в її іконах, образах, знаках, символах. Саме тут піднесене виконує функцію аналогічного. Аналогічна функція – така що зводить, духовно підносить.

Мистецтво має підвищувальний вплив. Наприклад, церковне мистецтво, на думку деяких віруючих, стимулює сходження до Бога, до стану

божественності, стимулює в людині вищий стан духу як святий дух, стимулює божественний стан. За приклад може слугувати Абат Сен-Дені Суггерій, XII століття.

Піднесене нерідко сполучене з чудернацьким. Прикладом може бути бароко. Чудернацьке передає натхнення самого художника, самого творця, передає не просто натхнення, а вище натхнення, божественне натхнення. Божественне натхнення – це і є піднесене. У божественному натхненні вміщено і вишуканість, і величність і вищий ступінь краси. Це вище натхнення.

Прекрасне супроводжується почуттям задоволення. Піднесене може не супроводжуватися почуттям задоволення в людині, як це спостерігається при сприйнятті прекрасного. Піднесене супроводжується так званим «негативним задоволенням» при запереченні всякого несуттєвого для людини. Піднесене викликає в людині замилювання і захоплення, викликає «солодкий трепет». Піднесене – через замилювання, захоплення, «солодкий трепет» – приводить людину до раптового осягнення досконалості.

Прекрасне відбиває якісну сторону предмета, його форму, його впорядкованість, його межі. Піднесене відбиває кількісну сторону предмета через його безформність, безмежність, через його неспівмірність з людиною.

Від прекрасного людина отримує задоволення. Однак і від піднесеного людина отримує задоволення. Задоволення від піднесеного – це «негативне задоволення», «антиномічне задоволення-незадоволення».

Людині подобається піднесене через те, що воно протидіє інтересу зовнішніх людських почуттів. Людині подобається прекрасне без усякого на те інтересу з боку людини.

Піднесене – це такий предмет природи, який спонукає людську душу переживати недосяжність природи як зображеної у вигляді ідей. Підґрунтям почуття піднесеного є негативність, принципова неадекватність і неможливість. Почуття піднесеного приводить людину до відчуття трансцендентальності ідей, які стоять за предметом сприйняття. Піднесене з'являється у людини при моментальному схопленні неадекватності й неможливості уявити про сакральне.

Піднесене виникає спонтанно, як шок від прямого бачення неможливості чуттєво уявити трансцендентність ідей навіть у спробі ірраціонального їх охоплення, звертаючись безпосередньо до акту їх ірраціонального сприйняття. Трансцендентності немає в уявленнях. Піднесене показує, що людська душа може перевищувати всякий масштаб зовнішніх почуттів, звертаючись до внутрішнього, сакрального.

Піднесене орієнтується на світ суб'єкта. Прекрасне орієнтується на світ об'єкта. Підґрунтя для прекрасного ми знаходимо в нас, у нашому

способі почуттів і думок. Цей спосіб почуттів і думок привносить піднесене в наші уявлення про природу.

Піднесене поновлюється в людині, коли відбувається конфронтація досвіду сприйняття природи й досвіду стану свободи в людській душі. Піднесене представлене в людині суб'єктивно-загальним почуттям, а красиве – емпірично-індивідуальним почуттям.

Людина відчуває піднесене при спогляданні загрозової сили природи, наприклад, сили розлюченого океану, грому, блискавки, і при отриманні задоволення від усвідомлення в собі здатності, а отже і можливості чинити опір стихії. Людський дух піднесено через розуміння свого призначення у порівнянні зі сліпою природою.

Людський дух через переживання піднесеного, шляхом раптового потрясіння, виходить з чутливого світу. Людський дух через переживання краси шляхом раптового потрясіння, приковується до чуттєвого світу.

Визначаються види піднесеного: споглядально-піднесене і патетично-піднесене.

Людський дух через піднесене перевтілює безмежне в кінцеве. Хаос є основним предметом для споглядання почуття піднесеного.

Піднесене і прекрасне різняться лише кількісно.

Піднесене відкривається в людській душі, коли чуттєве споглядання безупинного розгулу стихії постає в людині символом істинно нескінченного, символом абсолютної ідеальної нескінченності. Споглядаючи розгул стихії, хаосу, людина пізнає абсолютне. Розгул стихії і хаосу – це основне споглядання піднесеного.

Піднесеним людина прагне виразити нескінченне і вічне, не маючи навіть предмета, через який можна це виразити. А через безпредметність!

Піднесеним людина показує абсолютне, яке вище за будь-яке безпосереднє існування. Показ абсолютного виконує діалектичне зняття конкретної форми вираження, форми, яка має субстанційний сенс.

За словами Г.В.Ф. Гегеля, піднесене вкорінене в єдиній абсолютній субстанції, в Богові, в почутті Божественного, і знімає конкретну форму втілення змісту, в процесі втілення цього змісту.

Піднесене є вираженням божественної субстанції. Піднесене переважає будь-які форми зовнішнього вираження.

Прикладом піднесеного є готика в архітектурі. Про піднесене говорили по-різному. На думку М.Г. Чернишевського, піднесене – це природна сила і величина. В той же час у Т. Ліппса піднесене – це проєкція піднесених почуттів людини на якийсь предмет, який сприймається як естетичний. Піднесене є негативним. Про це говорять І. Кант, Т. Адорно.

Піднесене – це непереможний людський дух, стійкий до маніпуляцій, які приходять ззовні. Піднесене – це тріумфуючий людський дух всупереч природі та її стихії, яка перевищує можливості людини.

Піднесене – емоційне вираження конфлікту двох дискурсів, які мають несподівані переходи, такі, як «невиговорюваність», як абсолютне мовчання.

Піднесене притаманне авангарду, абстрактному експресіонізму, абстрактному живопису взагалі.

Піднесене – це представленість нуміозно-абсолютного в людині.

Піднесене виражає боротьбу суспільства за попередження катастроф – екологічних, ядерних.

Трагічне. Трагічне – це категорія, яка характеризує згубні і нестерпні сторони життя, нерозв'язні протиріччя дійсності. Трагічне розкриває нерозв'язні конфлікти.

Трагічне розкривається в міфах про вмираючих богів, про таких богів як Мітра, Осіріс, Адоніс, Діоніс. В античності через секуляризацію культу Діоніса виникло мистецтво трагедії. Арістотель показує, що в трагедії присутні такі елементи, як виникнення складної ситуації, страждання, очищення. Складна ситуація – це перипетія. Страждання – це пафос. Очищення – це катарсис.

В епоху просвіти міркують про трагічне як про зіткнення обов'язку і почуття, говорять про трагічне як про «школу моральності» у філософії Г.Е. Лессінга. В епоху просвіти показано, що трагічне як трансцендентне розкривається і як моральне.

Мистецтво трагічного розкриває конфлікт, який існує в конкретному світі людей. Трагічне має героя, якого ототожнюють з моральною ідеєю. Моральні сили в особі героя – це і природна моральність, і моральність загальності.

При трагедії гинуть обидві окремі, відокремлені, відчужені сторони. В такому випадку залишається в силі сутнісна сторона кожної з наявних сторін як процес відновлення цілісності моральної основи, в якій примирюються трагічно нерозв'язні протиріччя життя. Примирення виникає при руйнуванні дійсного, наявного існування людини, а не в кінцевому існуванні взагалі.

В трагедії розкривається протиріччя ідеального як ідеалу і реального, дійсного. Також трагедія розкриває протиріччя між чутливістю і розумністю людини, її моральністю. Наприклад, у Ф. Шіллера.

Трагічним виглядає такий стан речей, коли втрачено свободи людина доводить ту саму свободу, після чого гине, засвідчуючи свою вільну волю перед людьми.

Іронія часто витісняє трагічне, про що говорять Ф. Шлегель, Новаліс. Це може бути пов'язано і з тим, що принцип існування світу не має в собі підстав. І це може бути представлено сліпою волею до життя, як за А. Шопенгауером. В такому випадку трагічна сторона людського духу орієнтується на відторгнення волі до життя.

Трагічне в мистецтві – це відсторонені від безпосередньо практичного життя образи, символи та уявлення, які виражають страх смерті. Але в той же час мистецтво, та й культура, по своїй суті показують бажання безсмертя, про що говорить М. де Унамуно. При цьому трагічне часто виражає універсальну катастрофу людського життя, що пов'язане насамперед з роз'єднаністю існування істини, на що вказує К. Ясперс.

Трагічне також пов'язують з безосновністю буття світу, а також з абсурдністю його існування в цілому, як це стверджують А. Камю, Ж.-П. Сартр. Трагічне – це бачення «ніщо світу», де в основі закладено випадковість, говорить К. Россе. Почасти й від того, у мистецтві в цілому, накопичуються страждання. Тобто існує страждання в людині від трагічного світогляду. Цей світогляд – від протиріччя щастя і свободи, про що говорить Ф.М. Достоєвський. Він – від протиріччя ідеальних уявлень про соціум та існуючі насильства в суспільстві.

Комічне. Комічне – це категорія, яка відбиває в об'єктивній дійсності і в душевному житті людини смішне, а також потворне, безглузде, нікчемне. Комічне, таке як насмішка, дотеп, гумор, гротеск, іронія, досягає своєї мети, коли людина починає сміятися або хоча б посміхатися. Досягнення подібного ефекту відбувається, коли спрацьовує механізм дії комічного, механізм, який полягає у грі зі значеннями. Гра зі значеннями може задіяти такі способи мистецтва як гра слів, подвійні значення, що означають смішні жести, перебільшення, применшення. Ці способи застосовуються в таких жанрах комічного мистецтва як комедія, сатира, епіграма, жарт, фарс, пародія, карикатура.

Комічне є складовою кожної культури. Однак у кожній культурі є певні цінності – як вищі цінності, що не можуть бути предметом комічного. Хоча можуть бути такі соціальні умови, які скидають ці вищі цінності у сферу комічного.

За Платоном і Арістотелем, смішне і комічне можна визначати через потворне; але це – лише частина потворного. Смішна маска потворна; це викривлене, однак без болю, на що вказував Арістотель. Від комічного людина отримує задоволення. Це задоволення є результатом розсіювання у людини ілюзій. Коли у людини розсіюється та чи інша ілюзія і вона позбувається тієї чи іншої подобі, то людина посміхається. В буддизмі говорять про посмішку Будди. Будда – від слова будити. Будда –

пробуджений. Будда пробудився, прозрівши від світу ілюзій та подоб, і, отримавши просвітлення, розсміявся. Сміх є результатом комічного. Подоба видає себе за високе. Комічне розвінчує це. За І. Кантом, комічне виводиться з гри уявлень. Кінцевий результат дії комічного – це сміх. Сміх з'являється у людини в результаті раптового перетворення напруженого очікування в ніщо. При перетворенні напруженого очікування в ніщо людська душа не знаходить причин, які викликали напругу.

Г. Гегель вважав, що комічне знищує об'єкти подоби. В цьому соціальне завдання комічного. Комічне породжує осміяння. Осміянню підлягає соціально віджиле.

У Г. Гегеля комічне пов'язане з випадком, де випадковість суб'єктивності як суперечність мети приймається людиною всерйоз; однак і відривається ним через те, що відчуває неприємне. Відчуття неприємного пов'язано з тим, що в комічному присутнє і потворне. Ми відкриваємо для себе наявність цього потворного; ми його розпізнаємо. І тому нам приємно.

Ми сміємося над потворним, і тим самим стаємо вищими за це потворне, говорив М.Г. Чернишевський. Ми об'єктивуємося, дивимося на себе збоку, звисока, дивимося звисока не тільки на все навколо, а й на себе самого. За словами В.Г. Белінського, комічне розвінчує соціальне ошуканство. Отже, комічне є засобом боротьби проти всього старого, проти віджилих форм суспільного життя, на що вказував О.І. Герцен. Комічне виступає проти форм, які часто через свою незатребуваність вже самі по собі несуть одурювання. Часто використовується одурювання через необізнаність людей.

Комічне сприймається шляхом виявлення протиріч через перебільшення, через невідповідність, подвоєння значень, перевертання значень, обманювання чеканням.

Типи комічного: гумор, дотепність, іронія. Гумор – це тип комічного, яке скасовує серйозне, але й пробуджує поблажливість. Дотепність – це такий тип комічного, який перевертає значення, надає людині несподівані змістові перепади. Іронія – це тип комічного, який містить в собі двоїстість, де присутнє як відверте, так і приховане значення. Причому відверте значення протилежне прихованому значенню. Людина, яка іронізує, оперуючи цими двома значеннями, увергає свого співбесідника в ситуацію протиріччя із самим собою і зрештою виводить його зі стану так званого «помилкового розуміння». Це дає можливість відчуття деяку «суб'єктивну свободу», що ми бачимо в романтизмі. Іронія продукує в людині почуття вичерпної повноти у протилежностях неможливості й необхідності, безумовності й обумовленості, що можна розуміти як свободу. Про це пише Ф. Шлегель.

Для ХХ століття притаманна така ідеальна форма комічного як гротеск, в якому розпадаються предметні форми, про що говорить К. Юнг. Однак для всіх форм комічного, перерахованих вище, тобто для гумору, дотепності, іронії, гротеску, притаманне перевертання людської свідомості, введення людини в новий стан.

Сміх. Сміх – це феномен людини, в якому виражається її здатність знаходити комічність в тій чи іншій життєвій ситуації. Сміх зливає воедино емоційне та раціональне в людині. Саме тут аналітичний рух розуму набуває компонент позитивних емоцій, радісних емоційних станів. Сміх завжди мімічно виражений як «сміх тіла». Емоційно-тілесно сміх виражає радість. Сміх виражає ентузіастичні спонуки тіла. Сміх відбиває здорове тіло, яке отримує насолоду, тіло, яке на підйомі, росте, розвивається. Але сміх – це не лише «сміх тіла». Сміх – це ще й «сміх розуму», «сміх людського», «сміх людяного», що визначає цінніше, тобто сміх комічного як такого. Антитезою «сміху розуму», або сміху комічного є сором. Тоді як антитезою «сміху тіла» є плач. Комічний сміх і сором як протилежності несуть в собі значеннєве навантаження, в якому присутня не лише інтелектуальна основа, однак і моральна, а також чуттєва.

Співвіднесеність сміху з культурою розуміється як сміхова культура, що докладно розкриває М. Бахтін. У сміховій культурі представлені як агресивність, так і естетичне відсторонення, де зло, або агресивність, має міру у відношенні до позитивної емоції сміху, до естетичного відсторонення. В сміхові, а отже, і в сміховій культурі, завжди існує співвіднесення емоційно позитивного сміху і міри зла, на що вказує Арістотель.

І. Кант показав, що коли напружене очікування перетворюється в ніщо, то виникає афект сміхового. Коли людина знаходить невідповідність поміж своїм уявленням про оточуючий світ і дійсний стан цього світу, то виникає сміх. Про це писав А. Шопенгауер.

За словами Ф. Ніцше, сміх є тією силою, яка дає людині свободу. А. Бергсон говорить, що коли людина вбачає в житті зашкарублість і автоматизм, вона сміється. В розумінні З. Фрейда, коли людина долає бар'єри, у вигляді цензорів своєї душі, бар'єри, які культура створила в його психіці, то людина сміється.

Як помітив К. Лоренц, сміх пов'язаний з агресією. Він пом'якшує агресивність людини, підміняє натуральну, природну агресію поведінкою сміху, поведінкою, яка розуміється як «ритуальне привітання», що осмислює в своїх роботах К. Лоренц. Коли стикаються два розуми з різною спрямованістю в одному бісоціальному просторі, то виникає сміх, говорить А. Кестлер.

Через переживання прекрасного, піднесеного, трагічного, комічного людина пізнає в собі нові відчуття і отримує нове розуміння, отримує нову картину світу в своїх уявленнях.

*Пізнання через інонаукове. Інонаукове різноманіття.* Нові покоління людей ставлять перед собою нові цілі. Переслідування нових цілей пов'язане з тим, що науками отримана нова картина світу. І її необхідно враховувати, щоб пристосуватися й адекватно реагувати на реалії, що змінюються. Покоління людей, що пересягнуло в XXI століття, незважаючи на підкорення космосу, міць інформаційних систем та інші завоювання наукової думки, відчуває ще більшу слабкість свого положення перед лицем випадковостей Всесвіту у вигляді, наприклад, комет, астероїдів, метеоритів, здатних за досить короткий момент часу нівелювати людську цивілізацію, цивілізацію, що так важко тривалими тисячоліттями пробиває собі дорогу.

Висновки наукової картини світу позначаються на інонауковій картині світу в людині. Тому відбуваються різкі трансформації в релігії, містиці, у художньому світі людини. Останній, тоб то художній світ людини, уже не подає нескінченний єдиний навколишній світ у «площині», як це описували в античні часи. Художній світ людини в XXI столітті проникає в глибини простору, а не задовольняється «площинними образами». Мистецтво прогресує. Воно вже не відокремлює одиничні явища одне від одного, а зливає все в загальне світоуявлення, перед яким індивід, як щось окреме, несамостійний і нестійкий. Безпосередня очевидність речовинної явленості одиничних форм, яку зазначає А. Рігль [77, с. 526] стушовується злиттям у загальні явища, що чітко видно в мистецтві XX і XXI століть.

Інонаукова картина світу й естетичне або мистецтво як її основа, її фундамент проявляється, коли звучить музика Моцарта або Бетховена, коли з'являються перед нами шедеври живопису, картини Леонардо да Вінчі, Ван Гога. Тоді прокидається в нас відчуття ідеально повного й вільного життя, що одухотворяє нас і вливає в нас сили для подальших дій, щоб запобігти небезпекам і врятуватися, урятувати себе й свій рід від негод Всесвіту, що рухається випадково. Випадковий рух Всесвіту, що продовжується в нас ірраціональними силами й зароджує страх, дає нам поштовхи також і для подолання цього страху, поштовхи через мистецтво, яке дарує нам об'єктивовану насолоду. Особливо яскравий прояв об'єктивованої насолоди ми знаходимо в давньому мистецтві. Давня людина ховалася від випадково виникаючих катастроф за своє мистецтво, постійно виготовляючи амулети як запобіжні речі, які заспокоюють і приводять нервові сили у рівновагу, що допомагало впоратися зі стихіями, які намагалися поглинути людину. Сучасна людина вже не ховається від



всепоглинаючого Всесвіту, від того ворожого космосу, який усюди. Сучасна людина дивиться правді в очі й усвідомлює ті небезпеки, які таїть в собі непередбачений рух у глибини космічних просторів. Сучасна людина, створюючи те ж мистецтво об'єктивованої насолоди, що й давня людина, усвідомлено бачить, що її маленький теплий світ, насамперед тілесний, фактично чудом утримується на самому краї безкрайньої прірви всепоглинаючих мегагалактик і чорних дір, що всмоктують у себе безповоротно все, розчиняють у собі життя, перетворюючи його в ніщо. Правда, це усвідомлення робить мистецтво об'єктивованої насолоди до певної міри іншим, додаючи до нього символізм. Символізм сучасного мистецтва робить його більш абстрактним, але водночас і більш глибоким, надаючи йому варіанти більших можливостей щодо виходу зі скрутних становищ, що в остаточному підсумку приносить те ж відчуття ідеально повного й вільного життя, надихаючи й одухотворяючи людину.

На перший погляд мистецтво явно і прямо не пов'язане зі спасінням, Всесвітом. Але це лише на перший погляд. Коріння же саме там. Спасіння від Всесвіту у майбутньому. У сучасному мистецтві більше песимістичності, тому що відкривається більше варіантів до згубного кінця, чіткіше усвідомлюється неминучість цього згубного кінця. Але цей песимізм зм'якшений як переживанням трансцендентного, так і героїчним поривом. Більше того, опис трансцендентного як суб'єктивних станів людини, її просвітлень і перетворень душі, причини чого лежать у компенсаторних реакціях на надлишок спонукань, в остаточному підсумку нівелює нотки песимізму в сучасному мистецтві. Адже від позитивних перетворень людської душі навіть печаль світлішає. І як тут не згадати переживання Олександра Сергійовича Пушкіна, коли він говорить, що «печаль моя світла». І як тут не згадати роботи психологів про естетичні емоції в яких, за Е.П. Ільїним, «сум світлий» [36, с. 14–136]. При цьому песимізм сучасного мистецтва допомагає нівелювати присутність героїчних ноток, нівелювати присутність героїчної поведінки споглядача там де цей героїзм не потрібен. У сучасному мистецтві красиві форми об'єкта обов'язково доповнюються поведінкою суб'єкта, що споглядає ці об'єкти, що надає глибину мистецтву, розкриваючи багатство внутрішнього світу людини. Сучасне мистецтво припускає насолоду красою як насолоду самим собою в чуттєвих формах предмета, а не просто насолоду формами предмета. Причому людина реально відчуває себе в предметі, у його формах. Краса форм – це не зовнішнє. Це наше ідеально вільне й повне життя в цих формах; життя поза насильством. Краса робить людину щасливою (В. Воррингер). У красі закладене почуття світу, тобто своєрідність, видима у всьому. Краса властива як мистецтву, так і релігії. Тому про

«почуття світу» говорить взагалі вся інонаукова картина світу, у якій людина, за В. Воррінгером, насолоджується самою собою, протиставляючи себе космосу, явищам зовнішнього світу [12, с. 459–475] як бездушним утворенням. Душа підсвідомо завжди припускає урахування життя як цінності. Цінність форми, якою оперує естетичне й релігійне, припускає й цінність життя. Форми й лінії передають своїми проявами життя, життєве, життєве як цінність. Цінність – це зміст. Передбачається присутність символічності, абстрагованості. Тенденція до символізації й абстрагування не є виключною протилежністю потреби натхнення, оскільки в протилежному випадку натхнення перетворюється у тваринне задоволення від біологічно необхідних речей. Але натхнення – це більше, ніж задоволення від власного шлунка. Натхнення зумовлене не тільки щастям особистим, але й щастям оточення. Прагнення до натхнення зумовлене щасливими стосунками щирості не просто між людиною і явищами зовнішнього світу, а між людьми і явищами зовнішнього світу. Тут тільки через серце, милосердя або просто поступливість з'являється можливість і прокладається дорога до злиття з явищами зовнішнього світу в якісь моменти життя як компенсації за ту ж поступливість. Абстракція ж – від конфліктної ситуації між людиною й навколишнім зовнішнім світом, але не від конфліктної ситуації між людьми й навколишнім зовнішнім світом. Бог породжує відчуття страху, коли цей Бог являє собою якусь зовнішню силу, що тяжіє над людиною, коли існує помилкове розуміння Бога. Але Бог в Біблії не породжує страх, коли Царство Боже є усередині нас [7, с. 3–1313]. Зовнішній же Бог стає страшилкою, яку треба боятися, яка призначена для карного елемента, щоб приструнити й пристрахати його фразами типу «Побійся Бога», щоб кримінальник міг задуматися про те, що буде після смерті. Адже якщо фізична сила є, а совісті немає, то немає заборон перед самим собою і така людина небезпечна для оточення. Культура починається із заборон. Дикість – це коли їх нема. Якщо заборон немає, то така дикість не те що не будить у людини Божественне, вона небезпечна для оточуючих людей.

Людина видобувала якусь річ із зовнішнього світу (проектуючи тим самим певні зв'язки соціальних відносин), очищаючи цю річ від випадковостей і дикої свалолі вируючих стихій, увічнюючи її як найнеобхідніше й нівелюючи інше як незначне, тим самим символізуючи її, а значить певною мірою абстрагуючи. І тоді ця річ уже була точкою опори серед стихійних явищ випадкового світу, що саме по собі задовольняло потребу в спокої, давало можливість бути щасливим. Ця річ була релігійним ідеалом або твором мистецтва. Вона була вилучена із плутаних зв'язків граючого стихіями зовнішнього світу, очищена від

залежностей дикої сваволі, але залишилася приналежністю природи як необхідність, а значить, певною мірою розумність (розум в пошуках необхідності); тобто показ людиною розумності у свободі природних випадковостей. Але це не ті природні випадковості дикої природи, «дикого космосу». Це певні, особливі природні випадковості, переломлені через призму соціальних відносин, через які людина має можливість наблизитися до природного, а то й злитися з ним.

Річ, вихвачена з природи й перетворена в символічні форми, втрачає свої точні позначення, відповідні зовнішнім об'єктам, тому що через символічне вона наділяється ще переживаннями вищих станів свідомості як станів всесильності (або Божественності), набуваючи тим самим могутності такої динамічної сили, з якої й виходить вища символічна (або абстрактна) краса, або Божественність, переживана людиною як неможливість смерті.

Людина своїм релігійним ритуалом і формами мистецтва творить те, що можна назвати ідеально стійким і надійним, надаючи йому тим самим важливість, значущість і необхідність як головне, підкреслюючи значення необхідності життя серед розпаду, у грі мінливих проявів природи, повних сваволі, яка дає неясність подальшого існування. Це одухотворяє. У цю натхненність вплетається символічне й абстрактне як єдино неповторне, що відбиває вище в людині, у якому вона й може знайти спочинок або просто відпочити від безпросвітної плутаності навколишнього світу. Від цієї безпросвітної плутаності віє неясністю, що викликає стан занепокоєння, стан, який віддає можливість бути щасливим.

Символічне, котрим наділяються предмети зовнішнього світу у зв'язку з їх цінністю для людини, робить їх ще ціннішими. Тут символічне (або абстрактне) звільняє той чи інший предмет оточення від його залежностей і зв'язків з іншими предметами, роблячи його самодостатнім і абсолютним. Ця абсолютність набувається через те, що улюблений або важливий предмет виривається із загального ходу дій з перетворення його в інші предмети. При цьому придушється зображення реального простору й виступає на передній план індивідуальна форма, форма як абсолют і самодостатність, форма, через яку людина може більш повно розкрити свої суб'єктивні стани, які пов'язані з переживаннями неможливості смерті.

Інонаукова, або поза наукова, тобто символічна картина світу, в основі якої лежить досвід натхнення, зводиться до об'єктивованої самонасолоди людини, коли до натхненності додається символічність (або абстракція), де натхненність і абстракція не подані порізно як протилежності.

Рівноважно-гармонійне сполучення натхненності й символістики (абстрактності) задовольняє, в остаточному підсумку, потребу в

самовідчуженні людини, коли її надлишок спонукає нівелюється за рахунок компенсаторних процесів психіки й людина одержує стан, протилежний тому, коли царює надлишок спонукування, одержує стан ряду катарсисів, одержує вищий катарсис, тобто переживання неможливості смерті, або стан компенсаторного осяяння як реакція на страх смерті.

Прагнення до самовідчуження проглядається в тенденціях до символізації, до абстрагування, в потребі до абстрагування, тому що максимально символізована (абстрагована) ситуація народжує компенсаторну реакцію – самовідчуження.

Прагнення до індивідуалізації (до виділення людиною своєї власної, неповторної індивідуальності) бачимо в тенденціях до натхнення, у тенденціях до задоволення потреби в натхненні, тому що максимальна натхненність народжує компенсаторну реакцію як нівелювання індивідуальності, нівелювання неповторною натхненністю. Тому натхнення як основа – це теж імпульс до самовідчуження. Але натхнення як процес – це поки що самоствердження, затвердження своїх дій шляхом одухотворення тих чи інших об'єктів (предметів). Одухотворяючи інше, ми існуємо в ньому, поринувши в цей інший зовнішній об'єкт, у його зовнішню форму, тим самим звільнившись від свого власного індивідуального існування. Наша індивідуальність уливається в інший світ, більш стабільний, ніж хиткий світ потоку нашої індивідуальної свідомості. Тим самим ми відчужуємося, одержуємо відпочинок, хоч і прагнемо при цьому до якоїсь діяльності.

Людина своїми тенденціями до символізації й абстрагування прагне позбутися випадковостей свого існування, сваволі випадків.

Життя як таке порушує самонасолоду. Ми втрачаємо своє «я», споглядаючи релігійне священнодійство або твір мистецтва. Прагнення до насолоди й щастя як до чогось піднесеного диктується потребою до самовідчуження, до того, що вище життя, до того, що наджиття.

Абстрагуючись аж до символу, інонаукова картина світу несе у собі й практичний момент. Момент краси ж – це не технічний фокус, це утруднення сприйняття, виведення людини з режиму її автоматичних дій. Тобто краса перетворює людину, компенсує в ній усі недоліки й тим самим окриляє, звертаючись безпосередньо до людських емоцій. При цьому спогади образів у людини орієнтують її в остаточному підсумку на майбутнє. Це чітко видно в музично-ліричних началах мистецтва як безобразних началах, але які, за розумінням В.Б. Шкловського, звертаються безпосередньо до емоцій [92, с. 58–72], емоцій, які посилюють враження, справляють найбільше враження, посилюють труднощі й тривалість сприйняття. Мета – подовжити сприйняття, що виявить і відіб'є

сам процес неусвідомленого повстання в людині світу, що твориться в ній, через що прийде відчуття речі, обраної релігійним діячем і художником як бачення; речі обраної, значущої й цінної, воскресло в людині як бачення, бачення нове, оновлене, а значить очищене від усього застарілого, тобто перенесене в суб'єктивні простори нового сприйняття. Переносити предмети зовнішнього навколишнього світу зі звичайного, повсякденного сприйняття у сферу нового, або оновленого, сприйняття допомагає крім звертання людини безпосередньо до емоцій ще й сама образність. Образність супроводжує звертання людини безпосередньо до емоцій, щоб вивести її з автоматизму сприйняття. Із автоматизму сприйняття виводить таке бачення, яке одночасно є й метою, на чому сприйняття й затримується, досягаючи сили й високого ступеня тривалості, а значить, високого ступеня безперервності. Для цього звук у музиці, слово в поезії, сакральне в релігії повинне мати характер дивного. Дивне створює труднощі для всього застарілого в людині. Тому потрібні утруднені форми для знищення всього віджилого в людській душі. Утруднені форми загальмовані, припустимі труднощі при відтворенні в поезії, наприклад, криються в окремому випадку повторення однакових звуків, що помічає В.Б. Шкловський [92, с. 58–72]. Повторення однакових звуків народжує загальмованість, кривизну. Гальмування й затримка є законом не тільки мистецтва або сакрального релігії й містики, але й усієї позанаукової картини світу в людині. Але повторення однакових звуків – це ритм. Окремий випадок повторення однакових звуків – це ритм порушений. Порушений ритм не може бути передбаченим. Така непередбаченість і створює утруднення й загальмованості як способи виявлення й розкриття (розквіту) художнього в естетичній картині світу й сакрального в релігійно-містичній картині світу, що втілюється в кінцевому своєму прояві як катарсис. У протилежному випадку, коли немає порушень у ритмі, а все йде за правилами й входить у предписаний канон, у передбачені закони й закономірності, то прояви художньо-сакрального начала зникають.

Наукова картина світу ХХІ століття, перевернувши й затвердивши нову космологію про далекі галактики, змушує дивитися на ближнє земне очима іншого художника, нового художника. Художник дивиться на світ вже під кутом широких і ємних уявлень, враховуючи ворожість і сторонність холодного космічного світу, світу, що не бере в розрахунок теплий живих істот. Сучасний художник, створюючи об'ємності й глибини зображуваного, сягає космічного у своїх уявленнях про просторово-часові світи. Художні форми, стаючи космічним символом, не забувають про простоту, строгість і ясність, чим не забувають і про живе, людське, те, що змінює нескінченну природу своїм творчим поривом.

Наукова картина світу й позанаукова картина світу, точніше релігійно-художня, а ще точніше релігійна, мистецька, містична, естетична, художня, музична, поетична й так далі, мають діаметральну й змістовну протилежність стосовно можливостей. Якщо наукова картина світу має невеликий ступінь врахованих можливостей, то позанаукова, або релігійно-художня, реалізує у своїй безпосередній емоційності (а точніше, у сфері тонких почуттів) максимум можливостей, максимум можливих можливостей становлення людини в майбутньому, що надихає й одухотворяє. Наукова картина світу не має достатньої повноти всіх закладених і врахованих ученим можливостей. З розвитком науки ці можливості додаються. І наука має певний рівень розвитку, розвитку, який у майбутньому може закреслити багато чого як позанаукове. Релігійний діяч і художник творять естетичні цінності відразу на всі часи. Підставою для цього служить дружній зв'язок і взаємодопомога людей для того, щоб забезпечити собі життя, усуваючи катастрофу, вказує К.С. Малевич [54, с. 183–189]. Релігійно-художній світ – це вікно, через яке ми виявляємо життя, що зазначає К.С. Малевич в своїх творах [54, с. 183–189] споглядаємо його. Релігійний світ і світ мистецтва змінюється в тому напрямку, щоб давати людині реальне уявлення про нескінченне [54, с. 183–189], щоб, за К.С. Малевичем, затверджувати знак чистоти людського творчого життя [54, с. 183–189], життя, яке завжди має якусь можливість для становлення в майбутньому, якщо це не проти самого життя. Роби будь-що від душі, і це вже творче життя, уже привнесення твоєї неповторної душі, уже мистецтво, твір мистецтва. Питання в іншому. Питання, наскільки затребуване саме таке творче життя, наскільки таке мистецтво потрібно іншим, потрібно сучасності, наскільки правильно обраний об'єкт для творчості, щоб мистецтво, яке ти створюєш, було змістовним. Треба наповнити свою справу загальнолюдським змістом.

У кожній історичній епосі мистецтво було співзвучно певному предметному світу. Сучасні світи, що фіксуються мистецтвом, спрямовані до Космосу, виражають співзвучність з Космосом. Космос і людина в космічних просторах проглядаються навіть там, де про це безпосередньо не говориться, де це безпосередньо не демонструється. Але все одно помітна спрямованість вгору, у Космос. І це властиво сучасності, сучасному мистецтву, а також сучасній релігійно-містичній ритуалістиці, хоча Бога шукають усередині себе, віруючі повернені в себе, містичні. Виникає питання: так що все це (мистецтво, релігія) до сучасності, до теперішнього моменту (сучасного стану мистецтва й релігії) було суцільним неуцтвом? Ні. У мистецтві і релігії завжди було присутнє до певної міри прагнення вгору, до вищого. Неуцтва немає. Мова не йде

про неуцтво. Просто іонаукові окремі уявлення вплітаються в позанаукову картину світу, щоб підтримати психічну рівновагу від кризового світовідчування. Неуцтво з'являється тоді, коли антинаукові уявлення реалізуються в практичному житті, у неадекватній поведінці. Або, коли це неуцтво повторюється в промовах з наполегливістю й завзятістю, не бажаючи перетворитися в символічну гру або просто в гру, що відвертає людину від помилкової серйозності або ж просто від серйозності щодо неправильних уявлень, помилкових ідей.

Мистецтво, релігійна сакральність, містичний досвід та інші феномени позанаукової картини світу у своїй вираженості містять конкретне й абстрактне одночасно, або ж, точніше, утворені з конкретних форм (або образів) і абстрактних форм (або символів). Останні, тобто абстрактні форми, не точні, помічає В.В. Кандінський [40, с. 112–138]. Тому не можна обмежитися тільки ними (символами, абстракціями), тому що при цьому людина позбавляє саму себе можливостей. Адже можливості збільшуються й розширюються з наближенням до образності. Обмежитися лише неточним – значить виключати суто людське, зазначає В.В. Кандінський [40, с. 112–138].

Наближаючись до чистої образності й до чистого протоколювання матеріального предмета, ми перестаємо його виражати. Якщо ж ми не задовольняємося протоколюванням матеріального предмета, то в такому випадку ми прагнемо надати зображуваному предмету вираження, ідеалізуємо його, стилізуємо, як стверджує В.В. Кандінський [40, с. 112–138]. Він також стверджує, що копіювання предмета, протоколювання його матеріального образу, запозичує в предмета його виразність, звучність [40, с. 112–138]. Змістовність же предмета – у самому предметі. І як помічає В.В. Кандінський, вибір реального предмета наповнений значеннями [40, с. 112–138]. Людина говорить про значущість, зосереджуючи увагу на конкретному предметі, виділеному нею з мільйонів предметів, виключаючи всі інші предмети як незначні, менш значущі. У самому виборі предмета уже присутнє абстрактне начало, абстрактна форма. В.В. Кандінський зазначає, що елемент абстрактної форми чистий і примітивний [40, с. 112–138]. Він присутній у вибраному предметі як сакральному поряд із самою його предметністю. Тобто у формі містяться два його елементи: предметність і абстрактність, предметність і предметна інтерпретація, оголеність і завуальованість. Наявність цих двох елементів форми відкриває нові можливості, можливості в основних мотивах композицій форм, що зазначає В.В. Кандінський в своїй книгах [40, с. 112–138]. Тут основні мотиви з'являються як сама художність. Адже принцип суто художній, а це значить вільний від другорядностей, що зазначає

В.В. Кандінський в своїх працях [40, с. 112–138]. Другорядності відпадають і залишається істотне, причому виражене істотне, як художня мета, як можливість зсування форм, зсування оголеного й завуальованого, аритмічного й ритмічного, асиметричного й симетричного, з метою впливу на почуття. Саме через протилежності й відбувається вплив на почуття. Ритм просить аритмії, симетрія – асиметрії. Тепло – холода, а холод – тепло. Гармонізація пропорції всього цього й пробуджують у людині натхнення й закликають до життя. Так, прохолодне (блакитне) і тепле (жовте), які в русі, у пошуку умов для життя, у пошуку необхідної температури для тіла (для гомеостазу), зупиняються в рівноважному стані, в абсолютному спокої (зелене). Цей спокій (зелене) уже нікуди не рухається. В.В. Кандінський помічає, що у цьому спокої (зелене) уже не проявляються ні радість, ні сум, ні пристрасті [40, с. 112–138], які були необхідні в ситуації пошуку умов для життя. Коли ці умови перебувають у рівновазі (як необхідний гомеостаз для тіла), приходять спокій (зелене), що уже нічого не хоче, нікуди не кличе, на що вказує В.В. Кандінський [40, с. 112–138]. Спокій, відсутність руху в зеленому, що погасив протилежності блакитного й жовтого, що прагнуть до нас (коли ми дивимось на жовте) і від нас (коли ми дивимось на блакитне), заспокійливо діє на людину. Але спокій зеленого як пасивність може викликати нудьгу. Жовте й блакитне такого не викликають. Жовте випускає промені тепла, молодості, веселості. Блакитне – прохолоду, серйозності, вдумливості, глибини. У них рух, активність. У них немає самовдоволеного спокою літньої зелені, коли зелене бушує, коли воно в розквіті. І там немає білого. Біле ж стоїть високо над нами. Біле в наших картинах світу, картинах релігійних, художніх, містичних, символізує мир і велике мовчання (голос безмовності). В.В. Кандінський зазначає, що велике мовчання білого – як музична пауза (як звук, «подібний мовчання»), наповнена можливостями [40, с. 112–138]. Цей розквіт можливостей у білому охоплює і занурює в нього всю інонаукову картину світу, її релігійну, містичну й художню складові. Адже розширення можливостей – це той відмітний компонент позанаукової картини світу, який і дає привід людині одухотворитися, не закреслити, не знищити або нівелювати її. Розширюючи можливості на шкоду науковій картині світу, людина може хоча б просто підняти собі настрій, так ступований тиском об'єктивних законів і закономірностей, які пригинають і приземляють людину. Саме біле (білий колір) тут переповняє людину можливостями й відкриває перспективи для життя в майбутньому, забираючи всяку депресію в надії майбутніх становлень. На противагу білому чорне (чорний колір) надає людині «ніщо» без усяких можливостей, без усякого виходу зі становища.



В.В. Кандінський зазначає, що у чорному «ніщо» просто мертво, коли сонце згасне, а вічне мовчання існуватиме без майбутнього, без надії на майбутнє [40, с. 112–138]. Якщо біле уявляється нам як музична пауза, що лише на якийсь час перериває розвиток нашого світу, то чорне є пауза абсолютно остаточна, за якої немає продовження для нашого світу, а є інше продовження, а точніше, початок зовсім нового світу, не нашого світу, світу, у якому, можливо, зовсім не знайдеться місця для життя, а тим більше людського життя, яке потребує додаткової залежності від оточення.

В.В. Кандінський встановлює, що у чорному вже відсутнє і звучне, відсутній рух. Для В.В. Кандінського чорне постає як нерухомий труп, як мовчання тіла після смерті [40, с. 112–138]. Чорне – це погасле багаття, що згоріло до кінця, воно лежить уже за межами людського сприйняття. Це символ глибокого суму, символ смерті. На противагу глибокому суму чорного виступає радість білого (білого кольору), радість чиста, непорочна. Рівноважний стан цих двох крайностей криється в сірому, беззвучному й нерухомому, що породжує невтішність кінця світу й людини при наростанні темного. Але якщо в сірому переважає світле начало (біле), то в людині, що сприймає подібне, підсилюється й надія, надія на життя, на виживання в цьому світі, світі темному, світлому, середньому (сірому), світі різноманіття й розмаїтості. Особливо це стосується сучасного світу, світу ускладненого, а точніше вже достатньою мірою складного, світу високого рівня складності й півтонів. Тому виявити гармонію в сучасному світі, спираючись на один колір або на кілька кольорів, неможливо. Гармонія сучасного світу проявляється в гамі кольорів, у гамі півтонів, у гамі звуків, найчастіше ріжучих, гучних, але таких, що несуть правду життя, правду навколишнього світу, правду, відбиту в нашій сучасній суб'єктивній інонауковій картині світу, що так різко відрізняється від картин світу Античності, Середньовіччя, Відродження. Тоді, у ті далекі часи, музика, живопис, релігійна проповідь несли розраду, заспокоєння. І якщо ми звертаємося до творів тих епох, то одержуємо таке ж заспокійливе переривання нашого бурхливого й нервового життя, у нас розцвітають розрада й надія на краще. Але якщо ми припиняємо слухати музику тих часів, то відразу ж повертаємося в катастрофи нашого сучасного світу. Той минулий світ у корені інший. Він далекий нам, тим, хто живе у світі, де немає розради, де неможливо утішитися під вагою знань тієї наукової картини світу, яка розкрила глибини Всесвіту, катастрофічного Всесвіту, Всесвіту, що у майбутньому поглине нас. Ми живемо у світі, відкритому до синіх глибин Космосу, світі без розради, де рівновага втрачена, де чується раптовий стукіт барабанів по голові як

музика століття. Гармонія прокидається лише епізодично, коли перериваються безцільні устремління, розірвані зв'язки, розрізнені шукання істини й правди. А так панує битва кольорів, тонів і півтонів у живописі, високих і низьких звуків у музиці. Схрестили шпаги всі кольори й звуки, всі протиборчі рухи людської душі, всі релігійно-містичні символи у виявленні своєї єдності. Усе з'єднано в один конгломерат, усі протилежності сплелися. Це і є гармонія нашої сучасної інонаукової картини світу з такими її складовими, як релігія, містика, естетика. Гармонія, що віддзеркалює сучасний світ, – це сплетені суперечності, у яких починає переважати синій колір, що вказує на глибини Всесвіту, колір, якого ми не можемо позбутися просто так, закривши його іншими, не холодними кольорами втішливого характеру; колір, що несе холод, заморожує життя і, зрештою, нівелює його.

Колір, звук, рух у інонауковій картині світу релігійних доктрин, містичних прозрінь, езотеричних вчень і естетичних вражень – це багатозначні символи, що намагаються закодувати вічні сутності існування, звертаючись в остаточному підсумку до проблем суб'єктивного світу людини й пошуку в ньому первозданності, справжності, до вічності в людині. Ці символи стосуються й об'єктивного зовнішнього майбутнього, затверджуючи вольове перетворення реального світу, за яким майбутнє, намагаючись прогнозувати хід історії. У такий спосіб символічна, інонаукова картина світу, так само (як і наукова) прогнозує майбутнє, роблячи прорив до цього майбутнього, з огляду на катаклізми буття, катастрофи в існуючій реальності намагається створити підбадьорливу мрію, що надихає й одухотворяє сучасну людину науки, людину, яка розуміє весь песимізм від тяжіючих над людьми об'єктивних закономірностей, людину, яка усвідомлює свою власну малість у порівнянні з безмірністю Всесвіту. Того Всесвіту, де Сонце є порошиною, як і всі інші зірки, що помічає В. Хлебніков [89, с. 624–632].

За допомогою символів, за допомогою заклинань і заумної мови змовлянь людина намагається возз'єднати людей, створюючи позанаукову картину світу поруч з розумним світом науки, що фіксує об'єктивні закономірності. Є надія, що позанаукова картина світу релігій, містики, краси, піднесеності своєю заумною мовою возз'єднає людей. В. Хлебніков помічає, що розумні мови вже зараз роз'єднують [89, с. 624–632]. Але так необхідна єдність людей для звершень у перебудові світу і, в остаточному підсумку, для виживання, для порятунку всіх. Тому не відкидається й не скидається з постаментів позанаукова картина світу, де звучить заклик до єдності, звучить музика, що одухотворяє людський дух. Адже навіть звучання однієї струни викликає зрушення людства, як

стверджує В. Хлебніков [89, с. 624–632]. В. Хлебніков зазначає, що наука, вивчаючи той чи інший феномен, наприклад, хвилі світла, дає можливість керувати ходом променів [89, с. 624–632]. Але наука найчастіше не може самих же керівників, які управляють ходом цих променів, у тому числі й ходом історії, об'єднати, возз'єднати, спрямувати в одному напрямку, у напрямку власного порятунку, в ім'я спасіння всіх. Наука найчастіше не може надихнути їх, влити в них сили для того ж керування ходом променів. Це дають пророки й оракули, що віщають своїми ораторськими промовами передбачення майбутнього. Хоча це, за великим рахунком, не передбачення, а передчуття майбутнього у випадку роз'єднаності людей. В цих пророцтвах панує емоційність, чуттєва сфера людини, сфера, що безпосередньо реагує на світ, сфера, що відтворює інонаукову картину світу. Передбачають же майбутнє вчені за допомогою холодного розумового розрахунку, а не за допомогою символів, образів і емоційних сплесків закличного характеру. Для передбачення майбутнього існує наукова картина світу, яку припускає людство, віруюче в людство, людство, що розуміє вплив космічних тіл, а значить, що має істинну свободу. Хоча існує й об'єктивна випадковість, яку не скувати вченому. Її враховує лише позанаукова картина світу релігійного діяча й подвижника, містика, музиканта, художника, поета; поета, що застосовує автоматичне письмо, письмо, що відбиває цю об'єктивну випадковість. Об'єктивна випадковість сама по собі в людині стає суб'єктивною випадковістю. Ця суб'єктивна випадковість проявляється як у вільних асоціаціях здорових людей, так і у зорових і слухових галюцинаціях душевнохворих. Суб'єктивна випадковість вільних асоціацій виходить за межі вузьких рамок розуму людини. При цьому підсвідома сфера звільняється. Марення як процес цієї підсвідомої сфери звільняє її від нагромаджених і зім'ятих смислів, що виходять назовні у вигляді галюцинаторно-сновидчого як чудесного цього творчого процесу. Тут душа вільна. Над нею не панує закон і правило. Вона до певної міри сама по собі прекрасна, прекрасна хоча б у своїй природній конвульсивності й динаміці. Це «найпрекрасніше» вже як продукт, як деякі згустки, точніше, деякі сторони людського духу в цьому продукті згустків, що трансформують бажання у творчому процесі через спонтанне створення мрій, прагнуть вийти зі скрутного положення, що створилося, до свободи, що влаштує усіх. При цьому використовується ігрова сутність буття, ігрова натура буття людини. І нарешті, досягається якась точка духу, деякий стан душі, у якому життя й смерть, реальне й уявлюване не сприймаються як суперечності, що помічає А. Бретон [10, с. 290–342], де мислення вирване з рабства до споконвічної своєї чистоти.

Споконвічна чистота – суть прекрасне. Шлях до цього прекрасного починається з важкого, неприємного, відразливого клетотання позбавлених смислу уявлень, які мурмочуться в наших душах і розуміються як важка праця з невідомим результатом. Але тільки цей процес важкої праці народжує в нас бажання вийти за межі такого збиткового, абсурдного розходження між прекрасним і потворним. Ступінь опору всій цій абсурдності народжує в нас зліт духу. Цей ступінь повинен бути досить високим, щоб виник крик духу, який повертається до самого себе, творячи прекрасне, а також піднесене як таке. При цьому поверненні зауважується, що все це була лише чергова роль. У цій ролі брала участь і рефлексія, і раптове спонукання людини. Але все закінчується вираженням, виразністю. Через вираження ми приєднуємося до інших і втрачаємо суверенність свого мислення. А. Бретон створює, що людське мислення одночасно має суверенність і не має її [10, с. 290–342]. І там ще присутнє життя для себе. У вираженні ж від цього багато чого губиться. І тоді вже наявна спрямованість на інших людей (після гіркого досвіду); спрямованість на перетворення й поліпшення Всесвіту, зазначає А. Бретон [10, с. 290–342].

Потреба у вираженні викликає натхнення. І навпаки. Але натхнення викликає не просто потребу у вираженні. Натхнення викликає особливу, вищу потребу у вираженні, потребу одухотвореного духу. Одухотворений дух всеосяжний. Тому й натхнення від нього повністю охоплює наш розум. Тоді людина захоплена тим, що сильніше за неї. Тоді людина перестає належати самій собі. Вона починає належати всім нам. Вона творить для всіх, маючи стан душі такої напруги, яка рівна істинному божевіллю. І вона вже тоді не демонструє себе, а тотально впливає, вкидаючи оточуючих у стан повної розгубленості, проявляючи абсолютну внутрішню цілісність як наслідок перетворення свого власного мислення. Вона бачить світло, яке перестає згасати. І вона всіх веде до цього світла, залишаючись хазяїном своєї волі. Вона піднялася над своїми минушими почуттями й уже не відчуває поряд небезпек, рухаючись уперед і вперед до порятунку.

Позанаукова картина світу у своєму релігійному, містичному й естетичному розмаїтті зливається у виразності, найчастіше виразності, яка шокує. У самій же виразності завжди можна побачити дві складові: образну й символічну. Образні форми виражають історичну специфіку. Символічні форми (або символістика форми) виражають уможливлені конструції як значуще. Значуще виноситься на поверхню виразним. Воно вимагає вчуття (вимагає високого рівня чутливості), а не простої ідентифікації, як це відбувається найчастіше з образом, що ніяк не змінився, документальним.

Інонаукова картина світу завжди має змістовний момент, який можна представити і як предметність, і як виразність. Тобто, і предметність змістовна, і виразність змістовна. Предметна змістовність у тому, який предмет обраний для демонстрації, для показу. Виразна змістовність у тому, яку емоційно-чуттєву атмосферу несе вибраний предмет. При цьому використовуються засоби завдяки яким порушуються фізичні закони світу. Порушується наукова картина світу. Наприклад, порушується закон тяжіння, коли люди, тварини або якісь предмети зображуються в живописі висячими в повітрі. У живописі сполучаються в одному зображенні різні літературні сюжети й історії. Наприклад, зображення Соломеї у Є. Панофського [100, р. 3–30; 67, с. 650–651]. У цьому випадку ми маємо справу не просто з образами або предметними зображеннями, а із символами, з образними символами, що надають особливого змісту виразним зображенням. Для розуміння символів уже необхідний певний рівень культури, що містить у собі знання конкретних історичних процесів, конкретних епох, конкретних традицій. Адже не тільки символ, але й образ обумовлені історичними умовностями й умовами, а не просто тілесними схильностями людини до сприйняття того чи іншого досвіду. Стосовно символу можна додати, що він походить звичайно від тієї чи іншої ідеї. Наприклад, від ідеї гармонії протилежностей, їх узгодженості й контрасту, тобто непогодженості. Такі ідеї несуть у собі багатомірність і багатозначність; від чого й символи мають багато значень.

Образи займають проміжне положення між мовними висловленнями як кінцевими продуктами людської життєдіяльності й об'єктами природи, об'єктами, яким ми самі надаємо певного значення, зазначає Є.Х. Гомбріх [20, с. 275–305]. Це значення уже намічається в самому виборі об'єкта природи. Потім іде процес образотворення й символотворення, аж до кінцевого продукту. Іде процес, коли уява вільно підказує, що творити і як творити в образах; коли символам приписуються значення (наприклад, фенікс означає безсмертя). При цьому образи містяться в контексті, а за символами закріплюється множинність значень. Останнє, тобто символи із множинністю значень, орієнтують нас на містичне. За Є.Х. Гомбріхом є містична інтерпретація символів [20, с. 275–305]. Тобто символ розглядається як мова божества, а значить і мова для передачі особливих, вищих станів духу, коли людина переживає неможливість смерті, що зазначає В. Джемс [27, с. 60–314], коли людиною переживається стан компенсаторного осяяння, стан який компенсує страх смерті. Адже, за Біблією, Царство Боже усередині нас [7, с. 3–1313]. З огляду на містичність символу Священні Писання містять двояку істину. Є.Х. Гомбріх помічає, що містять істину в речах й істину про те, як речі стають образами

інших речей [20, с. 275–305]. Тобто, тут присутні два значення – і от уже багатозначність, багатозначність, яка виконує завдання містичного характеру, коли людина розпорошується в цих багатозначностях, применшується гординою й від неї відпадає незначуще, пиха. Відкидається наносне, типу надмірної гордині. У цьому процесі відторгнення від людини всього незначного, віджилого своє, застарілого й упередженого проявляється справжнє, справжній стан духу, проявляється переживання неможливості смерті, стан компенсаторного осяяння, стан в якому компенсується страх смерті, усіякий страх.

Є.Х. Гомбріх помічає, що символ розкриває перед людиною безліч значень [20, с. 275–305]. І людина відправляється в дорогу, залучаючись до процесу знаходження смислів цих значень. У цьому процесі вона постійно втрачає й розсіює незначні, другорядні смисли, смисли упереджені, застарілі. Залишається одне, значне. Це значне і є справжній стан її духу й тільки один-єдиний смисл. Тобто відбулося очищення від другорядного, очищення духу. Очищення (очищення потрясінням, або катарсис) – це результуюче не тільки мистецтва. Це результуюче всієї позанаукової картини світу. Тобто, і релігії, і містики, і езотерики, і мистецтва.

Візьмемо документальний образ. Деформуємо його, наділяючи символічними багатозначностями, виразністю. Ми губимося в цих багатозначностях, після чого як головне виступає (проступає) назовні наша справжня природа, що супроводжується переживанням неможливості смерті, станом компенсаторного осяяння в якому зникає страх смерті, Божественним. Правда, деформація образу не повинна доходити до абсолютної абстракції, тому що губиться зв'язок з людськими реаліями, від чого може не проступити головне, а лише стан компенсаторного осяяння. Чільне значення ми маємо в собі. За Є.Х. Гомбріхом, це додаткове значення, відсутнє насправді у творі [20, с. 275–305] мистецтва або в релігійному ритуалі, відсутнє в їхніх образах. Але образність зберігає натяк на це чільне значення людини. Тому образ (предметність образу) не слід доводити до абсолютної абстракції, де смисли розсіюються у своїх кількісних нескінченностях, у безпредметності почуттів.

Багатозначність містичного включає й протилежності, рівновагу протилежностей, їхню гармонію. Тобто включаються й переживання особливих станів свідомості, рівноважних, гармонійних станів, у яких гасяться й одночасно присутні протилежні емоції й почуття, що яскраво описано при переживанні неможливості смерті, стану компенсаторного осяяння, стану Божественного. Так, у посмішці Мони Лізи, посмішці Джаконди можна побачити й момент гіркоти. Те ж можна побачити й у

посмішці Будди. Те ж можна побачити й у собі, переживаючи подібні стани.

Відзначимо, що символ завжди відкритий. Двозначність (багато-значність) образу теж указує на його відкритість. І тому підлягає переосмисленню всяка інонаукова картина світу: переосмислюють релігії, переосмислюють містику, переосмислюють твори мистецтва. Переосмислюють, щоб знайти рівноважний стан між серйозністю, й несерйозністю гротеску, що проявляється у вільній грі форм, знайти стан, де гасяться як серйозність, так і несерйозність, анулюються в процесі творення нових серйозних смислів і в новому процесі руйнування цих смислів несерйозністю вільної гри форм, що наближають людину до безпосередності життя. Про безпосередності життя ведуть промови усі Священні Писання. Для прикладу зробимо екскурс в Євангелії, чим покажемо водночас додатково позанаукову картину світу в різноманітності спрямованостей, продемонструвавши спрямованість на релігію і містику.

Євангеліє. Біблія зазначає, що народження Христа від Святого Духа [7, с. 3–1313] – символічна вказівка на нетілесне, ідеальне. Йосип не вірив, що Марія народила від Святого Духа, але не хотів її ганьбити (Мф 1:19). Він виконував те, що говорив йому ангел уві сні. Підкреслюється, що подружньої близькості між Марією і Йосипом не було, доки вона не народила. Тобто акцентується, що народжений Христос не тілесного походження, не матеріального, а ідеального, плід Духа. Народження від Святого Духа є символом важливості в людині ідеального, духовного.

Духовному належить особливе місце у Святому Письмі. Це, насамперед, порятунок від відплати, що насувається (Мф 3:7). І тому є потреба жити духовним, ідеальним. Адже не тільки хлібом живе людина, а й Божественним (Мф 4:4), щоправда, не слід спокушати (Мф 4:7), якщо воно й відкрилося в людині. Щоб не було спокуси, людині необхідно схилитися тільки перед Божественним у собі (Мф 4:10). Але для цього людині спочатку необхідно відкрити в собі це Божественне.

Ісус Христос робив своїх учнів ловцями людей (Мф 4:19) за допомогою проповіді радісної звістки про Царство (Мф 4:23). Сам же Ісус Христос як великий учитель зціляв від усіх хвороб (Мф 4:23). Зціленню подібного роду легко піддаються істероїдні типи людей. У цьому випадку зникають сліпотата, параліч і багато недуг. Однак онкологічні захворювання, тобто рак, злоякісні пухлини, навряд чи виліковуються, хіба що на ранніх стадіях. Але на цих стадіях людина звичайно ще не помічає своєї хвороби.

Піддаються зціленню багато психічних захворювань. Але Ісус Христос не тільки зціляв, але й своїми проповідями ніс психологічні й

профілактичні знання. Своїми промоваи Христос закладав у людях запобіжні заходи стосовно психічних захворювань, фактично розкриваючи механізми вирівнювання психічної неврівноваженості й відновлення духу. Приміром, відомі фрази про те, що щасливі убогі духом, тому що їм належить Небесне Царство (Мф 5:3), щасливі ті, що плачуть, тому що утішаться (Мф 5:4), щасливі чисті серцем, тому що побачать Бога (Мф 5:8), фактично розкривають механізм компенсаторного зрівноважування психіки. На додаток до цього можна згадати народне прислів'я: «Не смійся багато, а то плакати будеш». В Ісуса Христа рекомендація щодо компенсаторних механізмів протилежної спрямованості така: горній, плач, страждай сильніше, і ти одержиш як компенсацію психічну рівновагу, коли буде радісний настрій, розрада, Царство Небесне, бачення Бога. Ті, що плачуть, будуть утішені (Мф 5:4): плач зміниться своєю протилежністю у вигляді розради. Щасливі милосердні, адже з ними теж обійдуться милосердно (Мф 5:7). Така компенсація не спрацьовує, тому що вона виходить за межі суб'єктивного людського духу. Адже в житті не так. З милосердною людиною можуть вчинити зовсім немилосердно. Але у Євангелії від Матвія говориться, що поставляться все-таки милосердно. Тому з об'єктивності цей випадок можна повернути у світ суб'єктивного. До світу суб'єктивного можна віднести й те, що щасливі чисті серцем, тому що вони побачать Бога (Мф 5:8). Тут Бог це Божественний стан людини. Цей Божественний стан настає в людині, коли вона чиста серцем, тобто на серці нічого немає: ні помислів про помету, нічого задуманого стосовно своїх статків, ніяких думок і помислів підступного характеру. Це компенсація за те, що вона всього цього не мала, а самовіддано жила для всіх.

Євангеліє говорить, що спокуси необхідно протистояти. І тому якщо твоя права рука тягне тебе до гріха, то відсічи її (Мф 5:30). Але спокуса є, коли є мета, від якої відхиляєшся. Відхилення і є спокусою. Відхилення і є гріхом. Питання в іншому. В тому, від чого відхилятися. Який зміст того, від чого ми будемо постійно відхилятися, роблячи гріхи, спокушаючись? Метою є порятунок майбутнього людства. Заради цього ми живемо. Відхилення від цього є гріхом, егоїзмом, спокусою. Спокуси будуть. Сьогодні ви запряглися не робити щось, а завтра вже порушили свою клятву. Тому й говориться про те, щоб людина не клялася (Мф 5:34). Людина не повинна клястися, витрачаючи марно час, а повинна постійно робити зусилля й, постійно порушуючи свої клятви, все-таки повертатися до колишньої мети врятувати майбутнє людства. «Так» повинне бути дійсно «так» (Мф 5:37). Щоб не було ніяких вилянь. Мета одна. Відхилень від неї безліч. Філософія Ісуса Христа це філософія в душі японських



коанів, коли йдуть суцільні суперечності здоровому глузду. Тебе вдарили по щоці підстав іншу (Мф 5:39). З тобою судяться за щось віддай усе, що є, і не пручайся (Мф 5:40). Якщо хтось примушує тебе, то підкоряйся, підкоряйся як раб, не маючи себе (Мф 5:41). Такий стан речей просто шокує, але він веде до просвітління, тобто до Царства Божого. Дійсно, сприймаючи такі парадоксальні вирази, де передається дух пропашої людини, людина втрачає свою особистість, свій дух, втрачає всі гарантії і просвітлюється, знаходить Царство Боже. Тому християнство у своїй основі не має ніяких особливих відмінностей від дзен-буддизму. Та ж технологія нівелювання особистості, застарілої особистості. Дзенськими парадоксами засіяне все Євангеліє. Любіть ваших ворогів (Мф 5:44). Шокує? Шокує! Просвітлює? Просвітлює! Знайдете Царство Боже? Знайдете!

Правда, таке шокування перетворюється в певну позицію. Нагороди не буде, якщо ви любите тільки тих, хто любить вас (Мф 5:46). Любити ворогів своїх на сьогодні це зникнути як особистість. Це не мати вибору й відбору, як у дзен-буддизмі. Не май вибору й відбору, і ти знайдеш нірвану. Яка тут різниця, яка відмінність від дзен-буддизму? Ніякої! Усе це є втратою себе як шокуюча духовна практика перевороту душі.

Не виставляй свої праведні справи (Мф 6:1), вказує Євангеліє. Адже роблячи щось спеціально, ти не даєш безпосередності заволодіти тобою. Тим самим ти відсуваєш від себе Божественне, Царство Боже.

Моліться, щоб ніхто не бачив (Мф 6:5). Не слід показувати своїм виглядом, що ви молитесь або поститесь (Мф 6:16). Нічого не треба показувати, станьте простішими, і ви знайдете Божественне. Служіть чомусь одному. Якщо служити Божественному і прагнути розбагатіти (Мф 6:24), то нічого не вийде. Служити двом панам не можна (Мф 6:25). Віддайте себе чомусь одному. І тоді не піклуйтеся про те, що вам їсти й що вам пити, у що одягатися (Мф 6:25). Турбота, праця. Невже це не потрібне? Для осягнення Божественного не потрібне! Для життя потрібне. Тому Біблія й пропонує не трудитися й ні про що не піклуватися. Польові лілії не трудяться й не прядуть (Мф 6:28), а як прекрасно одягнені (Мф 6:30)! Усе в точності як у дзен-буддизмі, брахманізмі, даосизмі. У дзен-буддизмі теж не май вибору й відбору, і ти осягнеш природу Будди. Тут же через Біблію ти осягаєш природу Христа. Тобто мова йде про одне, про осягнення стану Божественного. Божественного Христа, Божественного Будди.

Нормальна людина трудиться й піклується, має вибір і відбір. Людина ж, що осягає Божественне, повинна мати парадоксально-шокуючу ситуацію у житті, ситуацію, що суперечить самому життю. Адаже життя

підкується. Нормальна людина підкується про їжу, про питво, про одяг, тому що їй треба підтримувати свій гомеостаз, сталість внутрішнього середовища свого організму. Нормальна людина постійно про це думає. Язичник, якого критикує Біблія, теж постійно про це думає (Мф 6:32). Але це язичник у побуті. Якщо язичник звертається до свого сакрального, то він як Христос і як Будда. Те, що говорив Ісус Христос, і те, що говорив Будда, одне. Це рекомендації зі знаходження того самого стану, стану Божественності. Якщо ти знайшов його, то ти вже не розрізняєш слова Христа й слова Будди. Для тебе все це одне. Для тебе слова матеріаліста й ідеаліста одне і те ж. Якщо ж ти бачиш різницю, розрізняєш, то ти ще в дорозі. Ти ще не знайшов стану Божественності. Ти перебуваєш у стані пошуку, розрізнення. На тебе поширюється не підкуватися ні про що, а шукати Божественне, або Царство Боже (Мф 6:33). Тому не судить, щоб і вас не судили (Мф 7:1). Точно як у дзен-буддизмі не судить, тобто не майте вибору й відбору. Адже судити це вибирати. Але це розмова про процеси суб'єктивного світу. Тобто у житті часто не так. Насправді якщо ви нікого не будете судити, то інші люди, однак, можуть вас засудити. Так є у житті. Але для осягнення Божественного потрібна парадоксально-шокуюча ситуація. Тоді у людини припиняються розрізнення. Якщо ви розрізняєте буддизм і християнство, то ви ще не знайшли Божественного. Ви шукаєте. Ви в пошуку вищого. Ви зважуєте, вимірюєте, щось вишукуєте. Хоча іудаїзм, християнство, магометанство, даосизм, буддизм, брахманізм одне і те ж. Коли ви за словами бачите розходження, то це теж нормально. Коли ж розходжень уже немає, то це Божественне.

Щоб відкрити в собі Божественне, необхідні зусилля для його пошуку. Хто стукає, тому відкриють (Мф 7:8). Батько Небесний дає тим, хто в нього просить (Мф 7:11). Але якщо не будеш прагнути відкрити Божественне в собі, а будеш життя берегти, то втрапиш його (Мф 10:39). Якщо втрапиш життя своє через пошук Божественного стану своєї душі, то знайдеш його знову (Мф 10:39). Чому знайдеш? А хоча б через те, що Божественне заспокоює. Знайшовши Божественне, знаходиш спокій душі (Мф 11:29).

Людина знаходить Божественне. Однак воно вже їй і дане. Вона ніби відкриває його, розуміючи, що повернулася до самого початку. Знання таємниць Царства вже дане (Мф 13:11). Люди цього просто ще ніяк не можуть зрозуміти (Мф 13:11). Зрозуміє лише той, у кого мудрість (Мф 13:12). Зрозуміє, кому дано зрозуміти (Мф 13:12). А в кого серце огрубіє, той нічого не зрозуміє й не побачить. Необхідно мати неогрубіле серце (Мф 13:15). Огрубілий чує про Царство Небесне, але не розуміє. І диявол відразу ж краде те, що вже посіяно в серці (Мф 13:19).

Так що огрубілий у складному становищі. Йому важко зрозуміти. Неогрубілий же зрозуміє, що є Царство Небесне. Відкривши Царство Небесне в собі, Ісус Христос намагається цей стан передати іншим, розповідаючи притчі.

З Євангелія видно, що там, де люди не вірили Христу, він чудес не творив (Мф 13:58). Значить, мова йде про те, що чудеса відбуваються від віри, навіювання, самонавіювання, гіпнозу. Так, дійсно істероїдні особистості, у яких сліпота від зробленого їм навіювання, а значить, і від їхньої віри, могли прозрівати. З вірою людина може багато чого робити. У Євангелії від Матвія описано, як Петро йшов по воді з вірою (Мф 14:29). Але як тільки Петро став сумніватися, то почав тонути (Мф 14:31).

Ісус Христос говорив, що те, що виходить у людини з вуст, робить її нечистою (Мф 15:18). Тим самим Ісус указував на мовчання як джерело Божественного. Та й саме Божественне разом з людською вірою Ісус Христос пов'язував насамперед із жалістю, з тим, наскільки людина здатна жаліти не тільки людей, але й собак (Мф 15:27). Якщо людині шкода людей і звірів, якщо вона здатна жаліти інших, то вона має певний рівень чутливості й здатна переживати стан Божественності.

За Євангелієм видно – якщо в людини сильна віра, то вона зцілюється (Мф 15:28). Через віру, навіюючи собі, людина може звільнитися від багатьох хвороб, але не від усіх. Зцілюються німі й сліпі, особливо якщо в них німота й сліпота істероїдного походження. Таких Христос зцілює з легкістю (Мф 15:30). Але каліки й кульгаві (Мф 15:30) під сумнівом. Тут необхідно розглядати конкретний випадок. Адже якщо в людини немає ноги, то за тих часів тим більше ногу не приставиш. Але коли німі говорять, а сліпі бачать (Мф 15:30), це теж постає як чудо.

Однак у Євангелії все-таки чудеса наявні. Сімома коржами й декількома рибами Ісус Христос нагодував більше чотирьох тисяч чоловік: чотири тисячі тільки чоловіків, не враховуючи жінок і дітей (Мф 15:38). Але навіть у такому випадку у Священних Писаннях чудеса подані символічно, просто показуючи віруючому читачеві, що важливо дякувати Богові, тобто показуючи існуючий в людині стан Божественності, осягнувши який, людина зможе багато дечого здійснити. Наголошується, що важлива віра (Мф 16:8). У Святому Письмі Ісус Христос так і говорить: невже ви ще не зрозуміли? Мова взагалі не про хліб, а про фарисейське ставлення до життя (Мф 16:11), про фарисейське навчання (Мф 16:12). Адже тут і скрізь йдеться про живого Бога (Мф 16:16), про зречення людиною самої себе (Мф 16:24), втрату життя заради чогось святого (Мф 16:25). Прикладом цього є Ісус Христос. Від цього і його перетворення. У Євангелії так і написано, що на горі він

раптом перетворився і лице його засяяло (Мф 17:2). Тут так само важлива віра. Образно говорячи, віра може й гори переставляти (Мф 17:20). Однак необхідно ще змінитися й стати таким, як маленькі діти (Мф 18:3). Багато негарздів через жорстокість людського серця (Мф 19:8). Але все це необхідно розуміти, щоб знайти Царство Боже. Не всі люди це розуміють. Розуміють лише ті, кому дано (Мф 19:11). Заради Небесного Царства люди відмовляються навіть від шлюбу. Слова Ісуса Христа сприймаються по-різному (Мф 19:11). Хоча в них є й визначеність. Наприклад, визначеність, що таким, як діти, належить Небесне Царство (Мф 19:14). Значить, люди з такими якостями, як у дітей, люди з характеристиками дитячості, тобто з характеристикою безпосередності, будуть урятовані. І ця дитячість і є Бог у людині. Адже відомо, що людині врятуватися неможливо (Мф 19:26). Але врятуватися можливо Богові, Бог усе може (Мф 19:26). Тобто може все людина, яка відкрила в собі Бога, людина, у якій відкрився Бог, відкрився стан Божественності, стан неможливості смерті, про який говорить В. Джемс [27, с. 60–314]. Це стан, коли людина не купує й не продає. Він (цей стан) позбавлений подібних операцій. Це символічно відбито в Біблії, коли Ісус Христос вигнав із храму (храму душі, хоча в Євангеліях це показано на життєвих історіях) торговців (Мф 21:12). Людині необхідні не тільки торговельні операції, здійснені нею в голові. Людині потрібно, без сумніву, вірити (Мф 21:21). Своєю вірою людина може одержати все, що їй потрібно. Головне – повірити (Мф 21:32). А віра глибока внутрішнім світом людини, тому що людина вірить, що є стан Божественного, стан компенсаторного осяяння, вірить, не відчувши цей стан у собі. Ця віра людини – суть її внутрішній світ і до соціального світу влади й підпорядкувань не має ніякого відношення. Тому людина повинна віддавати кесарево кесареві, а Боже Богові (Мф 22:21). Тобто вона повинна крім своїх суспільних функцій прагнути знайти стан досконалості, у якому компенсуються страхи, привнесені в неї від людей, від соціуму, царів, влади, від кесарів. Це стан, що компенсує будь-які страхи, переживається як стан повної відсутності страху, як воскресіння від смертельних страхів, як неможливість смерті. Його можна означити як стан компенсаторного осяяння, або Божественний стан, або Бог. Після справжньої смерті людина воскресає в такій формі, яка якимось чином стосується стану неможливості смерті, стану компенсаторного осяяння, пережитого людиною за життя. У Біблії ця форма описується символічно, коли людина як ангел на небі (Мф 22:30). Але в Біблії чітко говориться, що воскресіння людей буде в такій формі, яка зовсім не відповідає земному життю, життю реальному. Тому в Біблії зазначено, що, воскреснувши, люди не будуть ні одружуватися, ні виходити заміж (Мф 22:30).

Тобто люди воскреснуть не в тілесній формі зі своїми дітородними органами. Про ту форму, у якій воскреснуть люди, Біблія говорить багатозначно, символічно. Форма ангела в небі (Мф 22:30), яку описує Біблія, це символ, що має багато значень. Під це значення підходить і форма натхненності, про яку говорять атеїсти як про людські сліди на землі за життя й після смерті. Що ж стосується воскресіння з мертвих (Мф 22:31), то мова йде про воскресіння людини за життя, воскресіння з мертвого стану. Посередність і упередженість людину мертвить, руйнуючи сферу безпосередності, якої багато в дітей. Бог саме і є тим безпосереднім станом людини, станом, який був колись у Авраама, Ісаака, Іакова. Бог це певного роду безпосередній стан, стан, який позначений як Бог Авраама, Бог Ісаака, Бог Іакова (Мф 22:32). Тобто, коли мова йде про Бога, то не йдеться про мертвих. Бог це певний стан живих, живих людей, таких як Авраам, Ісаак, Іаков. Тобто Бог не мертвих, а живих (Мф 22:32). Людина відкриває Бога усередині себе й для себе. Тому їй зовсім не треба виставляти напоказ свої довгі молитви (Мф 23:14). Дія напоказ відносно Бога говорить про лжепророцтво. З'явиться безліч лжепророків і багато людей будуть обмануті (Мф 24:11). Вони будуть робити знамення й здійснювати чудеса, щоб обдурити (Мф 24:24). Біблія пророкує, що буде час, коли сонце померкне, від того місяць не дасть світла і зірки впадуть із неба (Мф 24:29). Люди не думали про майбутнє (Мф 24:39). І катастрофи почалися. У зв'язку в цим Біблія говорить, щоб людина пильнувала (Мф 24:42). Вона повинна пильнувати не тільки відносно зовнішнього світу, чекаючи катастроф, але й стосовно свого внутрішнього світу, очікуючи приходу Сина Людського (Мф 24:44), Христа як стану душі, стану Царства Божого. Адже людина не знає ні дня, ні години, коли прийде Син Людський (Мф 25:13), тобто настане стан компенсаторного осяяння, стан Царства Божого, коли людина переживає неможливість смерті. Христос як стан душі зникає в людині. Повсякденність залишається, повсякденність, де убогі завжди з нами (Мф 26:11). А от Христа як стану душі незабаром уже не буде (Мф 26:11).

Бог як стан душі може залишати людину. Бог залишив і Ісуса Христа. Тоді Ісус запитував, чому Бог його залишив (Мф 27:46). Христос є і Богом, і людиною. Як Бог він з'являється, коли має стан компенсаторного осяяння, пережитий як неможливість смерті. Як людина Христос з'являється, коли має звичайний, повсякденний стан пильнування. У цей час він молиться в безлюдних місцях (Мк 1:35). Молитвою очищається він і потім очищає інших (Мк 1:41). Ісус очищає й лікує людей. Ісус бачить їхню віру (Мк 2:5) і лікує. Тобто мова йде про лікування вірою. Іншими словами, мова йде про лікування навіюванням, самонавіюванням,

гіпнозом. Ісус зцілює й прощає гріхи ім'ям Бога. Деякі зауважують, що це богохульство. Адже прощати гріхи має право тільки Бог (Мк 2:7). Так само було помічено, що учні Христа не постяяться (Мк 2:18). Адже з ними Христос, Христос в їхніх душах як стан Божественності. От коли вони будуть розлучені з цим станом Божественності, отоді й виникне необхідність поститися (Мк 2: 19–20). Адже практика релігійна й містична виникає тоді, коли людину залишає стан Божественного, стан компенсаторного осяяня. У протилежному випадку немає необхідності в практиці. Коли присутнє Божественне, не виникає потреби в яких-небудь надуманих правилах. Тоді можна їсти жертвний хліб, який має право їсти тільки священник (Мк 2:26), тоді можна порушувати правила відносно суботи (Мк 2:27, 28). Адже субота, як правило, для людини (Мк 2: 27–28), а не людина для суботи. Людина може порушувати правила, аби тільки її серце не черствіло (Мк 3:5). Якщо буде так, то не буде поділу царства усередині людини, не буде суперечок усередині людини: у людині буде все разом, як у сім'ї, у якій немає суперечок (Мк 3:25).

Єдність у людині творить Дух Святий. І тому огода Духа Святого не прощається (Мк 3:29). У своїй єдності людина вже стоїть на шляху відкриття таємниць Божественного Царства. Але ці таємниці доступні не всім (Мк 4: 11–12). При цьому виникають ще й перешкоди. Наприклад, суєта, суєтні бажання (Мк 4: 18–19). Але в людині повинна споконвічно перебувати таємниця Божественного Царства. І в кого є, тому ще буде дано (Мк 4:25). Царство Боже саме в людині проростає. Вона і не знає, як це відбувається (Мк 4: 26–27). Царства Божого в людині спочатку найменше. Але коли воно виростає, то затьмарює в людині все (Мк 4: 30–32). Однак, крім цього, потрібна й віра (Мк 4:40). Той, хто вірив у своє видужання, одужував (Мк 5:28). Віра рятувала його (Мк 5:34). Якщо люди не вірили, то Ісус Христос чудеса свої й не творив (Мк 6:5). Значить, усі зцілення від гіпнозу й навіювання, а точніше, від самонавіювання або віри в себе. Не вірили Ісусу Христу ті, хто знав, що він просто тесля (Мк 6:2). Тобто упереджене ставлення до Ісуса Христа й невір'я не давали людям зцілюватися. Але багато хто дивувався, звідки в Христа така мудрість (Мк 6:2). Будучи теслею, Ісус робив чудеса (Мк 6:2). Він додержувався велінь Божих, а не людських звичаїв (Мк 7:8). Люди ж веління Божі підмінювали власними правилами (Мк 7:9). Веління Божі йдуть зсередини людини несвідомо, а правила насаджує соціум, і людина свідомо їх виконує. Людина часто замінює слово Боже (Мк 7:13), що є новим і йде з несвідомої сфери, своїми власними звичаями (Мк 7:13), які є сталими соціальними установками, що найчастіше віджили своє. Тоді людина думає про людське, а не про Боже (Мк 8:33), не думає про смерть і

воскресіння (Мк 8:31). Божественне ж припускає зречення себе (Мк 8: 34–35), наслідування Божественного, Христа (Мк 8:34–35). Якщо хочеш зберегти своє життя (Мк 8: 34–35), то втрачаєш Божественне. Необхідно віддати життя за Божественне, за Христа, за Євангеліє (Мк 8:35). Така повинне бути запонадливність. Але віддати життя за правильне розуміння Євангелія. Бо Євангеліє – символічні тексти, а значить, багатозначні.

Яке ж значення правильне? Те, яке не суперечить ніякому світогляду світоспогляданню, не суперечить світогляду інших релігій, світогляду науковому, матеріалістичному. Адже Бог є Бог живих! Деякі й не вмруть, не побачивши пришествия Божого Царства (Мк 9:1), пришествия усередині себе, звичайно. Адже Царство Боже усередині нас! Коли приходить Царство Боже до людини, то вона зовсім змінюється. Ісус Христос теж на очах своїх учнів раптом повністю змінився (Мк 9:2). Про це символічно говорить Євангеліє, деформуючи реальний світ, указуючи, що одяг Ісуса Христа при цьому став сліпуче білим (Мк 9:3). Коли до людини приходить Царство Боже, або іншими словами, стан компенсаторного осяяння, то її це лякає. Петро, один з учнів Ісуса Христа, також злякався, коли побачив Христа в стані Царства Небесного. Від переляку він не знав, що говорити (Мк 9:6).

Деформуючи об'єктивну реальність, Євангелії передають особливий світ Царства Небесного як процес людського духу, у якому присутнє і Божественне як складова. Тому з'являється хмара, із хмари звучить голос (Мк 9:7). Це все процеси Духа Святого, а не об'єктивна реальність. Лише на Духа Святого не повинно бути огуди. Дух Святий чистий. Він виганяє нечистий дух. І він вірить. Хто вірить, той усе може (Мк 9:23). Для вигнання є певні способи. Це молитва й піст (Мк 9:29). Вони перешкоджають, коли людину тягне до гріха. Але людина повинна діяти й радикальніше. Відрубувати руку собі, якщо вона вводить людину в гріх (Мк 9:43), відрубувати ногу, якщо вона тягне людину до гріха (Мк 9: 45–46), виколювати око, якщо воно веде до гріха (Мк 9: 47-48). Адже головне – берегти в собі сіль (Мк 9:50). Сіль – це дитяча безпосередність людини. Дитячій безпосередності належить Небесне Царство (Мк 10:14). Адже споконвічно необхідно прийняти Царство Боже як дитина (Мк 10:15). Тобто не міркувати й не вибирати, а, ще не відчувши на собі Царства Божого, тобто стану неможливості смерті, стану компенсаторного осяяння, прийняти його за достовірне, що воно є. Повірити, що є стан Царства Божого в людині, стан компенсаторного осяяння, стан неможливості смерті; повірити й рухатися до його осягнення. Тоді з'явиться можливість урятуватися. Адже Бог сильний зробити все (Мк 10:27). Бог як надсвідома сфера людини і є стан компенсаторного осяяння, стан

неможливості смерті, стан життя вічного. Людина своїм надсвідомим як безпосереднім зливається з усім світом, з буттям, буттям і небуттям. Але його, цей стан Божественності, треба ще знайти. Заради цього стану людина повинна залишити все: і будинок свій, і братів, і сестер, і батька, і матір, і дітей, і поля свої (Мк 10:29). Людина повинна віддати все заради цього. Тільки тоді є надія знайти стан компенсаторного осяяння. Заради Євангелія (Мк 10:29) повинно бути віддане все. Але заради Євангелія, яке розуміють правильно. Тільки в такому випадку в майбутньому людина одержить життя вічне (Мк 10:30). Життя заради Євангеліє – це служити іншим людям і віддати за багатьох своє життя (Мк 10:45). Однак тут є небезпека, щоб тебе не використовували інші люди для своїх корисливих цілей. Тому служити й віддавати своє життя не просто комусь, а всім людям, заради всіх людей. Тому дім істинного Бога – це дім молитви всіх народів (Мк 11:16). У ньому немає місця гендлярству (Мк 11:16), вигоді. Людина повинна, не маючи у своєму досвіді стану Царства Божого, стану компенсаторного осяяння, ризикнути й повірити, що такий стан є, що є стан істинного Бога. Вірити необхідно без найменшого сумніву в серці своєму (Мк 11:23). Вірити й прощати, благувати себе. Адже благаючи себе, зникаєш, і в тобі починає процвітати надсвідома сфера, сфера не від світу цього, не від світу свідомого. Прощаючи, благаючи себе, відкриваєш шлях Небесного Батька, стану компенсаторного осяяння у своєму серці. Небесний Батько прощає тобі й твій опір, твоє бажання вижити й затвердитися, перетворюючись у кесаря. Адже кесареве кесареві, а Боже Богові (Мк 12:17). Як кесар ти нічого нікому не прощаєш і спуску не даєш. Але у своєму прагненні до стану Божественності ти прощаєш. Тоді Небесний Батько у твоєму серці простить всі твої гріхи (Мк 11:26). І ти воскреснеш із мертвих. Адже ти мертвий, доки не знайшов у своїй душі стан Небесного Батька, стан компенсаторного осяяння. Воскреслі з мертвих у цьому світі або в якомусь іншому, говорячи образно, як ангели на небесах (Мк 12:25), тобто не відповідають цьому світу з його потребами, і тому не одружуються й не виходять заміж (Мк 12:25). Однак коли мова йде про воскресіння з мертвих, то це воскресіння стосується цього світу, воскресіння стосується трансформацій у людській душі. Адже Бог не є Богом мертвих (Мк 12:27). Він Бог живих (Мк 12:27), живого Авраама, живого Ісаака, живого Іакова (Мк 12:26) як їх трансформований, перероджений і перетворений стан душі. Людина відкриває цей стан у собі як Бога. І людина повинна любити його всім серцем і всією душею (Мк 12:30). Так само вона повинна любити ближнього свого (Мк 12:31), тому що без іншої людини вона ніщо. Можна, звичайно, напоказ довго молитися (Мк 12:40). Але тоді буде покарання (Мк 12:40); напевно, від



втраченого часу. Адже все буде зруйновано (Мк 13:2). А ти не беріг. Гаяв час. Кладуть пожертвування на храм. Багаті жертвують більші суми (Мк 12:41). Але все буде зруйноване (Мк 13:2). Необхідно витримати всі розрухи. Хто витримає до кінця, врятується (Мк 13:13). Адже сонце померкне (Мк 13:24), місяць перестане світити (Мк 13:24), зірки впадуть із неба (Мк 13:25). Це не тільки поза, але й у душі людини. Коли ми побачимо все, що збувається, то значить, кінець (Мк 13:29). Таке передбачається. І тому все залишається в силі. Піднебесся й землі може не бути (Мк 13:31). Трапитися це може завжди. Є можливість загибелі неба й землі як в об'єктивній реальності, так і в суб'єктивній. Реальна загибель неба й землі, тобто свідомого й несвідомого, у суб'єктивній реальності людини. Страшна картина можливої катастрофи вимагає від людини бути пильною (Мк 13:33). Адже до людини повинен прийти стан компенсаторного осяння, стан Царства Небесного. Цей стан не повинен застати людину сплячою (Мк 13:36). Тому необхідно бути завжди на сторожі (Мк 13:37). Пильнувати необхідно, щоб не піддатися спокусі (Мк 14:38). Тоді Бог як стан компенсаторного осяння буде з нами. Правда, людину в сильних муках стан Бога може залишати. Розп'ятий Ісус кричав про те, що Бог його покинув (Мк 15: 33–34). Бог залишає Христа, коли він у сильних муках. Священники засудили Ісуса через свою заздрість (Мк 15:10). І Ісуса Христа розіпнули. Він кричав, що Бог його покинув (Мк 15:34). Потім, голосно крикнувши, Ісус вмер (Мк 15:37). Бог покинув Ісуса Христа, тому що допускався надмірний біль і муки. І це вже як розлад тіла. Однак стійкість і байдужість до болю свідчать про силу духу. Таку силу духу ми спостерігаємо в багатьох видатних містиків. А. Осборн зазначає, що Шрі Рамана Махарши байдуже переносив страждання [65, с. 13–167]. Для цього в людині повинен бути Дух Святий. Він може бути від народження (Лк 1:15). Коли говориться, що Дух Святий в людини від народження, то мова йде все ж про природну схильність цієї людини мати стан Царства Божого, або стан компенсаторного осяння, стан неможливості смерті. Насправді ж людина за життя знаходить Святий Дух. У людину входить Дух Святий і її охоплює сила Всевишнього (Лк 1:35). Але Господь як схильність людини переживати стан Царства Божого може бути від самого початку життя, як це було в Іоанна, породженого з Духом Святим (Лк 1:66). Тому Дух Святий і від народження як схильність, і за життя сходить на людину. Так, на Ісуса зійшов Дух Святий (Лк 3:22). Ісус був переповнений Духом Святим (Лк 4:1). Він із владою й силою наказував нечистим духам виходити із людей (Лк 4:36), забороняв проявлятися хворобам (Лк 4:39) і зціляв людей. Однак Ісус робив це, коли бачив віру людей (Лк 5:20). Значить, моменти навіювання

й гіпнозу були присутні в його зціленнях. Ісус Христос ім'ям Бога прощав людям гріхи, чим обурював деяких. Адже ніхто, крім Бога, не може прощати гріхи (Лк 5:21). Але Христос у собі відкрив Бога. І деяким це було незрозуміло. Христос займався хворими як лікар (Лк 5:31). Він не займався праведниками, а займався грішниками як хворими (Лк 5:32). Він закликав їх каятися (Лк 5:32), применшувати свою гординю, свою помилкову личину. Грішникам необхідно поститися. Але коли в грішнику з'являється Божественне, з'являється стан вічного життя, стан компенсаторного осяяння, то піст необов'язковий. Коли Ісус Христос як Божественне є присутнім у людині, коли він серед людей, учнів, то піст необов'язковий. Коли ж Божественне буде взято від людей, отоді вони й будуть поститися (Лк 5:35). Люди самі роблять собі закони постів, молитов, субот, роблять собі закони, за якими тільки священикам дозволено брати освячений хліб у домі Божому (Лк 6:4).

Але люди самі й скасовують закони. Тоді можна брати в Домі Божому освячений хліб, який законом дозволено їсти тільки священикам (Лк 6:4). Людина сама установлює суботу, але й порушує її. Людина Божественна є владикою, що відкрив у собі суботу (Лк 6:5). Життя вище суботи й тому заради нього суботу можна порушити (Лк 6:9). І Ісус Христос порушував суботу. З нього виходила сила, яка зціляла людей (Лк 6:19). І він зціляв і в суботу. Ісус Христос проповідував знаходження певного стану, стану життя вічного, стану компенсаторного осяяння, стану Царства Божого. Цей стан приходить до людини, компенсуючи протилежний стан, стан, коли людина «не у своїй тарілці». Тому Ісус Христос і говорив, що будуть щасливі убогі, голодні, плачучі, гнані, принижені (Лк 6: 20–22), тому що знайдуть Царство Боже (Лк 6:20), тобто стан Духа, протилежний всьому цьому. Багаті, ситі, що веселяться (Лк 6: 24–26) не знайдуть Царства Божого, тому що компенсація їм не призначена. Вони не терпіли й не жертвували собою. Необхідно применшити себе у своїй жертвовності до ніщо, аж до того, щоб любити всіх, що ненавидять (Лк 6:28), благословляти всіх, що проклинають (Лк 6:29), і всіх, що ображають (Лк 6:29), аби тільки жертвувати собою. Якщо у вас забирають верхній одяг, то віддайте й сорочку (Лк 6:29), аби тільки жертвувати собою. Просяють? Давайте (Лк 6:30). Забирають у вас, не вимагайте назад (Лк 6:30). Любіть ворогів. Адже Бог Небесний добрий і до неблагородного, і до недоброго (Лк 6:35). Необхідно бути милосердним, наслідувати той стан, який іменується Бог, Божественне, Царство Боже, компенсаторний стан, наслідувати стан неможливості смерті. Будьте милосердні, як Батько милосердний (Лк 6:36), як ви милосердні, коли перебуваєте в стані Царства Божого. Правда, цим можуть користуватися егоїсти, що оточують

вас. Але необхідна пильність. Адже ви милосердні не тільки до кожної конкретної людини, а до усіх у справах своїх.

Не судить, прощайте, подавайте (Лк 6: 37–38), говорить Євангеліє, і тоді вас не засудять, простять, дадуть. Часто це дійсно так. Але буває, що ти не судиш, але тебе судять, як у випадку з Ісусом Христом. Буває, що ти прощасш, але тебе не прощають. Буває, що ти даєш, але тобі не дають. Усяке буває. Але чому ж тоді необхідно обов'язково не судити, прощати, давати? Мова йде про те, щоб звернутися до себе, до бачення свого внутрішнього світу, як ти не судиш, прощасш, подаєш милостиню. Мова йде про те, щоб не розглядати смітинки в чужому оці (Лк 6:41), а заглянути в себе, і у свої очах шукати колоди – як ти судив, як ти не прощав, як ти не давав. Не судити не можна. Ми судимо щохвилини. Судження – це наше свідоме життя. Але, воно може бути теж застаріле, віджиле; коли судити не варто, коли засудження зайве. Адже Божественне в людині позбавлене судження. Лише людське в людині судить. Несудження й сумніви – там, де віра. А віра – необхідний елемент цілощой практики Ісуса Христа. Якщо є віра, то людина видужує (Лк 7:10). Тут віра рятує (Лк 7:50). Але до віри людині потрібно чисте й добре серце (Лк 8:15). Адже просто вірити й закликати мало. Необхідна ще й спрямованість. У Євангелії символічно описано, як Ісус Христос наказував вітру й воді (Лк 8:25). Ісус Христос наказував нечистому духу, і він залишав людину (Лк 8:29). Тут уже не символічно, а реально передані події зцілень Ісуса Христа. Ці реальні події підсилюються символічними описами, коли Ісус Христос воскрешав мертвих. Такі деформації об'єктивної реальності показують силу й міць Ісуса Христа. Що стосується об'єктивної реальності, то по суті віра самих людей зціляла їх (Лк 8:48). Євангеліє, передаючи чудеса, зроблені Ісусом Христом, показувало його міць і силу. Це символи сили. Сили, коли Ісус Христос нагодував п'ятьома хлібами й двома рибинами велику кількість людей (Лк 9: 16–17). Щоб знайти подібні сили, необхідно нести свій хрест (Лк 9:23), втрачати своє життя заради вищого, заради Бога (Лк 9:24). Тільки тоді людина врятується. Тільки тоді буде осяяння яскравим сяйвом (Лк 9:31), тільки тоді буде хмара й голос Божественного у вас (Лк 9:34). Треба нести свій хрест і бути малим. Тому що хто зараз найменший, той буде найбільшим (Лк 9:48). Адже мале, затримане в розвитку, потім значно компенсує свою затримку й стає великим. Шляхи Господні невідомі. Однак бездомність – перша ознака Божественності. Це символічна бездомність. Вона стосується не тільки того, щоб не мати будинку. Хоча в Євангеліях символ бездомності розкритий на життєвій конкретиці. Лиси мають нори, а птахи – гнізда. Але тільки Божественному ніде навіть голову прихилити (Лк 9:58).

Божественне не мертво. Людина, що відкрила в собі стан Божественного, стан компенсаторного осяяння, справді жива. Вона несе це людям, проголошує Боже Царство (Лк 9:60). У той же час мертві, що не відкрили в собі за життя Божественного, займаються повсякденністю. Мертві ховають своїх мерців (Лк 9:60). Але мертві ще мають відкрити в собі життя вічне, Божественне. Просто не настав час. Усе відкривається в процесі життя. І мертві за життя знаходять життя вічне. Хоча для цього не можна обертатися назад (Лк 9:62). Необхідно увесь час іти вперед. Уперед до осягнення все більших глибин Божественного. Для цього необхідно увесь час діяти милосердно, щоб спрацював механізм компенсації в людині й людина знаходила стан життя вічного. І початок всьому – це звичайна людська жалість, коли людині шкода (Лк 10:33) бідного, бідолаху (Лк 10:33). У людині повинна бути жалість, милосердя. Це ознаки чутливості. Але повинна бути й завзятість. Необхідно домагатися, просити (Лк 11:9), шукати (Лк 11:10), стукати (Лк 11:9). Стукайте й вам відкриють (Лк 11:9), відкриється Божественне. Коли у вас відкриється Божественне, то Царство внутрішнього світу вашої душі перестане бути розділеним саме в собі (Лк 11:17). У середині вас припиняться сварки (Лк 11:17). Дух Святий прийде. Дух Святий у нас – як основа Царства Божого, як Божественний стан компенсаторного осяяння. Тому усе людині прощається, але огуда Духа Святого не проститься (Лк 12:10). Дух Святий – це надсвідома сфера людини. Він говорить сам, не замислюючись (Лк 12:11). І людина говорить, не замислюючись, тому що діючи, Дух Святий говорить замість неї. Дух Святий діє замість людини. Тоді людина стає подібною до ворони, що не сіє, не жне (Лк 12:24). Бог, або Дух Святий, налаштовує людину діяти певним чином (Лк 12:24). Людина не клопочеться про це свідомо (Лк 12:26). Все відбувається саме собою, не завбачливо з гарантіями на майбутнє. Тоді людина подібно лілії, яка не трудиться, не пряде (Лк 12:27). Дух Святий, Божественне штовхає людину на працю. Тому їй не треба ні про що піклуватися (Лк 12:29). Батько Небесний усередині людського серця й так знає, у чому людина бідує (Лк 12:30). Їй треба лише постійно шукати Царства Божого (Лк 12:30), перебуваючи в стані пильнування (Лк 12:37). Необхідно так само постійно каятися (Лк 13:5) про вчинене, направляючи себе до необхідного. Необхідне ж – це допомога іншим, зцілення інших. Для цього можна порушувати будь-які правила й закони. Навіть найбільш священні, на зразок суботи (Лк 13:14). Закон не дозволяє що-небудь робити, у тому числі й зціляти, у суботу (Лк 14: 3-6). Але заради того, щоб допомогти людині, цей закон можна порушити. Допомогою іншим ми підсилюємо свою чутливість, за яку потрібна компенсація у

вигляді Царства Божого. Царство Боже, життя вічне, стан неможливості смерті, де немає страху смерті, – це компенсація за появу в людині усвідомлення своєї смертності, що з'являється разом з виникненням самосвідомості при формуванні особистості. Але компенсація можлива за певного рівня чутливості. Чутливість породжує страх смерті при її усвідомленні, але вона й компенсує її Царством Божим.

Праведні воскресають і за життя своїм духом, і, можливо, після смерті. Воскресіння праведних (Лк 14:14) – це воскресіння тих, хто допомагав бідним, калікам, сліпим, кульгавим (Лк 14:13). Воскресіння – це знаходження стану компенсаторного осяяння, стану Божественності. Це повинне бути найважливішою справою в житті людини, важливішою за життя (Лк 14:26). Людина повинна нести свій хрест через життя, тобто нести й переносити всі тяготи, які перешкоджають просуванню вперед (Лк 14:27), і наслідувати тих, хто має стан компенсаторного осяяння, наприклад, Христа (Лк 14:27). Необхідно відректися від усього (Лк 14:33) у прагненні до стану компенсаторного осяяння. Каяття – це один зі способів знаходження стану компенсаторного осяяння, стану життя вічного. Адже до цього людина мертва, а після каяття знову жива (Лк 15:24). До цього людина пропаща, пропаща для самої себе, а після знаходить себе (Лк 15:24). Все відбувається усередині людини. Вона там знаходить і Царство Боже. Адже Царство Боже усередині нас (Лк 17:21). Там ми його виявляємо як стан компенсаторного осяяння, тобто життя вічного. Біблійні притчі на життєвих прикладах показують рух внутрішніх станів людського духу, розкриваючи Царство Боже, котре усередині нас (Лк 17:21). Це Царство відкривається тому, хто цілком і повністю служить йому. Людина може служити ще й вигоді, багатству. Але людина не може служити одночасно Богові й багатству (Лк 16:13). Практичні люди, люди цього світу кмітливі в практичних справах (Лк 16:8). Споглядальні люди, діти світла, менш кмітливі в практичних справах (Лк 16:8) і вигодах. Але й ті, й інші повинні орієнтуватися на вічні цінності, щоб бути прийнятими у вічній обителі (Лк 16:9). Нехай ця орієнтація супроводжується муками й стражданнями. Адже за законами компенсації муки й страждання зміняться на розраду, райську розраду (Лк 16:25). Але для того, щоб спрацювали компенсаторні процеси, необхідно бути пильним (Лк 17:3) і не піддаватися спокусі (Лк 17:1). Для цього, потрібна віра, хоч маленька. Добре, якщо вона хоч із гірчичне зерно (Лк 17:6). Віра допомагає виконати обов'язок (Лк 17:10). Віра зціляє (Лк 17:19). Але кінцева мета – це друге народження людини, коли вона стає особистістю, знаходить самосвідомість і усвідомлення своєї смертності. Вона перероджується. Це відбувається десь у 15 років. Хоча це може статися в будь-якому віці.

15 років – це початок. Пройшовши через багато страждань (Лк 17:25), усвідомивши свою смертність, людина як компенсацію за страх смерті знаходить стан компенсаторного осяяння, знаходить Царство Боже. Царство Боже є особливим станом людини, тому що воно всередині вас (Лк 17:21). Це стан особливий. У цьому стані людина безпосередня, вона зливається зі світом. Тому людина не може сказати про цей стан нічого. Він тут, або він там (Лк 17:21). І це лише тому, що Царство Боже усередині вас (Лк 17:21). Але в Біблії Царство Боже описується на фоні природних катастроф, на фоні потопу. Потоп, заливні дощі, вогонь і сірка (Лк 17:29) символічні. Усе це знищує внутрішній світ колишньої людини. Але на місце цього світу приходить Царство Боже. Це Царство Боже усередині вас (Лк 17:21). І не треба зберігати життя, зберігати в собі колишню людину. Хто намагається зберегти своє життя, той втратить його (Лк 17:33). Але хто втратить своє життя, той збереже його (Лк 17:33). Царство Боже прийде як неминучість. І не слід триматися за своє колишнє життя, за свій колишній внутрішній світ. Але Царство Боже прийде не до всіх у їхньому внутрішньому світі. Одна людина буде взята у Царство Боже, а інша залишена (Лк 17: 34–36). Коли людина буде трупом для свого колишнього життя, то прийде Божественне, стан компенсаторного осяяння, стан Добродії (Лк 17:37). Людина повинна стати трупом для свого опосередкованого життя, знайшовши безпосередність, дитячу безпосередність, не обтяжену упередженостями. Людині необхідна дитяча безпосередність. Царство Боже належить таким, як вони (Лк 18:16) – людям з дитячою безпосередністю. Та й саме Царство Боже повинне бути прийняте людиною безпосередньо, як це приймають діти (Лк 18:17). Навіть якщо людина не відчула це Царство Боже на собі. Хоча врятуватися людина може, лише відчувши стан Царства Божого, знайшовши стан компенсаторного осяяння, стан життя вічного. Відчувши стан Царства Божого, людина стає Богом. Адже ми по суті створені за подобою Божою, коли компенсується страх смерті. Людині врятуватися неможливо. Але можливо Богові (Лк 18:27). Але для цього треба залишити все (Лк 18:29) у пошуках Божественного. Лише тоді з'явиться можливість мати життя вічне в майбутньому (Лк 18:30) тому що людина шукає її власну неповторність. Ця неповторність може служити життям вічним у майбутньому. Але ця неповторність може суперечити можновладцям, суперечити нинішній владі, суперечити кесареві. Тому кесареві кесаре, а Богові – Боже (Лк 20:25). Необхідно віддати їй продовжувати вірити у воскресіння мертвих (Лк 20:27). Адже люди стануть безсмертні як ангели (Лк 20:36). Ангел – це символ, що має багато значень і розумінь безсмертя. Адже люди, ставши ангелами, не будуть людьми напевно. Вони не будуть

ні одружуватися, ні виходити заміж (Лк 20:35). Вони будуть не люди, а як ангели (Лк 20:36). Вони будуть діти Бога й діти воскресіння (Лк 20:36). Діти Бога й діти воскресіння – це теж багатозначні символи. Їх можна розуміти і як продукти людських дій. Бог же у своїй сутності пізнається за життя людини як її особливий стан компенсаторного осяяння. Тому Бог не є Богом мертвих (Лк 20:38). Він Бог живих (Лк 20:38). У Біблії описується безсмертя, яке знаходить людина усередині самої себе, і руйнування в собі колишньої людини з паралельним описом руйнування світу й великих знамень на небі (Лк 21:11). Усі руйнування людині необхідно витримати. Тоді вона врятує свою душу (Лк 21:19). Руйнування ж будуть великими, навіть небесні тіла похитнуться (Лк 21:26). Але руйнування ці пов'язані з наближенням Царства Божого (Лк 21:31) усередині людини. Тут руйнування – це руйнування в людині її колишнього світу. Щоб відбулося це руйнування й виникло Царство Боже в людській душі, людина повинна бути завжди на сторожі (Лк 21:35), повинна бути пильною. Більше того, Царство дається в труднощах (Лк 22: 28–29). Життя за правилами – вже праця, уже подолання руйнівних тенденцій. Субота – одне із правил. Її необхідно проводити в спокої (Лк 23:56). Тобто спокій і той регламентований. Усе являє собою правила – і праця, і труднощі. Від цього зневіра. Але до людини може спонтанно з небес прийти ангел і підбадьорити, як це траплялося з Ісусом Христом (Лк 22:43), підбадьорити й пожвавити. Тоді не треба шукати живого серед мертвих (Лк 24:5). Тоді воскресаш (Лк 24:6). Ангели повідомляють, що людина жива (Лк 24:23), що Христос живий (Лк 24:23), живий у людині. Ангели – це багатозначні символи. Після воскресіння й переродження людина стає іншою. Вона невидима для інших. Христос став для них невидимим (Лк 24:31). Але Христос і реальний як символ, реальний і тілом, і костями, як символ можливості відродження в майбутньому. У духів не буває ні тіла, ні костей, а в Христа є (Лк 24:39), тому що це символ можливого відродження з мертвих, справжнє відродження в можливому майбутньому. Хто постраждав (Лк 24:46), у того з'являється можливість воскреснути з мертвих у майбутньому, воскреснути й піднятися на небеса (Лк 24:51).

На початку було слово (Ін 1:1). І слово було Бог (Ін 1:1). Воно було на початку всяких проявів особистості, тому що перед тим як особистість проявляється, вона переживає стан Божественності, стан компенсаторного осяяння. Усе, що існує, було створено через слово Бог (Ін 1:3). Мається на увазі все, що існує у внутрішньому світі людини. Адже внутрішній світ людської особистості починається з другого народження після переживання стану Божественності, стану компенсаторного осяяння. Без

стану компенсаторного осяяння нічого не починало існувати (Ін 1:3) у людській особистості. Тут мова йде про внутрішній світ людської особистості, тому що слово належить внутрішньому світу, світу у якому є місце й Царству Божому, тому що Царство Боже усередині нас (Лк 17:21).

Христос як Бог, як людина, що мала стан Божественності, була у світі, що ним же самим і був створений (Ін 1:10). Це його внутрішній світ духу, душі. Але світ не пізнав його (Ін 1:10). Навколишній світ людей не побачив у Христі Божественне. Адже Бога ніхто ніколи не бачив (Ін 1:18). Щоб пізнати, треба вже мати в собі Божественний стан духу. Бог – це певний стан духу. Але цей стан абсолютно безпосередній, а значить його не можна визначати опосередкованими способами. Людина в цьому стані – Бог. Христос був у цьому стані. Він сам Бог (Ін 1:18).

Стан Бога не припускає в людині опосередковані процеси розрахунку й торгівлі. Символом цього є те, що Ісус Христос виганяє торговців із храму (Ін 2:15). Тобто події, що об'єктивно відбуваються й описані в Євангеліях, є символами певних станів людського духу. Серед цих станів є й стан Бога, або Божественного, стан компенсаторного осяяння, стан Царства Божого. Він виникає в людині не з самого її народження, а з моменту формування особистості, самосвідомості й усвідомлення смерті. Стан Царства Божого виникає при другому народженні людини, коли формується особистість. Це відбувається починаючи з 15 років. У кожного по-різному – через прискорений або сповільнений розвиток. Кожна нормальна людина повинна бути заново народжена. Спочатку вона народжується як біологічна істота і лише потім – як соціальна істота, як особистість. І ніхто не побачить Божого Царства, якщо не буде заново народжений (Ін 3:3); тобто народжений як соціальна особистість. Звичайно, деяких дивує як це людина може бути народжена ще раз, коли вона вже стара (Ін3:4)? Звичайно ж, людина не входить знову в утробу своєї матері (Ін 3:4). Удруге вона народжується не фізично, не тілесно, а духовно, як особистість. Друге народження – ця умова входу в Царство Боже як певний стан духу. І ніхто не зможе ввійти в Царство Боже, якщо не буде народжений від води й Духа (Ін 3:5). Виникає питання, чому від води? Що за символ – вода? Протилежністю води є вогонь. Люди вогню – це витривалі люди, із сильною нервовою системою. Люди води – це чутливі люди, зі слабкою нервовою системою, меланхолійного темпераменту. Люди води – це люди, схильні до містичних станів від народження. Вода – символ, що пронизує всі містичні системи світу. Наприклад, китайський даосизм. А. Уотс зазначає, що Дао – шлях води [83, с. 195–212], шлях чутливої людини, а не просто витривалої. Витривала повинна релігійно-містичною практикою підвищити свою чутливість. Однак у



цьому випадку мова йде не про властивості людини від народження, а про властивості від другого народження, народження заново. Ми повинні бути заново народжені (Ін 3:7), тоді припиняються зайві потреби. Символічно Євангелії передають це, констатуючи такий стан речей: хто п'є воду, той знову захоче пити (Ін 4:13). Але хто п'є воду, що дає стан Божественного, того ніколи більше не буде мучити спрага (Ін 4:14). Вода, про що говориться в Євангеліях, яку в цьому випадку дає Ісус Христос, стає в людині джерелом, що веде до вічного життя (Ін 4:14). Тобто мова йде про Божественне як самодостатнє, самодостатній Дух, коли відми-рають зайві спонування.

Бог є Дух (Ін 4:24). Цей Дух має стан компенсаторного осяяння, стан життя вічного (Ін 4:36). Стан життя вічного з'являється в людині спонтанно. Людина, на перший погляд, просто пожинає плоди. Жне те, над чим не трудилася (Ін 4:38). Стан життя вічного мав Ісус Христос. Він прирівнював себе до Бога (Ін 5:18), чим обурював деяких іудеїв. Ісус Христос бачив у собі Бога як окреме начало, і робив усе, що робив у ньому Бог (Ін 5:19). Бог має джерело життя в самому собі (Ін 5:26). Тобто він самодостатній. Від того й Ісус Христос самодостатній (Ін 5:26). Ісус Христос виконує волю Бога, яка є в ньому (Ін 5:30) як внутрішній голос. Цей внутрішній голос і є Бог усередині людини Ісуса Христа. Ніхто ніколи не чув голосу Бога (Ін 5:37), тому що це не просто голос, а внутрішній голос. Ніхто ніколи не бачив Бога (Ін 5:37), тому що він не має образу. Але людина відчуває в собі стан Бога, коли відчуває стан компенсаторного осяяння. Цей стан розуміється як життя вічне. Людина повинна робити все, щоб знайти цей стан вічного життя (Ін 6:27), щоб воскреснути за життя, воскреснути зі стану невічного життя в стан життя вічного.

Ісус Христос промовляє в Євангеліях мовою символів. Мова символів багатозначна. Той, хто не переживав стани Бога, може не зрозуміти того, про що говорив Ісус Христос. Тому й виникає нерозуміння. Нерозуміння виникло між Ісусом Христом і іудеями. Ісус Христос говорив, що прийшов з небес. Небеса тут є символом небесної, тобто вищої сфери духу людського, духу в стані компенсаторного осяяння, тобто в стані життя вічного. Цей Дух Божественний, тому що Бог є Дух (Ін 4:24). Іудеї ж розуміли слова Ісуса Христа про те, що він прийшов з неба, у буквальному значенні, а не в переносному. Вони говорили, що знають Ісуса як сина Йосипа (Ін 6:42). У такому випадку як може Ісус говорити, що він прийшов з небес (Ін 6:42)? Вони розуміли небеса безпосередньо як те, що над їх головами. Ісус Христос же образно розумів під небесами вищу сферу духу. Небеса тут символ. Тому іудеї були здивовані, як Ісус син Йосипа прийшов з небес (Ін 6:42), як це він з них спустився. Розуміючи

дослівно слова Ісуса, іудеї одержали оману, тому що Ісус Христос спустився з небес як з вищих сфер свого власного духу, духу, що має стан компенсаторного осяяння, Божественного Духа, тому що Бог є дух (Ін 4:24).

Ісус Христос не приходив з небес (Ін 6:42), які в людей над головами. Він прийшов з небес як вищих сфер власного духу, а не нижчих сфер підсвідомого. Він прийшов, воскресши від сфер нижчих (Ін 6:43), підсвідомих. Воскреснути – значить знайти стан компенсаторного осяяння, стан вічного життя. Тоді людина відчуває, що вона не вмере (Ін 6:50).

Ісус Христос постійно говорить багатозначними символами. І його не розуміють навколишні іудеї. Вони розуміють все дослівно. Іудеї сперечаються, як Ісус Христос може дати їм своє тіло, щоб вони його їли (Ін 6:52)? У них пряме розуміння слів Ісуса Христа. Але Ісус Христос продовжує їм говорити символічними формами, тобто багатозначними формами, тим самим підсилюючи нерозуміння. Він говорить, щоб іудеї їли тіло Сина Людського й пили його кров, щоб знайти життя (Ін 6:53). Якщо їсти тіло Христа й пити його кров, то знайдеш життя вічне (Ін 6:54) і воскреснеш (Ін 6:54). Але мова йде про поїдання тіла як про духовну їжу (Ін 6:55) і про питво крові як про духовне питво (Ін 6:55). Тобто мова йде про духовне, а не про те, щоб їсти й пити реально існуюче тіло й кров.

Усі слова Ісуса Христа в Євангеліях – суцільний символ, що розкриває стан компенсаторного осяяння, внутрішньо пережитий Христом. Мова йде про те, щоб харчуватися тілом і кров'ю як сутністю духу Ісуса Христа (Ін 6:57), і знайти Життя вічне (Ін 6:58) як стан компенсаторного осяяння, божественний стан духу. Однак Ісус Христос сам зауважує, що ніхто не прийде до нього, якщо йому це не буде дано Батьком (Ін 6:65), тобто якщо не буде в людини споконвічної високої чутливості, щоб відчути те, про що говорить Ісус. Відчути, а не, почувши, сперечатися, розуміючи мовлення дослівно, розуміючи не в переносному значенні, а в прямому. Людині повинна бути споконвічно дана здатність або хоча б схильність, яку надалі можна розвинути, переживати стан Божественності. І цьому не вчать. Просто мають від народження, або набувають, високий ступінь чутливості. Іудеї ж, що оточують Ісуса Христа, не маючи достатньої чутливості, щоб відчути переносне значення слів, обурюються, звідки в нього такі знання, якщо він ніколи не вчився (Ін 7:15)? Ісус Христос відповідає, що навчання його не від нього (Ін 7:16). Значить, навчання його прийшло зі сфери надсвідомого через натхнення. К. Ясперс помічає, що коли таким шляхом до людини приходять думки, то їй здається, що ці думки не належать їй [97, с. 150–508]. Людині здається, що думки «вручаються» їй якоюсь зовнішньою силою, приходять звідкись ззовні,

на що вказує К. Ясперс в своїй роботі «Загальна психопатологія» [97, с. 150–508]. Адже вони не мають нічого спільного з тими думками, які звичайно в людини в голові. К. Ясперс зазначає, що це подібно натхненню [97, с. 150–508]. Натхнення є певним станом. Людина, що пережила натхнення, знає його як певний стан. Цей стан може мати момент екстатичності як найвищий ступінь позитивного емоційного реагування, на що вказує Е.П. Ільїн в своїй роботі «Емоції і відчуття» [36, с. 14–136]. К. Ламонт зазначає, що при екстазах людину може охоплювати відчуття чистої нескінченності [46, с. 250], а також відчуття неможливості смерті [27, с. 60–314]. Ісус Христос переживав подібного роду натхнення й знав його як Бога. Він постійно говорив, що знає Його (Ін 7:29). При цьому Ісус Христос у своїх проповідях завжди мав на увазі Дух (Ін 7:39), коли говорив про Бога. Бог є Дух (Ін 4:24). Бог і Дух є світлом світу. Адже світле у світі таке ж, як і темне. І тільки Дух людський як Божественне є світлом душевним. Христос, несучи в собі стан компенсаторного осяяння, ніс світло. Ісус Христос говорив, що він світло світу (Ін 8:12), що він прийшов згори (Ін 8:23). Згори – це не світ повсякденного пильнування, не світ свідомості, яка оцінює, судить, виносячи ті або інші судження. Згори – це не свідомість, а надсвідомість. Свідомість людини належить цьому світу. Вона в здоровому розумі, усвідомлює, що відбувається навколо. Ісус Христос говорив, що люди, які його оточують, належать цьому світу, світу здорового розуму й оцінки, оцінки й суджень. Він указував, що ви належите цьому світу (Ін 8:23). Себе ж Ісус Христос відносив до іншого світу, до світу надсвідомого. Христос говорив, що він не належить цьому світу (Ін 8:23). У своїй суті він належить світу надсвідомого, Божественного, де проявляється стан компенсаторного осяяння. Багато хто з його оточення туди не зможуть прийти. Туди, куди Я йду, ви не зможете прийти (Ін 8:21) – говорив Ісус Христос. Іудеї ж не розуміли його й уважали в цьому випадку, що він хоче покінчити з собою (Ін 8:22).

Ісус Христос проявляв себе, образно, алегорично, символічно, а значить, багатозначно. Ті іудеї, які не пережили в собі стану Божественного, розуміли Христа дослівно, орієнтуючись на ті змісти й значення, які відбивають закони об'єктивної реальності. Вони не розуміли Христа, деформуючого своїми словами об'єктивну реальність, перебільшуючи або применшуючи, вдаючись до символістики й алегоричності виразів, що б виразити той стан Божественності, який був у ньому, щоб досягти виразності, а значить, краси, краси справжньої, що містить у собі й добро. Краса Ісуса Христа вміщувала не тільки добро, але й істину. Ця істина була позанаукова, що відбиває напевне закономірності об'єктивної реальності. Ця істина була вираженням усього життєвого, вираженням

життєвої мудрості у всьому її різноманітті й концентрації, як витонченого, що робить людини вільною у її проявах. Ісус Христос стверджував, що істина зробить людей вільними (Ін 8:32) у всіх відношеннях. Така істина є елементом краси й вищості, а не опосередкованим викладом структурного й системного знання об'єктивної реальності.

Виражену красу й вищість Ісуса Христа передає його особливий стан духу, що позначається як життя вічне й переживається як неможливість смерті. При цьому, переживши подібні стани і набуваючи певної поведінки, у людини виникає можливість ніколи не побачити смерть (Ін 8:51). Це символічне вираження Ісуса Христа, вираження багатозначне й багатообіцяюче, шокує іудеїв. Вони реально розуміють життя й смерть усіх, хто осяг Бога. Вони говорять, що Авраам умер, і всі пророки вмерли (Ін 8:52). Але Ісус Христос стверджує те, що людина при певній своїй поведінці ніколи не вмере (Ін 8:52). Під цими словами можна багато чого розуміти. Вони вимагають додаткових пояснень. Адже слова Христа багатозначні. І в кожному столітті їх розуміння змінюється залежно від можливостей, що розвиваються, і інтересів самої людини. Але Ісус Христос не вдається в пояснення, розкриваючи варіанти можливості не вмерти. Не вмерти у своїх справах, які будуть жити після смерті? Не вмерти у своїх дітях? Як не вмерти? Ісус Христос не уточнює, не філософствує щодо цього, а постійно повертається до свого особливого внутрішнього стану духу, стану, якого він іменує Богом, що він пережив і має знання цього переживання. Ісус Христос постійно вказує, що він його знає (Ін 8:55). Тобто він знає певний стан духу, що називається Богом і переживається як неможливість смерті, як вічне життя, переживається як стан компенсаторного осяяння.

Стан компенсаторного осяяння виникає у хлопчиків, починаючи з 15-літнього віку [28, с. 406–408], з того моменту, коли в людини виникає самосвідомість, а з нею усвідомлення смерті й страх смерті, що дослідив Дидье Жюліа [28, с. 406–408]. Тобто стан Божественності, або компенсаторного осяяння як стан неможливості смерті [27, с. 60–314] є компенсацією страху смерті, що з'явився. Про це говорять всі Священні Писання – і Тора, і Біблія, і Коран, і Веди, і Упанішади, і Трипитака, і Бхагавадгіта, і Дао де цзін. Вони описують це все в символічній формі, що деформує об'єктивну реальність, зміщує всі часові конкретності дійсності. Тоді всі герої, типу Авраама, що осягли стан компенсаторного осяяння, або стан Бога, і померли колись, присутні цим своїм станом в інших людях. Наприклад, в Ісусові Христі. Тобто хронологічний, історичний, реальний час тут ні до чого. Мова йде про суб'єктивне переживання стану Бога. Цього символізму не розуміють деякі іудеї, коли звинувачують Ісуса

Христа. Для Ісуса Христа Авраам, що жив задовго до нього, є символом, носієм стану Бога, людиною, що знайшла стан Бога, стан, який присутній у самому Ісусові Христі. Тому символічні промови Ісуса Христа деформують реальність, конкретний хронологічний час. Іудеї ж, що оточують Ісуса Христа, розуміють все напевне. Ісус Христос говорить, що Авраам побачив десь Ісуса Христа й був щасливий (Ін 8:56). Іудеї ж обурюються й говорять Ісусу, що йому немає й п'ятдесяти років, а він стверджує, що бачив Авраама (Ін 8:57). Адже хронологічно Авраам жив задовго до народження Ісуса Христа. Тому іудеї обурені, як Ісус Христос міг бачити Авраама. Але Ісус Христос, продовжуючи свої промови, стверджує, що він був ще до того як Авраам народився (Ін 8:57). Тут, звичайно ж, порушується часова хронологія. Але чи в ній справа? Ісус Христос своєю мовою передає стан свого духу, Духа Божественного. При цьому він деформує всі часові рамки, порушуючи історичний час, і взагалі всяку наукову картину світу. Адже він передає стан свого духу шляхом побудови естетичної картини світу, тобто виразної картини світу. Для більшої виразності потрібно спотворювати реалії, деформувати, применшувати або перебільшувати. Тобто потрібно створювати багатозначні символи, щоб людина не зациклювалася на своїх суб'єктивних значеннях, що найчастіше віджили своє, застарілі, але ще є в людині як упередженості.

Оточуючі Ісуса Христа іудеї упереджено ставилися до нього. Вони знали, що з Мойсеєм говорив Бог (Ін 9:29). Але вони не могли допустити думка, що з Ісусом Христом теж міг говорити Бог і що він теж міг досягнути стану Божественності, стану компенсаторного осяяння. Для іудеїв Ісус Христос був звичайною людиною, одним з них. Вони говорили йому, що він звичайна людина, а видає себе за Бога (Ін 10:33). Ісус Христос же вказував їм, що в їх же Священних Писаннях сказано, що ви боги (Ін 10:34). Правда, необхідно, щоб людині відкрилася її Божественність, щоб вона пережила стан Божественності хоч раз у своєму житті. Священні Писання перебільшують можливості людини, яка осягає Бога, Божественне. Начебто така людина може воскрешати тих, хто вже чотири дні в могилі (Ін 11:17). Якщо такі відродження можливі, то смерть була не справжньою. Не справжня, приміром, клінічна смерть. Спостерігається багато випадків, коли людина пробуджується після клінічної смерті. Однак усї чудеса Священного Письма не потребують докопання до істинного стану речей. Священні Писання своїми чудесами прагнуть до виразності, тобто до відображення естетичної картини світу, а не до наукової. Естетична як інонауков картина світу припускає перебільшення й применшення факту життя, тобто передбачається деформація об'єктивної

картини світу з метою розкриття з максимальною виразністю найвищого стану духу, Божественного стану компенсаторного осяяння, коли людина відчуває вічне життя й неможливість смерті як компенсаторну реакцію на страх смерті, який з'являється в людині з виникненням у ній самосвідомості.

У Євангеліях перебільшені можливості віри людської. Вірою як самонавіюванням можна змінити багато чого в собі й у навколишньому світі. Образно говорячи біблійною мовою, вірою можна й гори переставляти. Але вірою не можна підняти померлого, від якого вже сморід розкладу (Ін 11:38). Однак Євангеліє спотворює факт життя, переслідуючи естетичні цілі перебільшення й применшення, щоб виразити міць людського духу, а не встановити наукові істини об'єктивної реальності.

У Євангеліях ми постійно зустрічаємо перекручування й деформацію реальності. Хоча б те, що Ісус дивиться на небо, звертаючись до Бога (Ін 11:41), хоча Бог у ньому. Але це може бути й символом. Дивлячись на небо, Ісус показує в собі прояв вищого, надсвідомого, а не нижчого, підсвідомо-тілесного й інстинктивного.

Символами засіяні всі Священні Писання. Символи багатозначні. Своєю багатозначністю вони закреслюють значення, які вже установилися в людині як упередженості, що заважають пробудженню безпосередності, безпосередності духу людського. Символи закреслюють помилкові опосередкування своєю багатозначністю. Ця багатозначність доводить людину до шокуючої парадоксальності, що вбирає в себе й поєднує такі протилежності, як умирання й життя. За рахунок умирання виробляється життя (Ін 12:24). І хто любить своє життя, той втратить його (Ін 12:25). Отже, необхідно зненавидіти своє життя в цьому світі, щоб зберегти його для вічного життя (Ін 12:25). Такі вислови Євангеліє символічні й багатозначні. Пояснень Євангелія щодо цього не дає, щоб ці слова були прийнятні й у далекому майбутньому при розвитку наукової, об'єктивної картини світу, щоб людина не бачила суперечностей із цією картиною світу, продукованою наукою.

Ісус Христос говорить про те, що туди, куди він іде, його учні не зможуть прийти (Ін 13:33). Куди ж він ішов? Начебто нікуди особливо не йшов. Просто це символ. Христос ішов углиб себе й говорив про вищий стан свого духу, який кожна людина повинна відкрити в собі. Це стан духу не уявний, це руйнування уявного. Уявне в людині дає світ, уявний світ. Христос же дає зовсім не те, що пропонує цей світ (Ін 14:27). Щоб це зрозуміти, людина повинна бути в Христі (Ін 15:5), тобто пережити те, що пережив Христос. Результатом буде те, що людина буде віддавати своє життя за друзів (Ін 15:15). Друзям відкривається те, що відкрито

Христу (Ін 15:15). До них приходять Учитель – Дух істини (Ін 15:26), істини позанаукової, що не відбиває об'єктивну реальність, а істини виразної, прекрасної, що відбиває естетичну реальність піднесеного суб'єктивного світу Духа, або Бога. Але на початку в людини буде біль. І тільки потім народиться дитина (Ін 16:21) і забудеться біль (Ін 16:21).

Щоб знайти Божественне в собі, знайти вічне життя, необхідно перемогти світ, тобто перемогти в собі зайві спонукання. Христос переміг світ (Ін 16:33). Він знайшов вічне життя. Вічне життя полягає в пізнанні істинного Бога (Ін 17:3) як стану душі, за якого людина відчуває неможливість смерті. При цьому людина єдина в собі (Ін 17:11), але вона не від світу цього. Коли Христос перебував у стані Божественного, то заявляв, що він не від цього світу (Ін 17:14), не від світу упереджень і зайвих спонукань як реакцій на реальний навколишній світ. У стані Божественного людина перебуває в повній єдності (Ін 17:23) із собою. У такому стані людина не від цього світу, світу зайвих спонукань як реакцій на навколишні спокуси. Людина не відчуває ніякого страху й готова випити чашу лиха, приготовану їй (Ін 18:11). Царство такої людини не від цього світу. І Царство Ісуса – Бога, що осяг стан, не від цього світу (Ін 18:36). Тому Ісус Христос і беззахисний. Його Царство не від цього світу (Ін 18:36). Цей світ – світ мертвих. Ісус Христос воскрес із мертвих (Ін 20:9). Воскресіння з мертвих (Ін 21:14) є символом другого, нового народження людини. Це воскресіння, цей символ яскраво описаний у Євангеліях як історія життя Ісуса Христа. Тут ціла історія життя багатозначний символ.

Дослідження інонаукової картини світу показують, що релігія й мистецтво через катарсис очищають людину від скверни, відкидають низьке в людині, залишаючи вищий стан духу. При цьому в людини викликаються «спазми», вона шокується, що применшує її, її гординю, зм'якшує її «над-я». Для викликання «спазмів», шоку, тобто для очищення потрясінням, потрясінням-катарсисом, людина уявляє огидне, жахливе й через гру відкидає це огидне й жахливе, очищається від усього цього. Результат – це сплавлення воєдино всього в людині. Огидне й жахливе огортаються піднесеним у процесі гри. Піднесене – це вищий стан духу в суб'єкті, переживаний як неможливість смерті, що позбавлений об'єкта, але в потенції має можливість майбутніх становлень.

Коли присутній містико-естетичний досвід, то в людині проявляється суще, суть, сутнісне, цінність, ціннісне, а суєтне, дріб'язкове, безглузде зникає, залишаючи смисл. У такому стані в людині хоч і виникають імпульси й бажання від потреб, але відразу зникають як дріб'язково-суєтне. Імпульси й бажання розчиняються, тому що людина не відволікається від головного

діяння, від своєї діяльності, у якій вбачать цінність, тому що вона не захоплена дріб'язково-суєтним у своїх інтересах, а робить необхідне. Вона вчиняє за необхідністю. При цьому в людини повністю відсутній страх, а свідомість стає чиста, очищена від дріб'язково-суєтного, від другорядного. Людина переживає стан чистоти. У цьому стані вона безкомпромісна, не вступає в згоду з іншими людьми. Вона непоступлива до людей, із твердою волею, без зайвих рухів, без зайвих дріб'язково-суєтних думок, без мислення дріб'язково-суєтного характеру. Це одиничний психічний стан.

Існують одиничні психічні стани. Про подібні стани наука говорить як про суб'єктивно-неповторні. Наукова картина світу не припускає ні Божественного, ні трансцендентного, ні самодостатнього, ні трансгресивного, ні відчуття безсмертя, за К. Ламонтом [46, с. 250], ні почуття неможливості смерті за В. Джемсом [27, с. 60–314]. Усе це зв'язується з індивідуально-неповторними станами, або одиничними психічними станами. Але про це говорить художня картина світу. Вона це припускає як бажане, спочатку пережите як особливий суб'єктивний світ, а потім як можливе для всіх.

Художня картина світу припускає Божественне і трансцендентне як бажаний ідеал у реаліях життя, бажаний ідеал, узятий із суб'єктивних переживань особистості. У цьому бажаному ідеалі присутня і можливість для майбутніх становлень як виражальна форма. Тому все це можна віднести до естетичної картини світу, а значить деформованої картини, перебільшеної і применшеної для більшої виразності ідеальних станів людського духу.

Релігійно-містичне й художнє було єдиним у синкретизмі первісної культури. Ця єдність зберігалася аж до епохи Відродження. Культура, у якій було сполучене релігійно-містичне й художнє, певною мірою була спробою відбити особливі, вищі стани людської душі. Цим вона зберігає міфопоетичне почуття світу душі, що обов'язково відбиває світ зовнішній, об'єктивний, соціальний, спадково-традиційний, що має у своїй суті колективну творчість при повторі, варіації в процесі створення образів і символів. Однак споконвічний образ при повторях і варіаціях містив і суб'єктивні уявлення про пережитий особистістю стан досконалості. Ця досконалість мала цілісність свідомості особистості, з якої виникав синтез як спосіб у творчих процесах людини.

Синтез лежить у основі образності при формотворенні, що допускає родову сутність як невід'ємний елемент людського. При цьому канонічні системи й традиції в релігійного містика й митця перемешувалися з їхнім руйнуванням і відчуттям досвіду безсмертя в процесі творчості. Релігійний містик і митець зберігають канон і традицію як історичну



пам'ять, що є соціально-історичною передумовою для творчості й зміни того самого канону й традиції.

Канон і традиція містять у собі інтереси людей і визначають життєву й творчу позицію релігійного містика й художника, митця, склад їхнього мислення. Цей склад має властивість поєднувати почуття й думки людей. При зміні канону й традиції в процесі творчості властивість поєднувати залишається. Наскільки вона змінена, залишається загадкою. Але ця властивість поєднувати надихає, піднімає й окриляє людину при сприйнятті творінь релігійного містика і художника, митця. Ця властивість робить містику й естетику суспільними явищами, породженими багатоліккістю й суперечливістю соціальної дійсності, де немає фатальної приреченості до певного світогляду, але є властивість поєднувати почуття й думки, властивість, якій притаманний елемент безкорисливості, що походить від материнського інстинкту «давати», давати іншому, і при соціалізації людини стає елементом гуманності в людській істоті.

Наука не заперечує релігію, а релігія не заперечує науку, якщо Бога розуміти як стан Духа, Святого Духа. Адже Бог є Дух (наш справжній Дух), а Царство Боже усередині нас, і треба його тільки побачити, і тоді ми стаємо могутніми, володіємо собою. Коли у Священних Писаннях Бог рухає хмарами й насилає дощі, то це можна розуміти символічно й алегорично, можна розуміти і як вираження нашої могутності. Адже Бог усередині нас. Він є Дух. Бог – це просто певний стан людини, Божественний стан нашого духу. Бог є. Але люди розуміють його по різному. Говорити про Бога поза людиною не має смислу, і це позбавлено істинності. Адже перетворення й одкровення відбувається в людині.

Завдання філософії – це ліквідувати суперечності між різними картинами світу, між науковою, релігійно-естетичною картинами світу і етико-практичним життям. Цьому допомагають інтеграційні процеси сучасності.

Особливістю сучасної цивілізації є те, що вона живе в умовах масової комунікації. Засоби масової комунікації інтегрують цивілізації й культури різних континентів. Африканська культура інтегрується в азіатську культуру, азіатська – в американську, американська – у європейську, і навпаки.

Стосовно релігій іде той же процес. Ісус Христос християн уже не може залишатися сам по собі, як у давні часи. Ісус Христос зараз знаходиться в оточенні Аллаха, Будди, Крішні; Аллах – в оточенні Христа, Будди, Крішні; Будда – в оточенні Христа, Аллаха, Крішні; Крішна – в оточенні Христа, Аллаха, Будди. Ми маємо факт інтеграційних процесів релігійних культів. У цих умовах накреслюється пошук

подібностей різних релігій, намічається виявлення внутрішніх подібностей, наприклад, подібність сакрального, оскільки зовні ритуали мають багато розходжень. Адже Богів породили цивілізації, які мало спілкувалися одна з одною, живучи на різних континентах. Щодо цього в сучасному православ'ї, як і в усіх інших релігіях і культурах, на поверхню виходить містична сторона. Адже саме в містичній релігійності ми бачимо подібність. Тут релігійно-містичний екстаз переживається християнином так само, як і мусульманином, а мусульманином – так само, як і буддистом, і навпаки.

У православ'ї на передній план виходить процес прилучення людської природи до Божественного. Особливу роль починає відігравати ідеал обоження. У соціальному плані, рухаючись до містицизму, сучасне православ'я висуває на передній план індивідуально-особистісні відносини. Щодо цього сучасний православний християнин спрямовує свій пошук Бога усередину себе. Бог стає не якоюсь зовнішньою силою, що тяжіє над людиною. Бог стає особливим станом людського духу, станом, коли людина переживає неможливість смерті, переживає стан безсмертя. Тоді вся суть православ'я й християнства в цілому зводиться до того, що ідеальний стан духу як Царство Боже усередині нас (Лк 17:21). Той же процес спостерігається й в інших релігіях. Усе зводиться до того, що перетворення й усяке просвітління в людини відбувається зсередини, а значить не має смислу міркувати про Бога як про щось зовнішнє стосовно внутрішнього світу людини, зазначає С.В. Пахомов [71, с. 846]. Як у православ'ї, так і в інших релігіях мова йде про внутрішній світ людини, про збагнення особливих станів свідомості як Божественних, про екстатичні стани, коли людина перебуває поза часом, на що вказує Е.П. Ільїн [36, с. 14–136], про подібні стани, які однакові й у православного, і в католика, і в протестанта, і в іудея, і в мусульманина, і в буддиста, і в крішнаїта.

Деякі вчені й атеїсти ополчаються на релігійні тексти. Але ніяких суперечностей між наукою й релігією немає, якщо розуміти релігійні тексти як символічні, багатозначні. Інше питання, що ці тексти, Священні Писання, треба розуміти, побачити їхнє правильне значення відповідно до особистого досвіду збагнення Божественного.

Правильне розуміння повинне возз'єднувати наукову картину світу з релігійно-естетичною, а також з етико-практичним життям людини. Якщо це возз'єднання відбувається, то мета філософії досягнута.

Релігійно-містичні промови – це не логічні промови вченого; це музичні промови. У них треба шукати співзвуччя із власними подібними переживаннями, де царюють суперечності, («голоси безмовності»), що

відкидають незначне й другорядне. Але в цих промовах не можна шукати логіки, яка приводить до умовиводів, що верифіковані. Вони перевіряються на практиці й набувають статус об'єктивних. Ні, це суб'єктивний світ, світ містико-музичний, де ми зустрічаємо суперечливі вирази як то «голоси безмовності» або «сліпучий морок», вирази багатозначні, розчинюючі особистість, а точніше розчинюючі в особистості все наносне, пихате, упереджене, звільняючі людину для нового, нового життя, а значить, і для нових можливостей, можливостей майбутніх становлень. І тут є місце для безсмертя, місце для тих екстатичних спалахів, коли наявне переживання безсмертя, відчуття безсмертя, досвід безсмертя, на що вказує К. Ламонт [46, с. 250], тих екстазів, де є почуття, коли смерть уявляється неможливою, переживається стан неможливості смерті, що зазначає В. Джемс [27, с. 60–314]. Подібний стан необхідний людині разом з об'єктивними істинами науки, що допомагають передбачати небезпеки майбутнього. Ці світи, ці картини світу філософ об'єднує, облагороджуючи людську душу спокоєм, заспокоєністю від надричних конфліктів про сенс життя.

Причини направляючі до життя у всього живого, які рушують з місця живе уперед – це життя і смерть особини, боротьба проти смерті. Відхилення від правила намічаються лише в стадних високоорганізованих тварин. Причини ж усього в людини – це життя й смерть усіх; спочатку всіх відносно окремої групи, а потім і всіх взагалі. Філософ же говорить про все це загалом. У його промовах наявні і його власні компенсаторні реакції. Компенсаторна реакція – це цінність для себе, що вказує, що людина змінюється відповідно до змін у навколишньому світі, що вона не зациклюється, не дивиться упереджено.

## Розділб

---

### СИМВОЛІЧНІ ФОРМИ ЗНАННЯ В ЕСТЕТИЦІ І СИМВОЛОГІЇ

**С**оціальна філософія про мистецтво як символічну, інонаукову форму знання в ХХ–ХХІ ст. засвідчує важливість людської індивідуальності. Тут в символічні форми знання не тільки симвології але і естетики входить субєктивне як невід’ємне. Людський світ індивідуалізується. Тому як символогія, так і естетика, як гуманітарна наука, в своїх категоріях починає розглядати субєктивний світ людини більш ширше.

*Мистецтво.* Мистецтво – це вид освоєння дійсності, вид духовного освоєння дійсності. Мистецтво – це також форма суспільної свідомості. Мистецтво – це вид творчості, це художня творчість. Художня основа присутне у будь-якій людській діяльності, а отже, і в будь-якій творчості як діяльності.

Мистецтво – це певна форма відображення дійсності. Мистецтво – це певний спосіб виробництва, духовного виробництва. Мистецтво сприяє створенню у людини культури почуттів і культури спілкування. Мистецтво наділяє людину здатністю жити «за законами краси», а також наділяє художника здатністю творити «за законами краси».

*Історичний аспект мистецтва.* Давнина, класичне і некласичне мистецтво.

Давнина. Особливості первісного мистецтва. Особливості первісного мистецтва полягають у його синкретизмі. Первісне мистецтво було синкретичним.

Пізній палеоліт – це 25 тис. років до н. е. Первісне мистецтво епохи пізнього палеоліту не мало вираженого прояву саме естетичної основи як відокремленого. Первісне мистецтво мало в основному ритуально-магічний характер, а також медичний і психотерапевтичний характер.

Класичні уявлення про мистецтво. Класичні уявлення про мистецтво заклали антична естетика, естетика середньовіччя, естетика епохи Відродження.

Коротко можна зазначити, що антична естетика розкривала міметичний, «наслідувальний» момент мистецтва.

Крім того, що антична естетика при поясненні мистецтва говорить про міметичний, тобто наслідувальний бік мистецтва, антична естетика також говорить і про катарсис як очищення від афектів, тобто має на

увазі ту ж психотерапевтичну спрямованість мистецтва, про яку говорить і первісне мистецтво. Катарсис – це очищення потрясінням.

Антична естетика вказувала на пізнавальну і моральну цінність мистецтва, що в цілому розкриває античність як класичне. Це класичні погляди на мистецтво.

Середньовіччя. Середньовіччя у мистецтві – це вираження способу якось прилучитися до «Божественного», «безмірного».

Епоха Відродження. Епоха Відродження в розумінні мистецтва – це багато в чому та ж античність. В епоху Відродження були уявлення про мистецтво як про «наслідування», або «мімезис», «наслідування прекрасної природи», про наслідування як «дзеркало».

Німецька класична естетика. Німецька класична естетика розглядає мистецтво як «гру творчих сил». Притому ця гра творчих сил позбавлена мети, це «доцільна діяльність без мети». Така доцільна діяльність без мети народжує «царство подоби». Ось це царство подоби і є мистецтво як вираження «Абсолютного духу», вираження вищих станів духу.

Класичне уявлення про мистецтво. Класичне уявлення про мистецтво – це зв'язок, сутнісний зв'язок мистецтва з дійсністю. Мистецтво – це органічний зв'язок з тим, що є цікавим для життя, цікавим для людини в житті, за поглядами М.Г. Чернишевського. Класичне уявлення про мистецтво орієнтоване на гуманістичну культуру. Класичне говорить про наслідування тому, що маємо в житті, в «контексті». Некласичне, тобто модерністське і постмодерністське, говорить, що у мистецтві – те, що за краями «тексту». Однак це вже нове, інше розуміння наслідування, нове розуміння «мімезису».

Сучасне мистецтво. Сучасне мистецтво – це модернізм і постмодернізм.

Модернізм. Модернізм – це створення нових форм, перероблення старих форм до такої міри, що старі форми вже не є рівними самим собі. Модернізм – це і новий зміст, в який проникає «низьке», що належить до сфери потворного. Пік, розквіт новизни форми і змісту модернізму спостерігається в авангардизмі.

Якщо модернізм відрізняється новизною у формі, то постмодернізм в подальшому є хранителем модерністських форм. Постмодернізм далі зберігає і компліює наявні форми, форми, створені модернізмом.

Модернізм орієнтується на розум як на феномен, що пізнає істини. Модернізм орієнтується на пізнання істин в світі. Модернізм переформує початкові стани і поняття, оновлює їх, однак не порушує вже винайдену логіку. Тому модернізм продовжує класичне мислення, лише злегка торкаючись релятивізму, тобто відносності. Постмодернізм же в

подальшому встановлює свою основну ознаку – це релятивізм, всепоглинаюча відносність.

Модернізм раціоналізує ставлення до природи. Модернізм заперечує традиційні, усталені форми, що ми бачимо в авангарді. Модернізм долає ілюзію відокремленості предмета. Це яскраво представлено імпресіонізмом.

Модернізм – це вихід до поточної цілісності, набуття істинного цілого у суб'єктивному світі людської душі як єдиному; єдиному, але такому, що постійно змінює свою подобу. Модернізм – це відхід від дрібності предметного світу.

Модернізм у протилежність давнішній культурі – це текуче, хвильове, розмите. Давніша культура це кристалічне, корпускулярне, чітке. Текуче, а не кристалічне. Хвильове, а не корпускулярне. Розмите, а не чітке.

Модернізм, за словами Г.С. Померанца, заперечує фаустівську цивілізацію Нового часу і замість практики утверджує споглядання. В модернізмі реальність, яка роздроблена на предмети і факти, змінюється на реальність чудернацько-суб'єктивного характеру.

Постмодернізм. Постмодернізм – це насамперед відкритість. Для постмодернізму притаманна відсутність жорстких ієрархій і асиметричних опозиційних пар. Постмодернізм має позицію відкритості і свободи; має асистематичну і адогматичну позицію; має релятивістську позицію.

У постмодернізмі всі характеристики естетичного наявні в усьому. Наявне і прекрасне, і піднесене, і трагічне. І краса, і піднесеність, і трагічність можуть сприйматися і принести задоволення, в залежності від настанов реципієнта-читача або глядача; в залежності від технології поводження реципієнта-читача або глядача з об'єктом. Тобто має бути певна деконструктивно-реконструктивна технологія поводження з об'єктом.

Постмодернізм «передражнює» традиційні цінності, має іронічну настанову.

Принципи постмодерністського мистецтва і постмодерністської естетики, яка пояснює мистецтво, зводяться до організації арт-просторів, або значенневих ландшафтів, культурних лабіринтів, віртуальних реальностей, аудіовізуальних енергетичних полів.

*Діалектика мистецтва.* Діалектика – це зміна, розвиток.

Діалектику мистецтва представлено такими категоріями як напрямок у мистецтві, течія у мистецтві, художній процес, художній прогрес, художні взаємодії: традиції, новаторство, вплив.

Мистецтво в художній літературі і розвиток за законами діалектики. Не все в культурі розуміється як розвиток. Наприклад, мистецтво.

Мистецтво не можна розуміти як розвиток і стверджувати, що за законом заперечення заперечення лірику Сапфо усунуто лірикою Петрарки, а лірику Петрарки відмінено лірикою Верлена. У мистецтві діє не закон заперечення заперечення і принцип «сходження» від простого і примітивного до складного, а діє закон «неповторності драматичного», з якого виникає твір мистецтва зі своїм неповторним змістом. Нове століття відкриває новий зміст і у Сапфо, і у Петрарки, і у Верлена.

Не можна говорити, що один поет духовно багатший і змістовніший за іншого. Культура являє собою таку форму, що історичне існування людини залишається після її смерті, залишається невичерпне значення досвіду людського існування, в універсалиях, закладених у творах, творах, які людина після себе залишила. В універсалиях твору закладено загально значиме. Сам по собі твір мистецтва є унікальним. Твір передає унікальну можливість існувати і як людині, і як світові одночасно. Унікальність – завжди граничність, а отже, загальнозначимість як загально значима можливість для людини. Загальнозначимість, тобто для всіх, – це можливість бути людиною і світом, можливість для людини бути всім.

Напрямок. Напрямок характеризується як основна категорія діалектики художнього розвитку. Напрямок відображає діалектику або зміну типів образного освоєння світу, зміну типів художньої правди.

Художніми напрямками в мистецтві Нового часу є такі: бароко, класицизм, романтизм, реалізм, натуралізм, модернізм. Модернізм як художній напрямок представлено авангардизмом, фовізмом, експресіонізмом, примітивізмом, кубізмом, футуризмом, акмеїзмом, імажинізмом, дадаїзмом, сюрреалізмом, абстракціонізмом, супрематизмом, конструктивізмом, концептуалізмом. Розглянемо деякі напрямки і течії сучасного мистецтва.

Авангардизм. Авангард – це категорія, яка означає новаторське в мистецтві ХХ століття. Авангард показав високий ступінь відносності форм, які представляла художньо-естетична свідомість людини. Авангард показав високий ступінь відносності самої художньо-естетичної свідомості людини в своєму типажі, в своїй типовості, в своїх способах і засобах демонструвати прекрасне і піднесене. Статус мистецтва отримують засоби вираження, які не входили до традиції художньої культури.

Після авангарду виникає модернізм. Модернізм – це по суті той же авангард, який вже не виражає і не демонструє руйнівні тенденції, епатування та ейфорійно маніфестуючий пафос, не такий творчий до нових форм, не евристичний, а тільки такий, що обіграє і переводить у догму новаторські форми, винайдені авангардом. Модернізм засвоює і осмислює знахідки і досягнення авангардних напрямків, таких як

експресіонізм, футуризм, абстракціонізм, конструктивізм, дадаїзм, сюрреалізм, концептуалізм. Всі ці напрямки авангарду, революційні й новаторські для мистецтва, в модернізмі стають класичними; тобто з новаторсько-революційних стають прийнятими і прописаними в культурі. Однак постмодернізм вже іронічно ставиться і до цієї класики, встановленої модернізмом.

Авангард являє собою реакцію на глобальні переломи людського співжиття, переломи, які стимулював науково-технічний прогрес, порушуючи своєю непередбачливістю передбачливу поведінку людини і тим самим включаючи більш інтенсивно компенсаторні реакції на цю передбачливу поведінку, компенсаторні реакції як Божественне, Трансцендентне.

Глобальність перелому в людському співжитті авангард пробує прискорити, демонстративно скидаючи все старе і утверджуючи все нове в культурі. При цьому часто нівелюються ті цінності, які могли б добре прислужитися людству. Однак авангард, орієнтуючись вже не на передбачливу поведінку людини, а на компенсаторні реакції цієї передбачливої поведінки, реакції, які пов'язані часто з цінностями суцільно індивідуального життя людини з метою усунення особистих проблем людини.

Авангардизм відмовляється не лише від старих цінностей, а й від старих форм їх вираження, винаходячи нові форми, абсолютизуючи їх і доводячи до завершеності і самодостатності, розкриваючи тим самим і внутрішній світ людини як завершений і самодостатній. Хоча в цьому внутрішньому світі так чи інакше завершеність і самодостатність фрагментарні у своїй протяжності. На них авангард тільки натякає. Однак авангард акцентує увагу саме на цій фрагментарності як на нераціональності, ірраціональності. Для авангарду ірраціональність – це не елемент художньої творчості, а його принципова основа. Принциповий ірраціоналізм художньої творчості орієнтує на відтворення не лише передбачливої поведінки людини, а й на компенсаторні процеси від цієї передбачливої поведінки.

Щоби яскраво і чітко відтворити ці компенсаторні трансформації внутрішнього душевного життя людини, авангардизм застосовує виразні можливості кольору, акцентуючи увагу на змістовній стороні кольороформи. Однак, щоб остаточно не втратити можливість відбивати в зображеннях саму передбачливу поведінку людини, зупинившись лише на компенсаторних змінах внутрішнього світу людської душі, авангардизм прагне за допомогою кольору і форми виразити рух людського світу. При цьому авангард вводить у світ мистецтва речі звичайного життя, тим самим стираючи грань між мистецтвом і не-мистецтвом.



Експресіонізм. Експресіонізм виражає ірраціональні стани людської душі, стани екзистенціального характеру як піднесено-унікальні, типу натхненності й умиротворення, так і повсякденні, такі як нудьга, страх, тривога, ностальгія, незадоволеність, роз'єднаність, безвихідь.

Експресіонізм виражає глибинні рухи людського духу. Тому застосовується експресивність вираження аж до задіяння екстремальних станів людської психіки через пластику тіла, через незвичність форми, через високу напругу колірних контрастів. Експресіонізм акцентує увагу на проясненні структурних основ зображуваних предметів. Для цього яскраво і ґрунтовно використовуються контури предметів. Форма і колір в експресіонізмі мають певні особливості. У формі експресія передається сильною деформацією предметів, а також гротескним зображенням поз і облич людей, гротескністю їхніх жестів і фігур. У колірних гамах застосовуються кричущі кольори відкритих просторів, загостреність контрастів різних кольорів у протилежність чорному кольору або контраст чорного і білого. Такі форми і колір, які застосовує експресіонізм, посилюють енергетику зображення і вираження.

Експресіонізм як культурний напрямок передає відчуття загрози технічного прогресу. Залишається збоку необхідність техніки для оволодіння реальними світами, щоби вистояти, утриматися під натиском стихій, щоби утвердити і розвинути людське життя в майбутньому. Техніка постає як загроза для самої людини, для її процвітання, для культури в цілому. Культурні ж джерела експресіонізм вбачає у глибинному інстинктивному житті людини, в первісному існуванні стихійного принципу, спрямованого проти розуму як аполлонічної гармонії й утвердження інстинктивного діонісійства, спрямованого на органічну єдність з природою, залучення до природи.

Деформовані форми, притаманні експресіонізму в літературних стилях, постають зламною направленістю. Експресіоністські особливості виступають конфліктно-емоційною монологічністю, гротеском, переданням відчуття містичного, переданням особливих станів людського духу.

В кіно експресіоністські риси проступають через динамізм дії, деформацію предметного світу, через посилений контраст світлових і тьмових перепадів. Гра акторів в експресіоністському стилі різниться мімікою гротескного характеру, жестикуляцією утрированого і надмірного підкреслювання особливого душевного життя. Душевне життя в експресіонізмі розкривається в переданні станів людини, яка вийшла з повсякденно звичайного. Це душевне життя людини, яка переживає позасвідоме, таке позасвідоме як кошмари, марення, галюцинації, сновидіння. Це

душевне життя в експресіоністській музиці передається через хворобливу зламаність мелодики, через надмірність дисонансу гармонії. Позасвідомий стан людини експресіоністська музика передає через переривчатість вокальної лінії, через жорсткість, пронизливість і збудженість звучань. У співі використовуються вигуки і крики.

Іншими словами, експресіонізм передає життєвий запал людини через відкритість візуальної та звукової енергетики, що впливає на людину, яка сприймає мистецький твір на позасвідомому рівні, в обхід його волі. Експресіонізм надає глядачеві й слухачеві відкрити енергію, а не мімезис, тобто наслідування, коли пісня нагадує щебетання птахів. Це має й змістовний бік, що демонструє необхідність енергій для майбутніх звершень людини.

Футуризм. Футуризм приймає технічну революцію, процеси політичних революцій. Футуризм відчуває глобальну кризу людства. Він передбачає, як ці процеси змінять душевний світ людини, її сприйняття, її ментальність. Футуризм приймає ці зміни і виражає в своїх творіннях активну бунтарську дію особистості, революційні пориви людини, її прискорені рухи та енергетику.

В усіх нововведеннях технічного прогресу і соціальних революцій футуризм вбачає красу, підкреслюючи цю красу, однак заперечуючи всю решту своїм епатуючим художнім жестом.

Футуризм захоплений усім технічним, тобто ревом машинних моторів, гудками паровозів. Душевний стан футуриста – це привітання всьому новому. Цей душевний стан художник-футурист прагне передати через абстрактну променистість, динамічну закрученість, що в літературі передається парадоксом, алогічною конструкцією, графічними особливостями тексту. Нові технічні і соціальні реальності футурист передає безглуздими словосполученнями, прагнучи виразити глибинне значення абстрактних незбагненностей всіх нових реалій.

Мистецтво футуризму спрямоване на перетворення світу, на революційність в творенні всього навколишнього, на технізацію як можливість оволодіти навколишнім середовищем і тим самим втілити можливість існування людської основи в майбутньому.

Абстракціонізм. Абстракціонізм не зображує зовнішні форми зримих обрисів предметів, а гармонізує кольори з тенденцією виразити стан людського духу через численні кольорові гами, в процесі асоціативних сполучень абстрактних кольороформ. При такому стані речей абстрактний живопис стає подібним музиці. Тоді живопис стає звучанням, звучанням музики, музики духовного стану людини. Іншими словами, абстрактний живопис – це самовираження духовного в людині, самовираження духу.

Абстракціонізм розкриває піднесений душевний стан людини за допомогою музичності асоціативних поєднань кольорів, коли колір виступає як ціннісне, ціннісно-виразне у своєму виразно-колеристичному багатстві.

Абстракціонізм своїми колірними гамами виражає ліризм і драматизм станів людської душі, виражає духовні пошуки людини й набуття нею глибини істин її існування.

Абстракціонізм за допомогою ясності, простоти й чистоти форм виражає божественні стани людської душі у протилежність сваволі невизначеної випадковості дикої природи. Це досягається за рахунок винаходу нових художніх просторів, де присутні прямі і ламані лінії, поєднані в геометричні фігури. При цьому присутні площини певного кольору.

Мета абстракціонізму – виразити містичну простоту через розкриття пропорцій і рівноваг, виразити ту простоту, яка містить також і етичну основу.

Абстракціонізм у своїх асоціаціях розкриває духовні сфери людини і зовсім не торкається утилітарного, побутового.

Конструктивізм. Конструктивізм – це раціоналізм у композиції твору. Конструктивізм як художній напрямок виникає під впливом технічного прогресу, революційності в настрої людей. Конструктивізм бере за основу функціональність твору мистецтва.

Художник-конструктивіст шукає закони, що розкривають форми конструктивного і функціонального характеру. Конструктивіст націлений виявити внутрішню архітектоніку і сутнісні основи предмета, який він зображує або виражає.

Дадаїзм. В основі дадаїзму лежить пафос руйнування чогось. Дадаїст творить це руйнування, представляючи його в епатажних формах, передражняючи все традиційне, перекреслюючи всякі цінності, заперечуючи будь-які можливості творення. Те, що створює дадаїст, просто шокує. Шокувати глядача і слухача – це в природі дадаїстського мистецтва. Дадаїст шокує тому, що випадково організує свій твір мистецтва, який не відповідає традиції, який ні на що не схожий. Метод дадаїста – це чистий автоматизм, який абсолютно превалює в його творчості, який є основою його творчості. Психічним автоматизмом дадаїст у своїх творах передає зліпок власних душевних станів, зліпок всього, що відбувається в його душі.

Сюрреалізм. Сюрреалізм у своїй творчості спрямований на звільнення людського духу від всіляких пут, пут розуму, соціуму, традиції, і тим самим залишає людське «Я» як вільну сутність у сфері позасвідомого.

Саме позасвідоме для сюрреаліста становить справжні істини буття. Ці істини сховані в позасвідомому людини, а художник виводить ці істини назовні у своїх діях, творячи музику, живопис, танець. Тому художник через маревні, галюцинаційні, сновидні, не пов'язані ні з чим спогади виражає позасвідому сферу духу.

Позасвідомий дух, проявляючись у містичних видіннях, розкриває істини нескінченного і вічного. Ці істини художник-сюрреаліст за допомогою ліній, форм, кольорів фіксує достеменно, документально, зберігає, роблячи зліпок того, як функціонує сама його думка, саме почуття. Задля цього художник-сюрреаліст застосовує метод психічного автоматизму, за допомогою якого думка диктується поза всяким контролем з боку розуму, поза всякими попередніми міркуваннями, а просто функціонує за допомогою письма або мазків пензля, фіксуючи як зліпок вищий стан людського духу, стан духу як вищу реальність.

Сюрреаліст у грі неUTILІтарної думки, в польоті асоціацій захоплений мрією, яку і втілює у своїх творах. Ця мрія, як сновидний образ записується чисто автоматично. Це автоматичне письмо, яке виключає цензуру розуму. Автоматизм адекватно передає стан душі художника. Однак ця мрія-стан містить глибинні істини буття, які не може розпізнати інтелект людини. Тому інтелект не береться до уваги. Його місце посідають марення як вільний вияв людського духу. Марення, сновидіння або якісь видіння людини постають як істинні стани буття людини, і вмщують в себе істини. Мистецтво ж як носій цих істин породжує в людині стан марень, нівелює все, що сковує людський дух, робить цей дух вільним, тобто стимулює його без якихось стимулюючих засобів на кшталт алкоголю чи наркотиків.

Мистецтво підносить людський дух, допомагає людині перемогти світ і речі, допомагає відтворити стан душі, вищою мірою напружений, та одночасно просвітлено-одухотворений. Для отримання подібних станів в людині сюрреалізм бачить недостатність самого лише розуму. Впевненість у недостатності людського розуму в осягненні основоположних істин буття штовхає сюрреалістів на відтворення ірреально-містичних і надреально-піднесених станів людського духу, відтворення інших реальностей за допомогою парадокса, несподіваності, алогічності, абсолютизації тієї чи іншої опозиції, одночасно намагаючись з'єднати принципово те, що неможливо поєднати. У такий спосіб сюрреалізм прагне возз'єднати в людині її підсвідомість і надсвідомість, відтворивши такий собі паралельний світ, в якому існує істина дійсного стану людини.

Концептуалізм. Концептуалізм намітив перехід від авангарду до модернізму. Концептуалізм – останній авангардистський рух. Суть його

полягає в тому, що концептуалізм встановлює спочатку концепт як формально-логічну ідею майбутнього твору. Початковий концепт представлено у вигляді вербалізованої концепції, яку документально викладено і представлено як проєкт. Ця ідея презентується у формі словесного тексту, тексту документального або ж документального фільму. Сам же твір мистецтва з'являється пізніше як артефакт у вигляді картини або вже художнього кіно, яке є лише додатком до документалістики, додатком до документального опису.

В концептуалізмі ідея конкретно презентується, а не зображується або виражається, як це заведено у традиційних мистецтвах. Концептуалізм документально фіксує концепт, часто не реалізуючи його в артефактах художності. Концептуалізм робить акцент на інтелектуальному осмисленні твору мистецтва, а не на його конкретно-чуттєвому сприйнятті. Концептуалізм стимулює інтелектуальну діяльність свідомості у людини, а не її художнє та естетичнє споглядання. Хоча артефакт як художнє також сприймається людиною, артефакт належить концептуалістичному мистецтву, концептуалістичному мистецтву як документально представленому концепту. Концептуалізм акцентує увагу людини на процесі формування ідеї, а не на артефакті. Таким чином концептуалізм демонструє процес творчості, а не кінцевий продукт, не артефакт. Тобто концептуалізмом проводиться асоціативно-інтелектуальнє сприйняття артефакту. Артефакт просто репрезентує себе. Однак цей артефакт, артефакт як художнє знаходиться у контексті. Артефакт як художнє занурено у контекст, у контекст документалістики. Контекст – це ідея та її конкретна реалізація, яка документально фіксується у неповторній ситуації презентації, презентації як жесті, акції, виконаної художником.

Концептуалізм – це і концепція як логічно продуманий проєкт, і в той же час артефакт або жест, пронизаний абсурдністю, алогізмом, парадоксальністю. В концептуальному творі мистецтва логічна концепція знімається ірраціональністю всього цілого в цьому мистецтві, в цьому мистецькому творі.

За допомогою антиномій у людини, яка сприймає твір мистецтва, активуються ірраціональні процеси. Простота артефактів у концептуальному творі мистецтва провокує імпульсивнє обурення людини, яка сприймає цей твір мистецтва, провокує емоційний вибух.

*Онтологічний аспект мистецтва.* Онтологічний аспект мистецтва представлено такими категоріями як художній твір, художній стиль, художня мова, буття виду мистецтва, буття жанру мистецтва, буття або існування художнього методу, творчої манери, композиції, сюжету, фабули, ритму, інтонації.

Художній твір. Естетичність характеристик буття присутня в усякому художньому творі, в усякому поетичному творі. Розглянемо онтологію поетичного твору.

Онтологія поетичного твору. Поетичний твір має об'єктивний статус, реальність існування. Реальність існування поетичного твору виявляється у його вільній індивідуальній фактурі, в таких деталях цієї фактури як ритм, метр, метафора, послідовність образів; якщо це проза – то у просторовій формі, в точці зору, в сценічній організації матеріалу. Своєю фактурою і структурою поетичний твір не просто означає, не просто говорить дещо і несе сенс, а існує.

Поетичний твір, та й взагалі будь-який твір мистецтва, містить у собі існуюче знання про світ, знання, що відзначається своєю об'єктивністю. Така об'єктивність, що міститься в поетичному творі, виникає завдяки взаємовідношенню ідеї і деталі як невід'ємних складових твору. Ідея, вислів, обрамовані цілісним контекстом конкретних деталей, обертаються не просто знанням об'єктивної реальності, а доповнюють її своєю повнотою. Деталі як плоть досвіду, тобто плоть ідей і висловів, субстанціюють цей досвід, перетворюють досвід у субстанцію об'єктивного світу. Від цього ідея, висловлювання досвіду об'єктивуються, наближаються до об'єктивної реальності.

Поетичний твір через масив своїх деталей не просто означає дещо, а існує як такий, не просто говорить дещо, а присутній насправді. Однак ця присутність, це буття певної структури, структури, що належить пізнавальному процесу, належить художній істині. Існування твору мистецтва – це існування певної структури, начиненої деталями, структури, в якій світ представлено в мініатюрі як щось закінчене. Структура поетичного твору передає всілякі стани людини, які можуть бути легко позначені, названі, оскільки існують постійно в звичайному повсякденному бдінні людини. Однак ця структура може передавати і ті стани, які важко визначити, містичні. Наприклад, містичне натхнення.

Стиль. Стиль намічається, коли проявляється співвідношення особливостей особистості автора з особливостями виражальних засобів лінгвістики.

Неповторність особистості автора як вираження його духовного начала у творі мистецтва представлена вираженістю почуття. Ця вираженість почуття співвідноситься з мовленням, мовою, що можна розуміти як визначеність стилю.

Особистість автора, його вираженість почуття пронизує твір мистецтва. Однак автор має й почуття, які відрізняються від повсякденного нормального душевного стану. Подібним почуттям відповідає і незвичний

спосіб розмови. Співвідношення таких особливих почуттів з незвичним способом розмови складає особливість стилю.

Незвичний спосіб розмови вимагає таких лінгвістичних засобів, які відхиляються від нормального вживання. Це відхилення пов'язане з тим, що автор переживає незвичайні стани у своєму психічному житті. А мовні вирази віддзеркалюють ці стани автора, віддзеркалюють стан його душі, духу. Стиль же проявляється, коли мовні вирази гармонізують з тим станом духу автора, який підлягає описанню.

Відхилення від мовних норм і відхилення від повсякденно-нормальних душевних станів, які переживає автор, індивідуалізують стиль. Цей індивідуальний авторський стиль може багато в чому відхилитися від особливостей мовлення цілих історичних епох. Однак без нальоту особливих душевних станів, які переживає автор, не може бути індивідуалізації стилю. Ці особливі душевні стани автора мають свій неповторимий ритм. Цей ритм у сполученні з образом створює символічний вираз. Символогія наполягає на важливості цього виразу, на його глибокій змістовності.

Символічний вираз є змістовним. Однак, яка ж ціна цього змісту? Чи може цей зміст бути зрозумілим для інших? Може. І настільки, наскільки в ньому присутні лінгвістичні норми. Наскільки він, цей зміст, є стилістичним, адже стиль – це не просто абсолютна індивідуальна неповторність автора, не просто індивідуальні якості автора. Стиль – це продукт стосунків між індивідуальними особливостями автора, який говорить, і оточенням, що користується лінгвістичними нормами, стосунки між суб'єктивністю автора і суспільством. А оточення, суспільство потребує живого слова. Тому і стиль потребує реально промовлених слів в процесі творчості, а не лише акустичних образів як словесних ізольованих знаків. Стиль виступає в певним способом поєднаних словесних інтенціях реальності, реального життя.

Індивідуальний стиль, який віддзеркалює особистість автора, утворюється при відхиленні від лінгвістичних норм. Однак джерело цього індивідуального стилю лежить також і в тих особливих станах свідомості, які переживаються автором, які присутні в психічному житті як реальність.

Е.В. Лозинська вказує, щоби розкрити таємницю авторської особистості, необхідно спірітуалізувати розуміння художньої форми і стилю [50, с. 383]. Спірітуалізація можна розуміти як облік особливих станів свідомості, які переживає автор, і спробу їх описання у творі.

Види мистецтва. Мистецтва діляться на мистецтва за способом буття, за способом відображення і мистецтва за способом сприйняття. Мистецтва за способом буття – як онтологічний критерій – це мистецтва за

способом існування, за способом буття художнього образу, які діляться на просторові і часові, а також просторово-часові. Мистецтва за способом відображення дійсності – як гносеологічний критерій – це мистецтва за способом відтиску, або способу віддзеркалення художнього образу, що поділяються на зображувальні й виражальні. Мистецтва за способом сприйняття – як психологічний критерій – поділяються на слухові, зорові, зорово-слухові. Однак кожен вид мистецтва містить у собі (звичайно, у різній пропорції) всі характеристики. І просторові. І часові. І виражальні. І зображувальні. Зображувальне є одночасно й виражальним. Наприклад, живописний портрет, акторське мистецтво. Виразальне включає в себе момент зображувального характеру. Наприклад, танець, архітектурний образ. Література синтетична за образними формами. З розвитком науки і техніки виникають нові види мистецтва, наприклад, кіно, художня фотографія.

В певну епоху превалував певний вид мистецтва. Античність – це епос і трагедія. Середньовіччя – це архітектура та іконопис. ХХ століття – це кінематограф і телебачення.

Виразальне та образотворче мистецтво. Виразальне та образотворче мистецтво – це мистецтва як манера людини і як сюжетність відповідно. Виразальне як неповторимий почерк людини, як її індивідуальна манера є в своїй сукупності позанарративним методом того чи іншого зображення. Наприклад, колір сам по собі є зображувальним, однак він може бути використаним як засіб вираження чогось. Виразальними можуть бути різного роду зайві деталі в загальному контексті. Виразальними є дисонанси. Виразальними є повтори. Виразальним є все, що протирічить зображеному образу, його впорядкованій цілісності. Виразальне – не для зору, не для глядача, оскільки не пов'язане зі звичайним зчитуванням інформації при комунікації. Образотворче, як таке, має відношення до сюжету є наративом, що розвертається в площині комунікацій. Образотворче людина сприймає як коди певного місця і часу, тобто коди, що належать певному місцю і часу.

Образотворче як органічна лінія і виразальне як абстрактна лінія, за словами Ж. Дельоза, відповідають різним типам чутливості. Є чутливість, орієнтована на гармонію і певний баланс, на дотиковість головного на оперування певною структурою зупинок, пауз. Однак є чутливість, орієнтована на повтори, які безперервно збільшуються у кількості, гармонійно витікаючи один з одного. При цьому повтори з енергією, що посилюється, породжують з нескінченно відчутним прискоренням.

Органічна, або зображувальна, лінія являє собою гармонійний тип відчуження, коли людина сприймаючи твір мистецтва, залишається рівною



самій собі, рівною в усі моменти споглядання. Виразальна, або абстрактна, лінія являє собою афективний тип відчуження, коли людина втрачає відчуття опозиції суб'єкт-об'єкт.

При органічній або зображувальній лінії – як типі відчуження – людина зберігає початкову дистанцію по відношенню до художнього об'єкту, який сприймається. І тут ми говоримо просто про естетичне споглядання. При виразній або абстрактній лінії як типі відчуження людина втрачає початкову дистанцію по відношенню до художнього об'єкта, який сприймається. І тут ми говоримо просто про зміну стану свідомості, говоримо про зміну звичного сприйняття, говоримо про запаморочення, про мовчання, про незвичне, про експресію.

При одному виді відчуження і геній-творець, і глядач твору мистецтва залишаються в одному положенні у відношенні доступності кодів, які виробляються і сприймаються. Однак при іншому виді відчуження геній-творець – як індивідуальне і неповториме – своїми уколами, порізами, розрізами волає з твору мистецтва і ранив людину, ранив того, хто споглядає цей твір мистецтва. Зміст подібних творів мистецтва – це «смерть і любов». Ці «смерть і любов» перебувають у самому зображенні, створеному творцем-генієм, і в глядачеві, який споглядає твір мистецтва.

*Гносеологічний аспект мистецтва.* Гносеологічний аспект мистецтва представлено такими категоріями як художній образ, художня ідея, художня правда, художня концепція, художня типізація, символ, метафора, художній метод, художня істина, розуміння, тлумачення, інтерпретація, катарсис, переживання.

Художній образ. Художній образ – це спосіб, а також форма освоєння і перетворення дійсності. Проте художнім образом називають і спосіб буття, або спосіб існування і відтворення особливої реальності або художньої реальності, або «царства подоби», за переконанням Ф. Шіллера. Відтворенням «царства подоби» займається мистецтво. Однак у мистецтві це не просто царство подоби, не просто подоба. Мистецтво зображує ідею. Ця ідея відтворюється мистецтвом у формі чуттєвого образу, у формі чуттєвого існування. Ідея віддзеркалює істинно загальне. Мистецтво само по собі відображає ідею. Відображає це істинно загальне. Просто в мистецтві ідею представлено в образах, в образно-символічній формі.

Художник, музикант або поет мають здатність створювати образи. Створювати образи – це показувати, а не доводити. Показувати – це перетворювати ідеї в образи. В такому випадку вчений відкриває істини, філософ інтегрує ці істини в певну всезагальну вихідну ідею, втілює істини в якусь загальну початкову ідею, а художник представляє цю ідею в образно-символічних картинах.

Деякі концепції мистецтва постмодернізму говорять про образ як про «фіктивну» правду. А символісти, імажиністи, футуристи говорять про мистецтво як про «розсудливість». Але, так чи інакше, художнє освоєння дійсності пов'язано з уявою, зображенням, перетворенням, пов'язано з прообразом, образом.

Художній факт, на відміну від інших фактів реальності, є уявним буттям. І тут представлено уявне насамперед як якусь цілісність, яка має в собі прообраз якоїсь сутності.

Художній образ як образ у мистецтві є відображенням первинної, тобто досвідної, емпіричної дійсності, але не є копією цієї дійсності через те, що художній образ є ілюзорним. Оскільки художній образ є ілюзорним, тобто умовним, він є не просто емпіричною дійсністю, а внутрішньо-уявною дійсністю, дійсністю, створеною людиною, яка міститься у продукті як результаті людської діяльності.

Художній образ містить у собі узагальнення, художнє узагальнення. Тобто це не пряме віддзеркалення дійсності, а віддзеркалення узагальнене, зроблене, створене. Художній образ – це віддзеркалення не пряме, а ідеалізоване, типізоване. Тобто художній образ – це насамперед продукт людської діяльності, а не просто віддзеркалення дійсності, і тому це продукт ідеалізації й типізації дійсності. Художній образ ідеалізує й типізує факти і події дійсності. Тобто художній образ – це не безпосередньо реальні факти життя і події, але опосередковані, а отже насичені значеннями, узагальненнями. Тому художній образ має певний ступінь насиченості значеннями. Це може бути образ із легким змістовим навантаженням – як індивідуальне, або з більш сильною змістовою насиченістю – як характерне. Однак художній образ може бути зі значною змістовою насиченістю та узагальненнями. Такий художній образ розуміється як типове. Типове може насичуватися змістами і узагальненнями до виникнення таких художніх образів, які набувають найвищою мірою загальнолюдську цінність і значимість, які сповнені передчуттів істинної соціальної атмосфери.

Почуттєве в людині через споглядання може зводитися у чисту видимість. При цьому дійсність перевтілюється, твориться людиною, втілюється людиною в художній образ. Такий художній образ вже не має безпосередньої чутливості, а містить у собі думку, чуттєву думку, думку безпосереднього мислення – як ідеальне, як ідеал, як ідея, де вже привнесено і оцінку, і розуміння, і доцільність діяльності людини. Однак все це не робить художній образ умоглядним (абстрактним), і тому ідея художнього образу по своїй суті є художньою, а не теоретичною, і тому виражена в уявленнях, а не в поняттях. Художні уявлення можна розуміти

як вже втілений у дійсність естетичний досвід. Художні уявлення – це перетворені уявлення, перетворені творчим актом людини, актом, здатним насичувати змістом, перейменовувати. Ці художні уявлення людини можуть слугувати зразками для наслідування іншим людям. Вони концентрують у собі передчуття істинної атмосфери в суспільстві, атмосфери, яка може дати людині можливість.

Художні образи можуть бути музичними, пластичними, словесними, образи, в яких чуттєве може значно переважати ідеальне, і навпаки – ідеальне може значно переважати чуттєве. Наприклад, у символічному образі переважає ідеальне, або розумово-образне, раціонально-образне. А от у зображуваному предметі, наприклад, у портреті людини, значно превалює чуттєве, чуттєва конкретика дійсності. Важливою є змістова сторона образу, сторона, в якій міститься передчуття кращого стану людських стосунків у суспільстві.

Художній образ мистецтв передає тонкі і глибоко значимі почуття і думки людини, людей. Цей художній образ як образотворчо-виразний відтворюється художником з багатьох барв, звуків, слів реальної дійсності. Цей образ повен передчуттів кращого, що дає розвиток людського життя в майбутньому.

Образ. Образ у мистецтві й літературі розкриває той факт, що повинно задіятися мислення образами. Мислення передбачає вербальність. А от візуальне сприйняття дійсності може вказувати на довербальну природу образу.

Образ можна розуміти як порожній простір, який заповнює читацька уява. Таке заповнення передбачає читацьку співтворчість. При цьому читає своєю уявою вносить доповнення у твір, що сприймається.

Тобто образ поетичного твору зберігає в собі можливість множинності прочитань. Множинність прочитань того чи іншого одного конкретного образу викликає в подальшому інваріантності тлумачень цього образу.

Наявна ментальна природа образності може передавати й те, що лежить за межами ментальності, а також за межами уявлень, поза уявленнями.

Типове – це реалістично-художнє узагальнення. Це узагальнення представлене у зображенні суттєвих рис життєвих явищ. За Г.В.Ф. Гегелем, типове розуміється як ідеальний образ, суттю якого є передавання людських можливостей. Типове демонструє можливості людини в їхньому граничному розвитку, зазначав Г.В.Ф. Гегель. В типовому все індивідуальне, всі приватні випадки підпорядковані цілому як загальній ідеї. Основою цієї ідеї є її природність для людини, природність і нормальна життєва необхідність.

Типове у мистецтві передає правдивість і значеннєві узагальнення, які існують в реальному житті, що стосується естетичного. В реальній же дійсності, яка не стосується естетичного, типове передає сірість, посередність, безликість. У науці типове розкриває загальне в однорідних об'єктах. У мистецтві типове передає своєрідність, повноту подій і характерів людей, через що відтворюється дійсність як естетична значимість образів. У мистецтві індивідуалізація й узагальнення постають як єдине ціле, що передає творчий акт художньої реальності не тільки зовнішнього світу, але й внутрішнього людського духу.

Типовому не притаманна ідеалізація. Ідеалізація виказує граничність уяви і думки. Також типовому не притаманна натуралізація в яскраво вираженому вигляді. Натуралізація в крайньому вигляді робить типове лише правдоподібним, лише в чомусь схожим на дійсно естетичне. Типове лише загострює і перебільшує, чим лише злегка посилює виразність образу. Виразність образу не доходить до крайньої ідеалізації й випинання думки, голої думки. Виразність образу також не доходить до крайньої натуралізації й випинання правдоподібності і схожості.

Типізація притаманна всім видам мистецтва. Хоча вона може мати своєрідні прояви. Своєрідність, наприклад, у виражальних видах мистецтва, таких як архітектура, музика, танець, лірична поезія і проза. Ліричне передає людські почуття і переживання. Ліричне також схильне до типізації.

Художня умовність. Художня умовність – це неспівпадіння художнього уявлення про світ з об'єктивною реальністю. Художня умовність вказує на дистанцію між художнім образом твору і самою дійсністю. Художник деформує дійсність, щоби виразити щось особливе в ній, в цій дійсності, щоби наблизити це особливе. Виразальні засоби мистецтва перетворюють різні форми життя.

Усвідомлення дійсності є умовою адекватного сприйняття художнього твору. Художній твір – це перетворена сама дійсність.

Художню умовність можна типізувати. Можна виділити такий тип умовності, який виражає специфіку мистецтва, обумовленого характером матеріалу. Так, живопис обумовлений барвами, музика – звуком, література – словом. Можливість того чи іншого виду мистецтва обумовлена тим чи іншим матеріалом.

Можна виділити такий тип умовності, який виражає канонізацію стійких прийомів, канонізацію, яка перетворюється в художній стиль. Такий художній стиль може бути стилем цілої епохи. Наприклад, готика, бароко. Стиль може виражати певний ідеал. Наприклад, готика – як прагнення вгору.

Типом умовності може бути певний художній прийом, який проявляється в експресивності, асоціативності, метафоричності або у творенні нових форм дійсності, що залежить від творчої волі творця, художника.

*Аксіологічний аспект мистецтва.* Аксіологічний аспект мистецтва представлено такими категоріями як естетична цінність, цінність художньої істини, художність, шедевр.

Розглядаючи мистецтво епістеміологічно, теоретично, обов'язково визначаєш його ціннісне значення, а визначаючи цінність і маючи ціннісний підхід, обов'язково виявляєш функціонально-соціологічні характеристики. Через теоретико-пізнавальний і ціннісний аспекти виявляється специфіка мистецтва, а через естетико-соціальний аспект виявляється роль мистецтва в житті суспільства.

Естетична цінність як естетична дистанція. Естетичну цінність можна розуміти як естетичну дистанцію.

Естетична дистанція. Естетична дистанція показує ступінь несподіваності, а отже, і ступінь поетичної цінності того чи іншого художнього твору для читача, який його сприймає.

Поетичний твір обманює очікування читача. Від цього читач неабияк дивується або зневірюється. Подібні реакції можуть слугувати критерієм визначення естетичної цінності твору.

Існує дистанція між тим, чого очікує читач, коли задіяно в ньому все відоме, знайоме, що входить у вже наявний його естетичний досвід, і необхідністю змін, яких вимагає сприйняття нового твору. Ця дистанція сприймається як новий спосіб бачення, поселяючи в читачеві захват або осуд. Ця дистанція як прекрасна форма породжує нерозуміння або заперечення, оскільки існує різниця між тими уявленнями читача про прекрасне, які вже є, і прекрасним, закодованим у творі мистецтва, в поетичному творі. Коли при багаторазовому прочитанні твору дистанція зникає, то необхідні зусилля, щоби побачити красу наново, чим виявиться естетична цінність.

*Соціологічний аспект мистецтва.* Соціологічний аспект мистецтва представлено такими категоріями, як народність, публіка, ідейність, тенденційність, художня критика, елітарне та масове мистецтво, діалог, національне, інтернаціональне, загальнолюдське.

Мистецтво у своїх проявах саме вибирає навколо себе і формує публіку, яка здатна розуміти це мистецтво і насолоджуватися красою цього мистецтва.

Мистецтво задовольняє потребу у витонченому. Мистецтво виникає тоді, коли людина знаходиться на стадії такого свого розвитку, коли у неї задоволені безпосередні фізичні потреби. Тобто мистецтво виникає, коли

людина виходить з кола фізичної необхідності, виходить за межі своїх безпосередніх фізичних потреб. Безпосередні фізичні потреби для свого задоволення потребують утилітарно-практичних дій, інтересів, цілей. Отже, мистецтво виникає, коли людина вже не проявляє утилітарних інтересів. Коли відсутні утилітарні інтереси, людина творить універсально і вільно. Вона творить вишукані предмети і насолоджується самим процесом своєї творчості. Людина, яка займається мистецтвом, задовольняє потребу робити свою власну життєдіяльність і робити самого себе як створіння всезагальне і універсальне.

Мистецтво представляє свої значення в «подобі», в «подобях», тобто ілюзорно. В ілюзорному постає те, розкривається те, що сховане в людині як її інтимні спонукання, її спосіб діяльності, її цілі; однак постають ті спонукання, ті образи і цілі, які мають суспільно-змістовний момент, проявляючись у діяльності людини.

Мистецтво своїм змістом випереджає уявлення свого часу. Тому мистецтво своїм змістом задає цілі на майбутнє. Людина, яка творить мистецтво у своїх уявних змістах, ширяє, буяє над необхідністю. Тому зміст, який уявляє художник, митець, не відповідає «існуючому», «існуючому різних наук». Тому мистецтво творить можливе, можливе існування, яке рухається, як говорить Арістотель. Тому мистецтво творить доцільний світ поза якоюсь метою, за вченням І. Канта. Художник, митець задає проєкцію духовних намірів, мрій про бажане, проєкцію пошуку справжніх почуттів. Адже художник, митець творить і передає у своїх творіннях потребу людини перетворювати своє чуттєве ставлення до реальної дійсності.

*Антропологічний аспект мистецтва.* Антропологічний аспект мистецтва представлено такими категоріями, як художник, творчість, етапи творчості, творчий шлях, натхнення, містичне натхнення, талант, геній.

Художня основа у людській діяльності. Художня основа у людській діяльності має відношення до будь-якого виду цієї діяльності. Художня основа присутня в будь-якій діяльності людини.

Художник. Художник не вимагає, щоби його творіння визнавали за дійсність, щоби вважали його твори реаліями. Художник у своїх висловлюваннях вільний від фактологічного матеріалу з реального життя, тобто від документалістики.

Художник у своїх висловлюваннях виражає тугу за ідеалом як потребою людини суспільства, потребою соціальної частини людської сутності – на протигагу тілесно-інстинктивній частині. Художник виражає свою потребу в ілюзорній формі.

Художник говорить про ідеал як про належну і можливу реальність, виражаючи вищу потребу. Художник розкриває у своїх висловлюваннях, у своїй здатності виражати, яким чином справжня дійсність входить у майбутнє. Художник показує те, що у справжній дійсності належить майбутньому, що у справжній дійсності є ідеалом, який живе для майбутнього.

Художник розкриває внутрішній зміст явищ, фактів і подій життя в їх індивідуально-неповторимій формі. Цим він відрізняється від вченого. Уявлюване буття, уявлюване існування художника, а також його «можлива реальність», дійсні як ідеальне, ідеальне художника, ідеальне митця, ідеальне, що містить в уявленнях художника образ цілого. Образ цілого в мистецтві – це узагальнення. Художнє узагальнення твориться, будується шляхом переходу від однієї конкретності до іншої. Зміна конкретностей як образотворчість одночасно є і сенсотворчістю. Мистецтво задовольняє потребу сприймати і пізнавати реальну дійсність у формах людської чутливості, причому в розвинених формах, а ще – у тих формах, які розвиваються послідовно.

Некласичні уявлення про мистецтво і переживання художника. Некласичні уявлення про мистецтво заклала естетика другої половини ХХ століття. Некласичне, або модернізм і постмодернізм, не розкривають цілісну картину світу, розкривають лише момент, демонструють дискретність, незавершеність.

Постмодернізм зводить мімезис, або наслідування, до «облудного ілюзійонізму» як мистецтву реалізму. Постмодернізм робить акцент на відчутних на дотик об'єктах, а не на ілюзійоністських об'єктах. Відчутність на дотик художнього об'єкту виникає при взаємодії досвіду повсякденного людського життя з художньою експресією людини.

Відчутність на дотик художнього об'єкту зближує мистецтво і життя. Тоді мистецтво і життя зливаються в «одноразове переживання». «Одноразове переживання» як момент не передає цілісну картину світу, а передає дискретність, незавершеність картини світу.

«Одноразове переживання» притаманне не лише постмодерністському мистецтву. «Одноразове переживання» притаманне й модерністській відмові від цілісної картини світу. На перший план виходить внутрішній світ художника, митця.

Сучасне мистецтво – це багато в чому мова про внутрішній світ художника.

В цьому внутрішньому світі митця присутня і істинність розуміння.

**Істинність розуміння через інонаукову форму знання.** Істинність розуміння. Людина від природи не є тим, чим вона повинна бути.

Оточення, утворюючи людину, впливаючи на неї, саме й роблять її тим, чим вона повинна бути, привносячи неприродне, узгоджуючи його з природним, наприклад з природним агресивним гнівом, неприборканим у своїй сліпоті. Мудрі оточуючі люди, привносячи для людини здатність відволікатися від самої себе, від своєї агресивності й гнівливості, тим самим убивають надмірність, неконтрольованість цієї агресивності й гнівливості. Людина навчається приборкувати свої потяги, ставати більш-менш вільною від їх сили. Людина жертвує своїм особливим, своїми особливими природними схильностями і жертвує для загального, необхідного всім. Але це відбувається не просто і не відразу. Людина трудиться над собою, робить себе іншою, такою, що контролює потяги. Х.-Г. Гадамер зазначає, що праця – це приборканий потяг [15, с. 51–599]. Приборкати потяг – значить, навчитися робити дистанцію від безпосередності потягів, дистанцію від особистих інтересів і потреб заради загального, що влаштовує всіх, домагаючись помірності стосовно своїх потреб, перекладаючи всі свої сили до загального, для загального, для всіх. Людина навчається віддавати себе спільній справі, а не лише своїй приватній. Цьому вона навчається, набуваючи здатності обмежувати себе. Обмежити себе – це займатися лише тим, до чого покликаний. Але людина не відразу знаходить те, до чого вона покликана. Лише з роками, спробувавши різні роди діяльності, людина фіксує, що в неї найкраще виходить, фіксує те, що до неї приходить несвідомо як кінцевий результат, як відповідь на поставлені запитання. Людина зіштовхується зі своїм способом творчості, коли її неусвідомлене, буттєвуюче життя диктує їй смисли, які мають цінність, диктує як якась стороння сила, що піднімається над нею, або просто перебуває поруч, що штовхає її до світла, що просвітлює її, стороння сила, яку неможливо до кінця охопити знанням. Однак людина в моменти творчих піднесень, та й без них, очищаючись від застарілого, знаходить цю силу, одержує після переживання подібного на додаток і знання про неї, але знання не абстраговане, а як особистий суб'єктивний досвід. За Х.-Г. Гадамером, це знання про незнання [15, с. 51–599]. У момент переживання подібних станів духу людина може керувати своїми пристрастями. У звичайних же, повсякденних станах свого пильнування людина вольовими зусиллями може лише частково керувати своїми пристрастями. У цілому не можна керувати людськими пристрастями, користуючись загальними приписами розуму, зазначає Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599]. Допомогти в цьому можуть лише переконливі життєві приклади. Однак усі проблеми вирішуються відразу, коли в людині виникає «внутрішня енергія розуму», що відвойовує сама себе, усуває віджилі ідеї, що встановлює А. Бергсон [98, р. 84].



Результатом переживання людиною цієї «внутрішньої енергії розуму» є здоровий глузд. Хоча надалі, у ході його оцінки, він (цей здоровий глузд) може виявитися й не істинним. Але він не може абсолютно втратити істинність, якщо в ньому є спрямованість спаювати воедино все суспільство заради загальної користі, більше того, якщо основою здорового глузду є поняття життя, більше того, якщо цей здоровий глузд хоч трохи стосується Божественного життя, стосується його простоти, його трансцендентної функції як естетичної, а не просто понятійної, яка говорить про Божественне, але не відчуває цього Божественного. Говорячи про Божественне, ми виходимо із загального принципу, обґрунтовуємо це Божественне, але не відчуваємо його, не відчуваємо впливу Божественного як прекрасного й піднесеного, не відчуваємо безпосередньо, не відчуваємо безпосередніх тверджень без усякого процесу пізнання й прагнення знайти закон. Тут, у Божественному (прекрасному й піднесеному), твердження самі собі закон, тут твердження прекрасні й піднесені для себе, з'єднавши в людині її уяву й розум у єдине ціле. У цьому з'єднанні краса й піднесеність є символами моральності, волають до нашого серця у своїх зображеннях, що виникають від нашої уяви, возз'єднаної з нашим розумом. Уява, возз'єднавшись із розумом, роблять у людині мистецтво, що саме по собі показує людині її саму, розкриваючи моральність цієї людини, даючи поштовх до зустрічі людини із самою собою не тільки в природі, не тільки в її власній історії, але й в історії людей, даючи в остаточному підсумку людині незацікавлене задоволення.

Х.-Г. Гадамер зазначає, що людина зустрічається сама із собою в мистецтві [15, с. 51–599], з його значущою визначеністю, з його вільною грою. Мистецтво сполучає в собі певну легку примусовість, коли зображення збігається з відомою нам дійсністю, із простором вільної гри животворящего духу, що ламає застигли, позбавлені життєвості правильності, де вільний порив уміщає в себе й оригінальність. Остання виробляється завдяки натхненню, без усякого розрахунку, виробляється за рахунок почуття свободи як у грі, так і поза нею. Почуття ж свободи є душевним станом, що вміщує й задоволення. Від нього й мистецтво як наслідок. Очевидно, від нього в мистецтві людина знаходить сама себе, дух знаходить дух, вказує Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599]. Такі висловлення орієнтують на те, що в людини існують неінтенціональні переживання, що людська самосвідомість крім того, що двоїста у звичайному стані пильнування, вміщає в себе момент і трансцендентної єдності. Трансцендентне від слова «транс». Тобто мова йде про те, що самосвідомість може бути присутня під час творчих процесів у трансних станах, за яких

спостерігається абсолютна єдність не тільки самосвідомості, а особистості в цілому. Творчість у трансподібному стані, що дослідив Б.М. Теплов [80, с. 268], така творчість як відторгнення людини на якийсь момент від дійсності застосовне й до естетичного в цілому. Х.-Г. Гадамер зазначає, що естетичне як переживання відривається від будь-яких зв'язків з дійсністю [15, с. 51–599], що відповідає трансу. Це стосується й релігії, містики, езотерики. Людина, яка переживає, виринається зі щоденності до своїх особливих переживань завдяки владі естетичного, а в концентрованої формі – владі мистецтва, релігії, містики, езотерики. Завдяки цьому до неї приходять і повнота значень – через творчість, транс, натхнення, осяяння. Завдяки цьому людина набуває впевненості у своїх переживаннях, переживаннях від естетичного, від мистецтва, від релігії, містики, езотерики, тобто переживаннях перетворених. Сам транс, саме натхнення перетворить людині її переживання, вселяючи в неї впевненість у цьому новому переживанні, упевненість, що доходить до сомнамбулізму. З такою впевненістю вже твориться мистецтво, релігія, містика, езотерика. Така впевненість передається й тим людям, які сприймають твори мистецтва, релігійні діяння, містичні споглядання, езотеризм. Ця впевненість міститься в точних формах, а точніше, в точності форм. Люди сприймають точність форм, що виходить від мистецтв, релігій, містики, езотерики. Люди набувають впевненості в собі від сприйняття точних форм. Однак необхідно відзначити, що тут точність форм не виключає свобод. Тут маємо вільне поєднання точних форм, що виконується через свободи, вільну гру людської уяви. Саме у свободах цінність естетичного, релігійного, містичного, езотеричного. Саме у свободах пульсує гармонія. І гармонія тут пульсує ненавмисно, інтегруючи в людині її почуттєве й розумове, через що роблячи її цільною, роблячи в людині щось інше. Щось інше робиться в людині і пізнається людиною за допомогою символів і алегорій, шляхом видалення, шляхом усунення всього низинного, низького, потворного, огидного, просвітлюючи людський розум, перетворюючи його, щоб побачити істинне, а також відчуті хоч якоюсь мірою надчуттєве, божественне, що стосується незвичайних душевних станів. Люди переживають такі стани, намагаючись відбити їх якомось у віршах [39, с. 84–86], музиці, у релігійному подвижництві, містицизмі, езотеризмі, називаючи ці стани надчуттєвим буттям Бога, указуючи на їхню невідповідність з нашою звичайною, повсякденною чуттєвістю, чуттєвістю, яку ми маємо за рахунок наших органів почуттів. Люди вказують на високе значення цих незвичайних душевних станів, адже вони дарують людській душі гармонію, рівновагу, заспокоєння. Для людини це грань піднесеного. Цю грань, по суті піднесений стан духу,

людина намагається передати іншим за допомогою алегорій і символів. Для останнього, тобто символічного (та й алегоричного, тому що символічне й алегоричне по суті розділити не можна), характерна зображальність, але їм не властива безпосередність. Хоча, як зауважує Х.-Г. Гадамер, символічне передає сентиментальний спосіб сприйняття, сентиментальність настрою, що містить у собі якусь цілісність [15, с. 51–599], тобто наближається до безпосередності. Але в той же час він і опосередкований, передає більш глибинні, моральні шари людського духу. Прекрасне розлите в інонауковому (релігійному, містичному, езотеричному, естетичному). І прекрасне є символом морально доброго, що зазначав ще І. Кант. Символ тут є осмисленим образом. Але цей осмислений образ (тобто символ) указує на збіг почуттєвого явища й надчуттєвого значення, значення для людини, тому що це надчуттєве дає заспокоєння й гармонію, необхідну всім. Надчуттєве у свою чергу обов'язково стосується незвичайних душевних станів. За Б.М. Тепловим, це трансподібні стани при творчості [80, с. 268], що несуть людині умиротворення, гармонію, заспокоєння, височину. Тому вони мають для людини трансцендентні цінності, що дослідив Д. Каллер [39, с. 84–86].

Трансцендентні цінності пов'язані з темною символікою душі, що стосується змінених станів свідомості. Ця символіка одушевляє й робить значним для людини неживе. Наприклад, одушевляє природу. Або одушевляє й впливає душу в ті явища, які людина сприймає почуттєво, але які вже затерті в повсякденності сприйняття. Трансцендентні цінності несе естетичне (крім свого елемента етичного, морального характеру), насамперед як вільне. Це вільне певною мірою є в релігії, містиці, езотериці. Наприклад, у дзен-буддизмі, коли вчитель говорить: «Зустрів Будду – убий Будду». Тобто тут мова йде про знаходження стану свободи як Божественного стану, як Бога. Бог є Божественним станом людського духу.

У Бога не просто вірять. Його знаходять як реальність, як відчуття свободи й безсмертя. Вірять, це коли не знайшли, коли лише припускають, що щось існує, існує те, що несе це відчуття свободи й безсмертя. Але коли знаходять, то, маючи «слід» від цієї знахідки, проповідують, говорять про це, говорять символами, а значить, говорять багатозначними невизначеностями. Х.-Г. Гадамер зазначає, що символу властива багатозначна невизначеність [15, с. 51–599]. Ця багатозначна невизначеність символу як естетичного за характером лежить у основі Священних Писань релігій, містичних і езотеричних писань. Тут естетичне докорінно не відрізняється від релігійного, містичного й езотеричного. Тут естетичний, художній символ, так само як і релігійний, містичний або езотеричний, у своїй напрузі

між образністю й значущістю мають рівноважний стан. Такий стан речей властивий, крім естетичного, релігійного, містичного й езотеричного, також і міфологічному. Особливо це характерно для мистецтва, що перемагає й переборює межі реальності, межі дійсності, що зображено в мистецтві як прекрасне й піднесене. Подолання існуючої дійсності є ідеал. У цьому ідеалі людина відчуває потребу. Цей ідеал пробуджує людину від порожніх мрій, протвержежує. У цьому ідеалі не просте пробудження від порожніх ілюзій, але й піднесення до загального, того загального, яке необхідне для кожної людини.

Піднесення до загального в людини містить насамперед невідповідності власним очікуванням і пристрастям. Це піднесення як естетичне переживання вже значуще у своїй спрямованості на певний предмет. Те, на що воно спрямоване, вже захоплює самою своєю спрямованістю як здійсненим вибором. Все інше, до чого воно не спрямовано як до обраного, потрапляє у сферу, позбавлену естетичного, а також і релігійного, містичного, езотеричного, міфічного. Однак зауважимо, що тут спостерігається не позбавленість естетичного, а просто його зниженість, де те, на що спрямоване естетичне переживання, і є власне творінням (або твором мистецтва, наприклад), є тим самим створеним (або зробленим), перестає мати на увазі тільки себе як самодостатнє.

Естетичне припиняється, коли в людині перестає відбуватися процес протверезіння, перестають помирати вдаваності, перестають бачитися навколишні речі такими, якими вони повинні бути, перестає рухатися неусвідомлена сфера у своїх сомнамбулічних межах, тим самим виявляючи якийсь сакральний, значущий стан духу, значущий і для інших своїми трансцендентними цінностями, цінностями як якостями умиротворення й гармонії, що знімають стресоподібні стани. Тут неусвідомлена діяльність людини суть трансцендентальна функція, що дає розпад людського уявлення у своїй пережитій цілісності на безліч переживань як потоку, у якому губиться те, що випирало, заважало, комплексувало. У результаті людина одержує ідентичність із самою собою, втрачаючи безліч другорядних проявів, не значущих, не істотних. Однак іде концентрація на значущому, не суб'єктивному, але зовні значущому, дотичному до нескінченного, Космосу, Всесвіту. У цьому нескінченному, космічному, всесвітньому людина знаходить себе. Це естетичне як опосередковане у своїй зовнішній значущості. Воно не може бути без опосередкованості суб'єктивних переживань особливих митей, митей, що відторгають незначуще, що осяюють. Ці компоненти естетичного, компоненти як опосередкованого, так і безпосереднього, дають людині пророкування колективістського майбутнього, у чому в цілому й цінність самого

естетичного. Подібні пророкування можуть з'являтися в ігрових діях людини. Хоча в них людина може втрачати ініціативність, і взагалі розчиняється в процесі гри як окрема, свідома, вольова особистість. Однак за рахунок цього розчинення й відбуваються сплески свідомості у своїй змінності, сплески, що продукують нові виходи зі становища, творчі викиди ідей у символічних формах як пророкування завбачливого характеру, пророкування, спрямовані на майбутнє. У цьому процесі неабияку роль відіграють спонтанні повторюваності, що створюють в людині її саму, проєктовану в майбутнє. Ці повторюваності ігрових рухів назад і вперед захоплюють гравця, опановують його, дарують певні душевні стани. У цьому процесі гри людина веде й тримає себе, іноді зісковзуючи, розчиняючись, перетворюючись. У своїх перетвореннях людина стає відразу іншою, знаходячи значуще. У перетвореннях людина втрачає своє несправжнє, незначуще і прогресує. У перетвореннях, а точніше в перетворенні, людина стає іншою. У перетворенні колишня людина у всій своїй цілісності перестає існувати, перетворюється в нову людину. Старе заперечується. Перетворення – це перетворення в справжнє, в істинне, у нове, а не зачарування й причарування старим. Нове більш адекватне вже змінній дійсності. Х.-Г. Гадамер вказує на те, що дійсність завжди з'являється на обрії майбутнього [15, с. 51–599]. У людини дійсність часто ховається за очікуваннями, за потоком очікувань, які породжуються невизначеностями майбутнього. Це як реалії життя. Вони в повсякденності. Поза повсякденністю незвичайні стани людини як Божественні. А потім іде повсякденна гра, що зображує це Божественне. Х.-Г. Гадамер зазначає, що гра як танець є зображенням Божественного [15, с. 51–599]. При цьому зображення шляхом наслідування не просто копіює, повторюючи, але й привносить сутнісне, смислове, загальне з повсякденного життя, з істин повсякденного життя, а не з особливих станів духу як Божественних. Сутнісне – це не просте копіювання заперечень, скасування несуттєвого, а виділення істотного, навіть момент перебільшення.

Коли у творі мистецтва або в релігійному культі відбувається зустріч з Божественним, то це лише одне заперечення. Істотне ж виходить наперед завдяки цьому запереченню, перебуваючи на тлі цього заперечення, на тлі переживання особливого стану свідомості з його якостями затишку, умиротворення, гармонії, тиші, коли й «голос є безмовністю».

Естетичне (а також релігійне, містичне й езотеричне), його існування як таке має одну з основних характеристик – це позачасовість. І одночасність, і сучасність естетичного буття називають поза часовістю, на що вказує Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599]. Однак у естетичному ця позачасовість мислиться людиною у зв'язку із часом.

Кілька слів про позачасовість. Позачасовість – щось інше в людині, ніж її повсякденний стан пильнування в здоровому розумі, коли вона в тісному зв'язку із часом у своїх повсякденних обов'язках. Позачасовість – це момент екстатичності, коли певною мірою зникає зовнішній світ і людина перебуває поза часом і простором [36, с. 14–136], коли вона виходить за межі власного «Я» і відчуває зіткнення з вічним [35, с. 153]. Позачасовість – це ті екстатичні спалахи, які викликають втрату почуття тривалості часу, дають відчуття нескінченності [46, с. 250], позбавляють людини страху смерті [73, с. 34–37]. У результаті цього смерть людині здається неможливою, на що вказує В. Джемс [27, с. 60–314]. Крім того, що в екстазі смерть людині здається неможливістю, зникає особистість як смерть і перед людиною постає її справжнє життя, зазначає В. Джемс [27, с. 60–314]. За спостереженнями Р. Бекка, почуття безсмертя характерне й для осяяння. Почуття безсмертя властиве й трансцендентному «Я», коли в людині є внутрішнє відчуття, що вона насправді безсмертна, і людина не може уявити своє не-існування, вказує К. Уїлбер [82, с. 148]. Але трансцендентне людського «Я» – це та частина цього «Я», яка реально пов'язана з трансом як зміненим станом свідомості. А.П. Забіяко зазначає, що транс – це змінений стан свідомості [33, с. 999]. Це особливий стан. Це стан за якого людина втрачає чітку орієнтацію в часі, зазначає А.П. Забіяко [33, с. 999]. Але в трансподібних станах проходить і процес творчості, на що вказує Б.М. Теплов [80, с. 268]. А.П. Забіяко зазначає, що у стані транс активізуються креативні здатності інтуїції людини, відтворюються креативні акти, які позначаються як «інсайт», «осіяння», «просвітління» [33, с. 999]. Ці акти в суб'єктивних уявленнях людини містять у собі зміни відчуття часу й розуміються як позачасовості. Позачасовість, як зазначалося вище, властива естетичному, властива такою ж мірою, як і зв'язок з часом. Останнє, тобто зв'язок з часом, або тимчасовість, подана як обтяженість турботами й рух до смерті. Позачасовість же, що особливо проявляється у Священних Писаннях, таких, як Тора, Біблія, Коран, Веди, Упанішади, Бхагавадгіта, Трипитака, Дхаммапада, Дао де цін, і пов'язана з божественним одкровенням, де час зображений як цілісне, що позбавляє людину уявлення. Це позачасовість. Зв'язок же з часом відтворюється в уявленнях. Але в уявленнях все-таки можна завжди помітити елементи перетворення й перекручування, через що позачасове вкрадається в естетичне, у релігійне, у містичне, в езотеричне, вкрадається у твори мистецтва, не заважаючи їм залишатися самими собою, зі своїми поданнями, що виникають у зв'язку із часом, а не з позачасовістю.

Позачасовість присутня. У буквальному значенні цього слова. Присутня при бутті. А точніше, це саме буття, саме існування є присутністю;

при існуванні людини є присутність. Виникає ряд уточнювальних запитань. Присутність чого? Присутність при чому? Присутність чогось невизначеного, невловимого? Присутність при людині? Тобто мова йде про якісь суб'єктивні стани людини, коли наявний змінений стан свідомості, трансний стан, екстатичний стан, але зауважимо, стан певного характеру. Адже змінених станів свідомості безліч. Безліч різновидів трансу, безліч різновидів екстазу. Але екстаз, наприклад, намагаються характеризувати однозначно, коли людина поза собою, коли «буття поза собою», на протигагу зрівноваженому буттю, «буттю при собі». Але «буття поза собою» можна розуміти і як причетність до чогось іншого, що не просто має характер самозабуття, про яке каже Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599], не тоді, коли людина забувається у видовищі й не в змозі від нього відірватися, коли привабливість видовища приковує своєю новизною, а коли це щось інше переживається як присутність чогось таємничого й незбагненого. Тобто документально зафіксовано, що людина може раптово відчувати поруч із собою чиюсь «присутність», що існує в особливій невловимій формі, але займає конкретне місце в просторі, що встановлює В. Джемс [27, с. 60–314]. Це може розумітися людиною як присутність Бога, зазначає В. Джемс [27, с. 60–314]. Подібні стани супроводжують людину, коли вона створює твори мистецтва або виконує релігійні ритуали, літургійні дії. Адже релігійний адепт щоразу заново діє в проповіді, вказує Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599]. Тут сама новизна може провокувати, як зазначає Г. Парсонс [70, с. 210–244] подібні трансні й екстатичні стани як співприсутність. Трансні й екстатичні стани можуть бути викликані різними життєвими ситуаціями. Наприклад, коли людина не творець, а глядач. У цій ситуації глядач священнодійства або будь-якого видовища може мати екстатичне самозабуття, відмовляючись від самого себе, втрачаючи себе, але тимчасово знаходячи тотожність із самим собою. Естетичне ж містить все подібне. Як позачасове, безсмертне, так і в співвіднесеності зі смертним, у зв'язку з даним часом, що вимагає певних зображень, зображень вибіркових. Наприклад, зображень певного історичного часу, коли людина не відчувала стосовно дикої природи нічого позитивного, лише відразу. І навпаки, зображень, насичених замилюванням природою, зображень, що виникають в інший історичний час, коли в людини з'являється почуття природи, що вказує в своїх дослідженнях Т. Рібо [75, с. 146–680].

Те, що уявляється людині в її внутрішньому світі, від впливу ззовні тих чи інших видів природи, ікон або сценічних зображень трагедійного або комічного характеру, має забарвлення естетичного з огляду на те, що впливає на людину через страх і жаль. Особливо естетичне концентровано в трагедії, коли людина охоплена страхом, тривогою або тривожним

трепетом, побачивши те, як людська душа за когось тривожиться приймаючи при цьому як даність згубність свого становища. Х.-Г. Гадамер зазначає, що тривога й жаль є формами екстазу, «буття поза собою» [15, с. 51–599]. Тобто в естетичне, а також у релігійне, містичне й езотеричне крім соціально значущого й загального домішується індивідуально-неповторний змінений стан свідомості особистості. Цей змінений стан свідомості присутній на всіх трьох стадіях естетичного процесу.

На першій стадії естетичного процесу змінений стан свідомості присутній, коли працює продукуюча свідомість. А.Е. Махов вказує, що перша стадія естетичного процесу – це продукуюча свідомість [56, с. 484]. На цій стадії змінений стан свідомості перебуває у вигляді трансу. Тут можна говорити про творчість у трансподібному стані, що увстановив Б.М. Теплов [80, с. 268]. Перша стадія естетичного процесу – це натхнення, яке можна розуміти також як певною мірою змінений стан свідомості. Адже в цей момент, як стверджує Б.М. Теплов, вольове людини зникає. Натхнення – це відсутність вольового. Це коли тобі якась сила диктує й ти робиш, виконуєш. Наприклад, Вільямові Блейку диктувалися вірші, на що вказує Я. Парандовський [69, с. 100–245]. Думки при цьому вручаються людині, подібно натхненню, звідкись ззовні, що зазначає К. Ясперс [97, с. 150–508]. Однак для того, щоб людині прийшло натхнення, за спостереженнями Е.П. Ильїна, необхідне попереднє вольове зусилля.

А.Е. Махов зазначає, що друга стадія естетичного процесу – це сприймаюча свідомість [56, с. 484]. А.В. Дранов і Е.В. Соколова вказують на процес сприйняття [31, с. 487]. Цей процес сприйняття супроводжується появою естетичних форм через те, що не позбавлений емоцій. В.А. Барабанщиков помічає, що під час сприйняття розриву з емоціями немає, через що й з'являються естетичні форми [2, с. 86]. Тут відчувається естетична насолода, на що вказує А.Е. Махов [56, с. 484]. А насолода й блаженство як найвищий ступінь позитивного емоційного реагування – це екстаз, який дослідив Е.П. Ильїн [36, с. 14–136]. Тобто знову присутність зміненого стану свідомості.

Присутність зміненого стану свідомості ми спостерігаємо й на третій, останній стадії естетичного процесу. А.Е. Махов вказує, що третя стадія, або момент, естетичного процесу – це катарсис (очищення), звільнення душі [56, с. 484]. Звільнення душі відбувається, коли людину опановує спочатку жалість, жаль, а також тривога, що доходить до страху, який завершується станом роздвоєння, що відриває людину від того, що відбувається в реаліях. У роздвоєності людина позбавлена внутрішньої єдності, її свідомість конфліктна від зовнішніх вражень невідповідностей



життєвості, вражень, які не відповідають ідеалам і досконалості. Але катарсичний ефект, ефект очищення виникає, якщо до всього цього домішується (гасить, заміщає) все-таки протилежність, стан всесильності, умиротворення, цілісності. Всесильність, умиротворення й цілісність можуть бути лише засліпленістю, від якої необхідно звільнитися. Засліпленістю можуть бути й ідеали досконалості, якими людина керується в житті. Звільнення ж від осліплення відбувається в людині в разі зіткнення взаємовиключних протилежностей як життєвих трагедій, у яких людина пізнає саму себе й власне скінченне існування, від якого не позбавишся. Ця непозбавленість і є кульмінацією звільнення від засліпленості, від чого в людині руйнуються ілюзії, від чого знаходиться більш-менш цілісність внутрішнього світу.

Інонаукове як естетичне, релігійне, містичне й езотеричне має властивість самодостатності. Цю самодостатність можна спостерігати в тих зображеннях релігійних культів або живопису, які самі по собі цілісні. Якщо така цілісність присутня, то в цьому зображенні маємо єдність, навіть якщо воно (це зображення) не відділене певним обрамленням від іншого навколишнього світу. Наприклад, ця єдність зберігається в картинах, якщо вони не взяті в позолочену раму, і взагалі ніяк не відділені від оточення. Вони самі по собі єдині, самі по собі відділені й вражають через те, що від них нічого не можна забрати й нічого не можна до них додати. Вони самодостатні, і тому прекрасні. Вони прекрасні тому, що не відображають у несуттєвому навколишній світ, не відображають чистим копіюванням і його продовженням, продовженням цього світу, а являють собою суть світу, істинність людського існування. І це через їх самодостатність. Самодостатність в інонауковому, тобто в естетичному, релігійному, містичному, езотеричному, можна фіксувати, коли нами показано не просто відображення, а показаний вияв зображеного в людській душі, більше того, такого зображеного, за яким стоїть стан, що відсуває все зайве, несправжнє, що відсуває віджиле, але дарує новизну, новизну сприйняттю, новизну нашому духу. Прояв зображеного в людській душі має момент трансовості, екстатичності, момент втрати свободи, що змінюється натхненням. Цим представленість применшує просто зображення світу, зображення, що існують у душі і копіюють зображення світу. Але цим представленість не до кінця применшує відображення самої об'єктивної реальності, а точніше не применшує прототип цієї реальності. Ця невблаганність прототипу, що народжується в людській душі від відображення в об'єктивній реальності суті солідарності при соціальних відносинах, упізнається іншою душею, душею іншої людини. Впізнавання прототипу за відображенням, яке демонструє одна

людина іншій, відображенням, яке відбиває й об'єктивну реальність соціального рівня, рівня соціальних відносин, це впізнавання прототипу, у якому міститься не тільки свідоме й соціальне зі своїми інтересами, але й неусвідомлене, яке не має ніякого «для себе буття», прототипу, у якому вгадується й упізнається принцип об'єктивної реальності як природної, нелюдської, але спаяної й зливої з людським, що відчуває патологічність тих чи інших певних соціальних відносин. Через цю спаяність і злігість зображення, за яким стоїть відчуття самодостатності, починає мати власне буття, а не просто бути значущим для людини через злиття й спаяності з людським. Тут зображення являє собою особливе відображення, відображення, що має щось незображуване, що вказує на прототип. Про таке зображення йде мова у всіх Священних Писаннях. Через це існує неприязнь, яку можна спостерігати й у Старому Завіті, й у Ведах, ворожість стосовно будь-яких зображень. Більше того, у релігіях накладали заборони на зображення, щоб підкреслити, що справжнє, тобто Божественне, не можна зобразити. Зображуваність і незображуваність стосуються різних станів людини. Через це можна констатувати, що Бог олюднюється, Бог не відривається від людини. У станах людини, як зображуваних, так і не зображуваних, прихований зразок, досконалість. Людина відчуває їх, угадує, періодично переживає цю досконалість. Досконалість відкривається, коли людина може бути повністю тим, чим вона є насправді. Але навіть і тоді не зберігається незмінність, а наявна відкритість для довільного наповнення почуттями, думками, фантазіями, які раптово прийшли до людини. Відкритість як першообразність не має обмежень, щоб набувалася стабільність, набувалася функція, що відображає зображення. Відкритість навіть не видимість самої ідеї. Відкритість є джерелом видимості. Але це джерело не може повністю відірватися від видимості, від зображення, від світу. Це джерело як змінений, особливий стан свідомості людини.

Інонаукова картина світу, що включає й естетичне, і релігійне, і містичне, і езотеричне, або ж, інакше кажучи, включає сакральне, висвічує людський дух, що сам по собі. Якщо він сам по собі, то він такий, який він для інших. І тому до особливого стану цього духу приєднується й значуще для інших, тому що цей дух відкритий іншим, інформує про щось інших у своїх можливостях.

Інонаукова картина світу, будь то естетична, релігійна, містична або езотерична, завжди маніфестує дух, завжди щось виражає. У цьому вираженні завжди проглядається як сакральне, так і світське. У мистецтві найчастіше на тлі сакрального, заспокійливого, що одухотворяє, надихає й окриляє, можна побачити світські, соціально значущі змісти, що

зачіпають будь-яку людину, тобто мають загальнолюдські цінності. Сакральне звичайно символізується. Його не можна зобразити, воно нескінченне, веде людину від конкретики відчуття в далечіні, що розсіюють, що знімають напруженість, заміщаючи відсутнє й тим самим здійснюючи повноту шляхом доповнення нескінченністю й невлонністю, анулюючи відсутність тієї чи іншої предметної конкретності.

Сакральне й світське в мистецтві присутні як невід'ємне. Основи сакрального – у зображеній культовості, світського – у значущості, що запам'яталася. Інтегруючись, сакральне і світське підносять мистецтво вище якихось значущих основ, надаючи йому нових якостей.

Інонаукове як релігійне, містичне, езотеричне, так і естетичне, дивує й захоплює, увергаючи нас в екстатичний стан. Однак інонаукове не пориває і з життєвою спрямованістю й можливостями майбутніх становлень. Це особливо виражено в естетичному, що, з одного боку, створює людині настрій, екстатичність, а з іншого – спрямоване до чого об'єднувального, що вселяє почуття солідарності з іншими, через що й виникає можливість майбутніх становлень особистості.

Але ті смисли, які можуть викликати в людини почуття солідарності, постійно старіють. Особливо якщо вони стосуються предметних смислів, тимчасових предметів, які руйнуються. Тому предметні смисли руйнуються як застарілі. Наприклад, руйнуються процесом стилізації в мистецтві. Предметний зміст руйнується також повтором, який стирає те, що привертає до себе увагу як смисл, як змістовність конкретно предметного начала, але в тому смисл невеликий, тобто немає головного смислу. Але повтори поживляють у людині щось інше, привертаючи до себе увагу, дивуючи й захоплюючи якимись «туманними» можливостями майбутніх становлень. «Туманність» і таємничість можливостей майбутніх становлень, що містяться в тому чи іншому творі мистецтва, ввергають людину в стан перебування поза часом і простором через те, що сам твір мистецтва виникає з геніального осяяння, у якому руйнуються межі, руйнуються неможливості, що виникають від фізичної картини світу, яка зображується людиною, людиною, яка зіштовхується зі стабільними законами, установленими науками, законами, які не дозволяють здійснити намір з порятунку життя.

Естетичне (або прекрасне) не має саме по собі змісту й смисла, смислів. Воно набуває цих змістів у зв'язку з тим, на тлі чого це естетичне (або прекрасне) перебуває, виявляється. Оточення й обрамлення виявляють самодостатність і цілісність естетично оформленої речі (або прекрасного). Тут важливі інші зв'язки, зв'язки в цьому прекрасному, зв'язки до подиву й замилювання інші, не подібні з оточенням. Те саме

стосується й релігії, містики, езотерики. Наприклад, краса пластики церковного орнаменту на фоні церковного приміщення, відчуття перепаду в цій красі. Орнамент поданий на фоні церкви. І навпаки, церква стосовно орнаменту, поміщеного в ній. Подання, або зображене (або значеннєве), тут лише момент релігійного (або естетичного). У всьому іншому передаються миті творчого процесу, процесу створення церковного начиння (самої церкви з її орнаментом). Цей творчий процес повторюється в душевному стані людини, яка сприймає цю церковну будову й орнамент, повторюється у вигляді катарсису, катарсису, викликаного в сприймача.

Релігійний ритуал або твір мистецтва втрачають своє призначення, якщо їх вирвати з їхнього оточення, з певного навколишнього середовища, зі споконвічного навколишнього середовища. Споконвічне навколишнє середовище, у якому відбувається становлення релігійного ритуалу або твору мистецтва, привносить смисловий компонент, не відриваючи його від переживань естетичного характеру, що одухотворяють. Адже релігійний адепт або художник творить свій первісний істинний стан, занурений у оточення, у споконвічне оточення. Тому для глибокого розуміння цього релігійного адепта або художника необхідне привнесення історичних знань, привнесення споконвічних умов, що відновлюють, існуючих створень, щоб угадувалося хоч якесь первісне призначення діянь.

Тоді до промов людей, до добірності їхніх жестів домішується щось незбагненне, щось таємниче, що йде зі сфери неусвідомленого, надсвідомого, неповторно-особливого, зі сфери вищих станів Духа, коли переживається або переживалося позачасове, вічне, що дає відчуття безсмертя, відчуття неможливості смерті, відчуття, що відкриває можливості для майбутніх становлень.

В інонауковому (естетичному, релігійному, містичному, езотеричному) наявне задоволення. Задоволення тут велике, на рівні екстазу. І тому воно виливається в людини назовні. Інонаукове – це моментальний акт індивідуального мислення у своїй вільній комбінативності, що здійснюється над приземленими речами світу. Тут змістовність невіддільна від форми. Наприклад, те, що сказано в ліриці, невіддільне від того, як це сказано. Тут усе злите й вільне, вільне виявлення, вільне комбінування в мисленні, що саме по собі індивідуальне, але не загальне, не предметне, як це в абстрактних ученостях. По суті, свобода – сутнісна сторона інонауковості, а значить, художність, релігійність, містичність, езотеричність. Приміром, вільна розмова двох людей. У ній уже присутня художність і пошук Божественного. Тут свобода від усяких правил творить нові форми. Ця свобода властива індивідуальності генія, що маніфестує все своє пройдене життя й життя, що йде, як цілісність. У процесі цієї маніфестації всі правила

порушуються й механічно нічого не застосовується під час діяння. Порушення правил відбувається через те, що світ змінюється і тому самі правила застарівають, тобто не допомагають нічим у житті. Порушення правил виходить за рамки проблем людського життя. Це стає загальною рисою (всіх людей). Мінливість усього земного потребує зміни правил. Мінливість усього земного – це смисл всієї історії, що поселяється в людині як сутнісна основа для мислення й діяльності. Справжня основа історії, її смислова сутність у тому, що існує мінливість усього земного. Та й небесного теж. І до цього треба людині пристосовуватися, завжди це враховувати. А тому постійно змінювати віджилі правила в новій обстановці. Адже справа не в правилах, а в тому, для чого вони служать, у значенні цих правил. У ситуації ж мінливості всього земного й небесного виникає проблема розвитку людини в майбутньому. Адже мінливість зазіхає на живе. Майбутнє для живого є цінністю. Немає майбутнього в живого, немає й живого. Прогрес тут – це вміння передбачати й мати шанс життя в майбутньому. Для цього існує наука, щоб далі передбачати, спираючись на стабільні необхідності, що вселяють тривогу обмеженими можливостями. Для цього існує й інонаукове, щоб далі передчувати з огляду на нестабільності й випадковості, що вселяють тривогу, але, відриваючи віджиле, дають можливості для майбутніх становлень через порушення законів, що притискують людину, порушення лише в уявленнях людини. Людина відкритими варіантами можливостей своїх майбутніх становлень затверджує вищі цінності. Вона маніфестує ці цінності. Відбувається маніфестація самої історичної дійсності. Маніфестація людини, охопленої інонауковою (або позанауковою: естетичною, релігійною, містичною або езотеричною) зображальністю, потопає у свободах і випадковостях. Ця маніфестація як подія. Вона історична. Вона історія. А історія не має мети поза собою, необхідності, даної ззовні.

Історію роблять люди. І тому її мірило – успіх або неуспіх, програш, невдача. У цій людській історії удачі й невдачі лише деякою мірою спричиняють одна одну. Тут лише певною мірою царює необхідність. А в основному тут варто говорити про випадки, про людські свободи творців історії. Людина у своїй свободі має силу. Без споконвічної сили, на яку вказує Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599], немає свободи. У людських свободах сила може існувати не тільки в зовнішніх проявах. У цьому випадку сила в людині – це щось більше, ніж її прояв, це просто здатність впливати, впливати просто своїм виглядом, своїм душевним станом. У такому випадку сила не є дією. Тоді сила існує в модусі «сторожкості» [15, с. 51–599]. За дослідженнями Х.-Г. Гадамера і К. Ясперса, вона відчувається як щось внутрішнє [15, с. 51–599; 97, с. 150–508]. Хоч сила

тут не є дією, але людина суб'єктивно відчуває власну величезну могутність. Вона переживає стан, при якому дійсно здатна робити все що завгодно, на що вказує К. Ясперс [97, с. 150–508]. При цьому відчувається незвичайна міць і ясність думки. Подібні стани можуть виникати в людини як у нормі, так і при патології. Про норму можна говорити, коли подібне виникає при деяких видах трансу й екстазу, які супроводжують натхнення й осяяння людини. Це може бути релігійний транс і екстаз. Почуття могутності й абсолютної свободи, мабуть, відчував той геній, який починав писати Тору. Адже Тора починається з того, що на початку створення Всесильним Небесного й Земного... Тут Бог (або Елохим) у своєму дослівному значенні «Всесильний». Мабуть, трансіві й екстатичні стани, що супроводжуються почуттям могутності, відчував той іудей, який почав фіксувати свої відчуття на папері, вказуючи на Всесильність Бога, а точніше Всесильність себе в певні моменти свого життя. Цей момент життя позначається як розширення людського «Я» до масштабів внутрішнього універсуму, тобто приналежного психіці людини. У такому випадку дійсно Бог є Дух (Ін 4:24), певний стан Духа. Усі ці переживання Всесильності (Божественності в стані осяяння, компенсаторного осяяння) стосуються змінених станів свідомості трансового й екстатичного характеру і є глибоко суб'єктивними. Але вони примислюються до реалій, коли людина ці реалії висловлює, коли ці реалії інонаукового характеру, в інонауковій формі знання, тобто певним чином не належать науці, не верифікуються. Х.-Г. Гадамер зазначає, що поети примислюють до події її психологічну інтерпретацію [15, 1988, с. 51–599]. Інтерпретація ж містить і глибоко суб'єктивний світ, неповторний у своїх можливостях, що дарує надії, що передчуває шляхи виходу зі скрутних ситуацій. Наприклад, коли люди солідарні між собою.

Людина, з одного боку, обумовлена своєю індивідуальністю, до складу якої входять одиничні, неповторні стани душі, що включають і стани вищого порядку, коли людиною переживається неможливість смерті, могутність. Тут одиничні психічні стани добре передає лірика, на що вказує Л.Я. Гінзбург [19, с. 226]. З іншого ж боку, людина обумовлена об'єктивним духом, що керується науковими законами для виживання всіх (соціуму в цілому), законами об'єктивного характеру, типу законів Чарльза Дарвіна, керується законами біології, що говорять про об'єктивну смертність людини, людського тіла. Цей об'єктивний дух людини пов'язаний з процесом перебудови світу, з попереднім складанням і виконанням намічених планів. Але що стосується індивідуальності, то мова не може йти про намічене роблення. Художнє, релігійне, містичне, езотеричне в людині не складає і не виконує планів, не суперечить

природному ходу речей, а зливається із цими речами, намагаючись намацати можливості для майбутніх становлень у потоці всесвітнього перетворення хаосу нескінченними випадковостями. В історії ж таке людське, як художнє, релігійне, містичне й езотеричне, або інонаукове, крім того, що споконвічно має естетичне самозабуття, що заколисує, заспокоює, надихає, окриляє, набуває ще додатково незалежності, самодостатності, відчуття неможливості смерті, відчуття в собі незбагненого Всесвіту як вічного. Цей світ не тільки умиротворяє, але є одночасно й ріжучим, колючим, є відгуком в анестезованому тілі. Тобто тут ми бачимо історичне приплюсовування все нових і нових особливостей і, в остаточному підсумку ускладнення почуттєвого. Це ускладнення інтегрує в людині скінченне й нескінченне. Тоді усвідомлення скінченності виражає потенційну нескінченність духу, на що вказує Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599]. Така інтеграція скінченного й нескінченного можлива на ґрунті цілісності духу. Ця цілісність фіксується у звичайному порівнянні, що завжди естетичне й завжди використовує образ, символ, метафору для свого вираження. Порівняння завжди є естетичним, завжди хапається за образ, що зазначає Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599]. В історичному ускладненні почуттєвої сфери людини, у процесі приєднання до естетичного самозабуття й умиротворення ще й незалежності, самодостатності й самовладання, у цьому ускладненні людина перестає бачити сутнісне. Л.С. Виготський зазначає, що форма переборює свій зміст [14, с. 272]. Але звичайні процедури порівняння допомагають прояснити ускладнений світ людини, орієнтуючись на образ.

Інонаукова, або позанаукова, картина світу зі своїми знаннями, зображена естетикою, релігією, містикою, езотерикою і багатьма мистецтвами, існує для того, щоб людина могла передчувати можливості майбутніх становлень особистості, а значить, щоб мала можливості врятуватися й урятувати оточуючих людей від усіляких випадковостей світу. Задля спасіння. Однак є інонаукові знання про ті відчуття, коли передчуття, а також і наукові передбачення в людини не спрацьовували, людина мала страх, що, зважаючи на пластичність психіки, компенсувався абсолютною безстрашністю (тобто позбавленістю страху), що давала почуття безсмертя через відсутність страху смерті. Відчуття позбавленості страху виникає спонтанно як компенсація на страх. Це рятує людську психіку в умовах, коли довго не спрацьовують передбачення й передчуття, коли страх наростає. Людина переслідує мету. Досягнення немає. Мета не здійснюється. Людина відчуває депресію й страх. Але вона через пластичність мозку потім відчуває й компенсацію цієї депресії й страху у вигляді стану абсолютної позбавленості страху, відчуває Абсолют.

Абсолют має в людській культурі різні назви. Це, насамперед, Бог, Божественне в релігії. Це трансцендентне у філософії, нумінозне – у релігієзнавстві, психології. Цей стан Абсолюту намагається передати мистецтво. Мистецтво розкриває глибини людського духу, у яких жевріє, крім передчуття можливостей майбутніх становлень особистості, ще й здійсненність усього, коли повністю розчиняються тривоги, мета вже знайдена й людина зливається з навколишнім світом, стає самодостатністю цього світу, коли трансцендентне й нумінозне вже не слова, а реалії. Така глибина людського духу недосяжна для рефлексій і теорій науки. Мистецтво ж здатне розкрити життя духу в такій глибині, у глибині високій. Ця глибина містить як знання, що забезпечують захист і надійність, так і знання відображального характеру, знання, які не дають можливості захисту й надійності, але звільняють від застарілих можливостей захисту й надійності. Усі ці знання в людині відображені як взаємозв'язки переживань у своїй неповторності. Це – «Я» людини. Його, це «Я», достеменно не висловиш і не виявиш у всій повноті. Воно таємниця для іншої людини, таємниця певною мірою й для самої людини. Таємниця через те, що тут самосвідомість людини роздвоюється. Х.-Г. Гадамер зазначає, що самосвідомість роздвоюється на «самість» та «інше» [15, с. 51–599]. Складовою ж «самості» є й змінений стан свідомості (самосвідомість), стан трансвий, екстатичний. Серед таких станів особливу роль відіграє стан Божественного осяяння, компенсаторного осяяння, як альтернатива всьому іншому в людині, альтернатива тому, що йде в розріз елементарній адаптації, адаптованості; альтернатива, оскільки керована наявністю абсолютної відсутності страху, страху або певною мірою тривоги, яка пристосовує людину до світу об'єктивних реалій соціального життя, життя серед людей.

Х.-Г. Гадамер вказує на те, що спонтанність і залежність – основні характеристики свідомості [15, с. 51–599], а значить, і самосвідомості. Божественне як складова зміненого стану цієї свідомості й самосвідомості спонтанно й високою мірою характеризується як незалежність або самодостатність. У цьому зв'язку Божественне ніяк не стосується життя, а точніше, своїм існуванням постійно перекреслює помилкове, неістинне, застаріле ставлення до життя. Свідомість же у своїх нормах, орієнтованих на науково встановлені об'єктивності, є ставленням до життя. Свідомість припускає роздвоєність мислення, на перший погляд, віддаленість цього мислення від ставлення до життя, відокремленість у своїй роздвоєності. Але це лише на перший погляд. Змістом мислення, яким би воно не було роздвоєним і відділеним, є життя, життєві проблеми. Для науковості цього мислення завжди постає проблема: як далі передбачати життєві ситуації,



щоб зберегти сталості для життя. Для інонауковості, або позанауковості, цього мислення інша проблема: як далі передчувати можливості майбутніх становлень особистості, щоб зберегти або врятувати цю особистість у відносинах комунікативних залежностей цієї особистості серед людей.

З огляду на вищесказане, можна говорити про відповідність життя й свідомості людини, її самосвідомості. Життя як живе відрізняє себе від усього іншого навколишнього світу, й у своїй спрямованості зберегти себе це живе привласнює елементи цього оточення, харчується енергетично насиченими елементами навколишнього середовища, привласнює й у цілому перебудовує під себе оточення, що особливо характерно для людського життя, для живої людини. У цьому бере участь свідомість і самосвідомість людини як необхідні інструменти, що дають можливість людині знати себе в цьому зміненому й привласненому навколишньому світі як життєво необхідному, як такому, що продовжує життя. Свідомість і самосвідомість не тільки відрізняють себе від оточення, привласнюючи й переробляючи це оточення для себе, але й відчувають себе як всеосяжне, відкидаючи помилкові присвоєння, пристосування й переробки, не залишаючи в собі нічого, зливаючись тим самим із самим собою, відчуваючи стан Божественного і Безсмертного.

Взаємозв'язок життя з людською свідомістю й самосвідомістю зумовлений прагненням життя до стійкості, до збереження сталості внутрішнього середовища як власного організму (гомеостазу), так і інших навколишніх організмів, що особливо характерно для людського співтовариства, соціуму. Прагнення до стійкого стану речей проявляється навіть при переживанні людиною станів Бога, Божественного, станів нумінозного характеру. Адже в цих станах, хоч і заперечується життя, живе, але заперечується як застаріле, не життєве. Це заперечення, як редукація, так чи інакше має тенденцію повернення до життя, і може розумітися, як трансцендентальна редукація, що повертає людину до її справжнього буття. Тому стосовно буття завжди враховується смисловий контекст протилежностей, таких як справжнє й несправжнє буття, контекст виявлення того, яке з них є сам час, а яке ні.

Цей контекст присутній, коли мова йде як про суб'єктивне буття, буття Духа, так і про об'єктивне буття, буття об'єктивної реальності. Цей контекст присутній, коли протиставляється буття і «ніщо», коли в людини починає діяти її трансцендентальна рефлексія, що навіть у своїх найзначніших відльотах виходить все-таки з життя, не залишає його остаточно, не залишає його тягу до стійкості як постулат, від якого неможливо відмахнутися навіть у найбільш парадоксальних

дзен-буддистських коанах, що заперечують усяку стійкість, однак оновлюють людину й роблять її стійкішою в змінених зовнішніх умовах, у яких не працює застаріле. Намацати тягу життя до стійкості – значить, зрозуміти не тільки людське існування, буття, але й можливість існування в майбутньому, можливість необхідності солідарних стосунків з іншими людьми, необхідності для майбутніх становлень, через відкидання застарілого, віджилого своє. Відкидаючи застаріле, людське життя тягнеться до очищеної від зайвого ідеальності. Людина, з одного боку, відділяється від оточення й від себе самої у своїй науковості, виробляючи об'єктивне знання, а з іншого – піднімається не тільки над якимись конкретним знанням, але й над сущим, перебуває в русі трансцендування, випробовуючи це конкретне знання на міцність у передчуттях можливості його для майбутніх становлень. Тобто в людини все спровоковано на майбутні можливості себе самої, а також можливості оточуючих людей, спровоковано на більш далеке передбачення й передчуття. Без цього ідеал людського існування повисає в повітрі, стає безжиттєвим. Він перестає бути ідеалом, а свідчить лише про дитяче буття, буття, що не має досвіду життя, або про тваринне буття, буття чистого інстинкту. Ідеал людського існування вміщає в себе не інстинкт, а екзистенцію, не соціальний догмат у зомбованій голові, а історичність у всій її довжині й мінливості, націлений на майбутнє. Хоча екзистенція й історичність у людині протидіють. Але екзистенція позаісторична й природоподібна, тому що містить, крім свідомості, і змінений стан свідомості, свідомості трансового й екстатичного характеру, що відторгає старе, оновлює людину, не допускає проектування себе на свою здатність буття з огляду лише на минуле, але затримує відновлення. Хоча повністю бути відірваним від минулого людина не може. У своєму вільному ставленні до власного буття людина не може залишити й порвати стосунки з прожитим, минулим, вийти за межі сьогодення, полетіти мрією в майбутнє. Людина підключена й до минулого, і до сьогодення, і до майбутнього. У людському існуванні значуще з минулого те, що уможливило це існування людини, що обмежує людські проектування, ті проектування, які можуть бути не життєві в майбутньому.

Ідеал людського існування прагне до постійних звільнень від пристосувань до далекої мірки, завжди маючи свою, ідеальну, на даний момент життєву, що враховує іншого, інших, враховує людей. Цей ідеал людського існування ніколи повністю не вкладається у випадкове осяння людини, у сваволлю цього осяння, у Божественне як змінений стан свідомості, коли, як заявляє Христос: «Я не від цього світу». У цей ідеал завжди привноситься щось свідоме, послідовне, що враховує в людині потреби всіх в особі іншого, інших, ближнього, друга, брата.

Інонаукове знання (або позанаукове), крім того, що це знання, яке передчуває можливість майбутніх становлень особистості й соціуму в цілому, це знання також містить враження людини про особливі її стани, або враження про райський прастан, стан, який передував гріхопадінню людини, стан, що несе знання про якусь божественно піднесену силу, коли людина відчуває свою всесильність (Бог – значить Елохим, або Всесильний). Ця всесильність, або могутність, яку зазначає К. Ясперс [97, с. 150–508], виводить людину за межі звичайного страху. Більше того, людина повністю втрачає страх, а значить, вона виходить за межі й колективного життя, припиняє виконувати колективні магичні ритуали й взагалі пристосовуватися до оточення. У райському прастані людина – Бог. Але цей стан триває недовго. Він зникає, залишаючи в людській душі «слід». Надалі людина бажає передати хоча б приблизно цей стан іншим, приплюсовуючи свої суб'єктивні враження до своїх естетичних сентенцій, виступаючи в ролі співака, музиканта або релігійного вчителя. Передаючи свої враження про вищий стан духу, співак, музикант або релігійний адепт нічого істинного не говорять. Вони лише естетично впливають, створюючи фантазії й домагаючись виникнення фантазії в глядача й слухача, намагаючись передати свої життєвідчуття про піднесені стани душі. Фантазії, що виникають у глядача й слухача, мають відтінок тих станів, які пережив співак, музикант, релігійний адепт. І тут мова не йде про істинне. Тут мова йде про життєві відчуття, про життєвість відчуттів. Саме життєвість інтегрує в інонаукових знаннях художнє й релігійне начало, сплавляючи їх у художню релігію, коли присутня гармонія й повнота як естетичне, як передчуття можливості буття для чогось істинного, справжнього, а, простіше сказати, життєвого. У життєвому перебувають всі смислові передчуття, які перевершують будь-які усвідомлені очікування. Такі передчуття класичні, поширюються на всі інонаукові (позанаукові) знання, з яких виткана картина світу, до складу якої входить і релігійне, і художнє, і містичне, і езотеричне. Передчуття класичні (класика, класичне мистецтво), містять у собі значення, які не залежать від тимчасових обставин, значення, які життєві. Від цього життєвого й стиль, манера в людини. Воно затребуване. Життєве затребуване. Затребувані стиль, манера. Затребувані, тому що в них життєвість. Життєвість – значить і причетність до загального змісту, значить і досягнення згоди, згоди між різними, на перший погляд, течіями. Наприклад, згода між Старим (Вічним) і Новим Завітами, між християнами і язичниками, між християнством і античністю, що відштовхуються від язичества. Тут творці Старого (Вічного) і Нового Завітів, творці язичества (античності) і християнства багато в чому творили

неусвідомлено, найчастіше не розуміючи істинного змісту того, що творили. Неусвідомлене властиве всякому творчому процесу. Ми ж, маючи перед собою зразки старозавітної й новозавітної культур, язичницької (античної) і християнської культур, можемо глибоко усвідомити ті смисли, які не обов'язково розумілися самими творцями. Творча особистість не обов'язково до кінця розуміє істинний смисл того, що творить. Не до кінця істинний зміст, що розуміється, фіксується творцем, творчою особистістю в його творах, наприклад у Священних Писаннях. Тому Священні Писання необхідно ще правильно розуміти. Правильне ж розуміння Священних Писань (які, втім, можуть бути не тільки релігійного характеру. Священним Писанням для людини може бути і якийсь вірш світського змісту) завжди впливає на читаючу людину. Воно рятує людину не тільки своїми переданими передчуттями можливостей майбутніх становлень, тим самим одухотворяючи і надихаючи особистість, але й просто очищаючи людину від усього низинного, нівелюючи в ній все другорядне, застаріле, віджиле своє. Правильне розуміння допомагає. Воно також допомагає зберігати в людині ті підвалини, які ведуть її до правильної поведінки. Правильну ж поведінку можна розуміти як поведінку, сприятливу для солідарності людей і збереження в них (у їхніх тілах і підсвідомій психіці) сталості їхнього внутрішнього середовища (гомеостазу), поведінку, що не руйнує їх фізично й психічно, а стверджує життя, життя як окремої особистості, так і оточення.

Через спрямованість на збереження свого внутрішнього середовища (гомеостазу), а також внутрішнього середовища оточення за допомогою певної підтримки солідарності між людьми, людина не має можливості створювати себе саму. Хоча якоюсь мірою вона цю можливість і має, коли в ній нівелюються всі застарілі істини й діяння. А це можливо в момент перетворення людини, після чого йде смуга одкровень про знання Божественного. Це є передумова, результатом якої є тлумачення тих чи інших Священних Писань, а також тих чи інших ліричних творів, які багатозначні за своєю суттю й передають сакральне (священне) як особливі піднесені стани душі.

Справжнє перетворення людини є передумовою для тлумачення Священних Писань. Серед людей багато хто відчув справжнє перетворення свого Духа. Значить, є розходження в тлумаченні тих самих Священних Писань. В історії є яскравий приклад розходження в тлумаченні того самого Священного Писання. Так, іудаїзм по-своєму витлумачує Старий (Вічний) Завіт, а християнство – по-своєму, через вислови Ісуса Христа в Новому Завіті. Виникає запитання: хто правильно

трактує Старий (Вічний) Завіт – іудеї чи християни? Напевно, той, хто знає істинного Бога у своєму одкровенні, одкровенні, що має екзистенціальне передрозуміння, тобто екстаз (екзистенція від слова екстаз). Але проблема в тому, що екстази бувають різні. Наслідок якого екстазу варто вважати істинним? Того екстазу, який життєвий, який залишає після себе піднесену істину? Який же екстаз життєвий, який залишає після себе піднесену істину? Такими запитаннями ми входимо в людську чисту індивідуальність, яка має фундамент лише в якійсь нескінченній свідомості, абсолютному й невираженому, абсолютному у своїй ціннісній неповторності для самої людини. Ця ціннісна неповторність виражена в інонауковому (позанауковому) знанні, тотожному буттю. І якщо в цьому знанні фігурує «передіснування душі», то це лише для виявлення запитальності й шукання цієї душі, для образного зображення блукань цієї душі, що одержує Божественне як дарунок. Істинне вручається людині з нізвідки. Х.-Г. Гадамер зазначає, що істинна думка є божественна милість і дарунок [15, с. 51–599].

Шлях до Божественного лежить через страждання. Про це говорить все релігійно-естетичне буття. Через страждання вказуються межі людського буття. У релігійно-естетичному бутті й розкриваються межі того буття. Релігійно-естетичне буття як граничне показує в остаточному підсумку те, що не можна спеціально нівелювати, показує ті межі, які відокремлюють людину від Божественного, Божественного осяяння, компенсаторного осяяння. Спеціально тут нічого не виходить. Божественне приходить саме. Людина стає перед фактом процесу релігійно-естетичного пізнання при збагненні Божественного. За релігійно-естетичним пізнанням йде трагічність, трагічність сприйняття. Згадаємо той факт, що від релігійного пізнання пішло народження грецької трагедії, що помічає Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599].

Трагедія міститься в самому людському житті, у тому факті, що цьому людському життю не підвладний час. Отже, досвід і знання цього людського життя завжди містять розмови про його скінченність. Досвід і знання жадають від людини того, щоб вона пам'ятала про смерть, про скінченність життя, розуміючи той факт, що час йому не підвладний. А значить, непідвладне йому й майбутнє, яке є всі надії. Майбутнє вислизає. Але нічого не залишається, як робити зусилля в напрямку цього майбутнього. Для здійснення зусилля в напрямку майбутнього потрібні передбачення. Однак жодне передбачення не має в собі надійності. Ні в одних нами сконструйованих планах на майбутнє не можна бути впевненим. Адже майбутнє нам не підвладно. Це говорить нам дійсність, яку не скасувати.

З огляду на те, що майбутнє й час взагалі нам непідвладні, ми усвідомлюємо свою скінченність, пам'ятаємо про смерть, розуміємо хиткість того, що планує нам наш розум. Більше того, наш розум може напланувати нам помилкових шляхів через те, що не всі змінні під час планування враховувалися. Однак нічого не повторюється. І коли ми будемо реалізовувати свої помилкові плани, то може виникнути така ситуація, що вже не можна буде нічого переінакшити. І майбутнє закриється для наших очікувань і подальших планувань. Щоб майбутнє не закрилося перед людиною, вона повинна мислити діалектично, питаннями схоплюючи протилежності, з огляду на момент того, що може бути й інакше (інакше, тому що щось не враховане), маючи завжди знання, а не упередженості. Упередженостями людина не мислить можливості. Можливості зупиняються, коли є упереджені думки. І тоді немає прогресу. Ні руху вперед. Ні заглядання в майбутнє. Заглядання в майбутнє регулюється багатьма чинниками. Воно може й обмежуватися, і підсилюватися більше далекими передбаченнями. Один з регуляторів заглядання в майбутнє є свобода слова.

Свободу слова можна поставити під контроль, установивши ті чи інші закони. Можна ухвалити закон, за яким особи, які заперечують холокост, притягуються до відповідальності. Але тоді немає повної свободи слова. За ваші переконання стосовно холокосту за законом вас можуть наприклад, посадити у в'язницю. Щодо цього показовий один президент, який увів закон про притягнення до відповідальності тих осіб, які заперечують холокост. А от стосовно голодомору, що був в Україні, і стосовно відповідальності за його заперечення, він говорив, що в такому випадку немає свободи слова. Тобто стосовно одних жертв повинна бути свобода слова, а стосовно інших – ні.

Свобода слова повинна бути. Вона відкриває можливості для творчості. Але не залежно ні від чого людина повинна пам'ятати про жертв, яких вона сама створила. Людина повинна пам'ятати, яким вона буває звіром, що губить безневинні душі. Вона повинна пам'ятати всіх жертв: і холокосту, і голодомору, пам'ятати мільйони безневинних китайців, яких знищив Мао ЦзеДун, жертв сталінських репресій. І тоді можна залишатися людиною. Це буде серйозна підготовка для серйозних прозрінь. Прозріння до людини не приходять без підготовки. Але прозріння, що настали, не дають остаточних рішень проблем, а часто ще й вводять в оману. І тут справа не в прозріннях, які можуть задовольнити суб'єктивний світ особистості. Тут справа в тому, що проблеми, які постають перед людиною, а точніше, перед людством, через їх об'єктивність не можуть бути остаточно вирішені цією людиною, що подумала

все своїм розумом разом з його прозріннями. Розум не дає остаточного вирішення проблем. Ознаки закінченості тут немає. Немає закінченості, тому що є тільки розуміння, розуміння людиною лише себе. Але немає іншого, немає взаєморозуміння. Рух до закінченості лежить у площині взаєморозуміння. Взаєморозуміння веде до взаємної домовленості. Через взаємну домовленість досягається взаєморозуміння на конкретному практичному рівні, з приводу конкретної справи.

Без взаєморозуміння й взаємодомовленості в середовищі мовного спілкування в людей не може бути необхідної солідарності для оволодіння ситуацією при натиску на них зовнішнього середовища. У зв'язку з цим про язик (язик як орган тіла) і про слова можна говорити як про інструментальні значущі знаки, говорити як про знаряддя, якими людина переробляє іншу людину або, в крайньому разі, впливає на іншу людину. Словесне мовлення – це знаряддя, або інструменти тіла, для перероблення оточуючих людей, так само, як людські руки є знаряддям, або інструментом тіла для перероблення навколишніх предметів. Словами людина-керівник, людина-організатор користується як знаряддями, так само як руками користується людина-ремісник, людина-інженер. Руки в людині-ремісника – знаряддя. Тобто, в одному випадку – слово, а в іншому – справа. Хоча слово теж справа. Мова в людини, її комунікації вимагають єдності слова й справи. Тільки в такому випадку мова і язик людини буде виконувати інструментальну функцію, впливати безпосередньо, практично переробляючи співрозмовника. Мова інструментальна, як і рука людини. Мова багато в чому проявляється в несвідомому полі людини. Тому вона здебільшого несе в собі й передає враження не тільки свідомого життя людини, але й неусвідомленого, що включає в себе стани трансу, екстазу. Тому стародавні люди ще вважали, що «слід» від станів трансу й екстазу є суще. А суще пізнається з нього самого, не вдаючись до слів. Так вважав Платон. Щодо цього доречно згадати китайський даосизм, де суще – це Дао. А, за книгою Дао де цзін, Дао, яке може бути виражено словами, не є постійне Дао [24, с. 115]. І шляхи, якими ходять, – не постійні; імена, якими називають, – не незмінні, прощо ми можемо дізнатися в той самій Дао де цзін, в її іншому перекладі, Дао де цзін, переклади якої різні, а сам текст багатозначний.

«Слід», що залишається після переживання трансу й екстазу певного виду, тобто стану Божественного, Божественного осяяння, компенсаторного осяяння в трансі, є заздалегідь відоме людині пережите буття, про яке потім ведуться ліричні розмови спекулятивного характеру. Ліричне начало в розмовах висвічується метафоричністю самої мови й установкою на подібне. Це робить інструментальність знаків і мови лише

окремим випадком. Але це переводить тверду і жорстку інструментальність і однозначність мови щодо впливу й перероблення людей (одних іншими) у соціумі на м'яку якість згоди. Мова стає домовленістю про засоби взаєморозуміння. Кінцевий етап, необхідний для руху соціуму до прогресу, – це згода, яка робить із людей спільність, згода в тому, що є добро, що є добре в житті й що правильно. Погодженість у тому, що вважати хорошим і правильним для життя й для збереження сталості внутрішнього середовища організму кожного й у цілому всіх, закріплюється законом, законом, який необхідно виконувати, тому що він для всіх. Вищеописаний процес містить адогматичну свободу творчих актів, що в остаточному підсумку закінчується конкретикою закону. Закон уже має наліт загального. А до цього був метафоричний рух у пошуках подібного для привертання уваги більшості людей, щоб вони погодилися зі загальністю знайденого закону. Пошук подібного як риторика, як художній прийом метафори, щоб привернути увагу людей на свою сторону, закінчується з прийняттям закону як загального для всіх.

Прийняття закону для всіх потребує логічного ідеалу, де одне поняття підпорядковується іншому в нескінченному ланцюзі понять і як у цілому усталена наукова структура панує над живою метафоричністю мови повсякденного життя людей, панує своєю взаємоупорядкованістю спільностей, взаємоупорядковуючи самі речі через дії людей. Однак метафоричність повсякденної мови не вгасає. Зберігаються риторичні фігури мови, як інструменти впливу людей один на одного з перероблення їхніх світоглядних установок.

Інструментальність мови спостерігається не тільки в її метафоричності, у творчій подібності, але й у науковості, тобто в перетворенні відношень слова й знака, де поселяється однозначність позначення, але зникає живе життя самої мови з її метафоричністю й свободами. Живе життя самої мови з її метафоричністю й свободами містить у собі враження людини, тобто «слід» про змінені стани свідомості, про транс, серед яких є і стан Божественного, Божественного осяяння, компенсаторного осяяння. Стан Божественного не потребує часової послідовності, як цього вимагає логічна завершеність розумових проходжень у часовій черговості для доведення загального іншому, всім людям, для науково-технічної стандартизації, правда, стандартизації, яка позбавляє стихію мови багатства, широти варіацій. Але мова варіативна, дає людині можливість для висловлення одного й того самого на всі способи неповторним артикулюванням. Варіативність мови поселяє в людині додаткові можливості, одухотворяючи і надихаючи її, розкриваючи суще, глибини людського духу, у яких спочиває «слід» від пережитого стану



Божеественного, Божеественного осяяння, компенсаторного осяяння. Тобто людина пізнає як світ, так і глибинні, неповторні, особливі стани своєї душі. Світ колись буде існувати без людей. Зі зникненням людей зникнуть особливі стани людської душі. Ці стани теж включені в перспективні відтінки сприйняття людиною речей. Правда, через ці стани йде вибракування помилкових станів і перспектив. Однак усе в людині спрямоване на перспективу, на майбутнє. Інакше все втрачає сенс. На майбутнє спрямована як наука, що є продуктом рефлексивного мислення, так і мова, що не є продуктом рефлексивного мислення.

Майбутнє – це коли є перспектива. Коли давньогрецький філософ мислить буття сушого, то він саме це буття розуміє як якесь суще, як щось присутнє, як якесь присутнє в сьогодні, тут, поруч, котре неприховано. А от нескінченність цієї присутності є та перспектива, яка має можливості. У стані присутності людина осягає себе як у перспективі. У перспективі своєї можливості, своєї Божеественності, про що говорить Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599]. Стан Божеественності, Божеественного осяяння, компенсаторного осяяння – це стан присутності. Цей стан у людини тимчасовий, але залишається «слід». Про нескінченність присутності як про перспективу можна говорити, коли цей стан переживається людиною глибоко й залишає після себе «слід». Тільки тоді в людини відкривається перспектива. Присутність як стан описана у біографічних свідченнях багатьох релігійних містиків, що можна свідчити з робіт В. Джемса [27, с. 60–314]. В остаточному підсумку, тут мова йде про Бога, або стан Божеественного. У такому стані, стані присутності, або стані Божеественного, як різновиді натхнення або осяяння, відбувається творчий процес. Тут мова йде про творчість у трансподібному стані, яку дослідив Б.М. Теплов [80, с. 268]. Трансподібний стан і трансцендентальні зв'язки подібні тим, що тут фігурує зв'язок з реальним станом трансу в людини. Тобто повинні бути присутні особливості процесу творчості людини в трансовому стані. Ці особливості розкриваються як психологами, так і філософами. Так, у метафізиці описуються трансцендентальні зв'язки між буттям і істиною, що зазначає Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599]. Тут можна констатувати не діяльність суб'єкта, а момент самого буття. Тоді думки не належать людині, а «вручаються» їй, з'являючись, подібно натхненню, звідкись ззовні, як це помічає К. Ясперс [97, с. 150–508]. Тобто мова йде про деперсоналізацію. І тоді людиною володіє несвідомий імпульс настільки, що йому не можна протистояти, на чому наполягає В.І. Петрушін [72, с. 27]. У ці моменти філософ фіксує якусь присутність, що встановлюють М. Гайдеггер і М. Бланшо [88, с. 115–127; 9, с. 267]. Присутність є, коли наявна певна

просвітленість людської душі, перегляд колишнього. На просвітління спрямована вся негативна діалектика. За допомогою негативної діалектики в співрозмовника викликають збентеженість. Через збентеженість в людини виникає просвітленість, людина відкривається справжньому діянню. А перед цим руйнуються всі зайві справи, людина очищається від зайвих спонукань, очищає свій погляд від помилкових інтересів, що нагромаджуються через те, що розпадаються незначущі, неспроможні упереджені думки й відкривається істинне. Істинне відкривається при відторгненні догматичного під час розгляду протилежностей, коли думка перевертається й переходить у свою протилежність. У такому випадку догмат перевертається й стає своєю протилежністю, перетворюється в спекулятивне. Х.-Г. Гадамер помічає, що спекулятивне означає протилежність догмату [15, с. 51–599]. Тут не потрібні факти, поняття, смисли. Спекулятивне мислення – це не мислення в поняттях, а мислення в уявленнях, які увесь час переходять у протилежні уявлення, чим постійно руйнують самі уявлення, очищаючи психіку від догм, від упереджень. Упередження для людини найчастіше бувають дуже шкідливі – вони затримують її рух уперед.

Як філософське, так і поетичне мислення спекулятивне, тому що виражає власне ставлення до буття. Поет звільняється від повсякденного, звичного, по-справжньому істинного для неспекулятивного мислення, і бачить все навколо, як вперше, демонструючи просвітленість. Спекулятивність поета, як і філософа, особливо проявляється в тому, що поет не приймає як дане ні закони природи, ні догмати соціального життя. Поет не виходить ні з чого позитивного, як дзен-буддист. У творчості поета руйнуються застарілі ідеали, і лише поживляється, одухотворяється, надихається й окриляється дух. Поет, як, втім, і філософ, не називає конкретне суще, але розгортає відчуття стану Божественного, стану Божественного осяяння, компенсаторного осяяння, все-таки констатуючи й соціальні реалії. Тут немає сутнісного стану дійсності, який відповідає законам природи.

Хоча філософію в цілому не можна назвати спекулятивною, тому що у філософії є тенденції гуманітарної науки, тенденції, що інтегрують наукові знання у світогляд, орієнтований на наукову картину світу. Тобто лише певний напрямок філософії можна назвати спекулятивним, напрямком, який разом з поезією орієнтується на ефекти містицизму. Кінцевий результат цього – це демонстрація каскаду суб'єктивних переживань у разі руйнування в людині зайвих спонукань.

Роблячи речі прекрасними, людина фіксує в цих речах той рівноважний стан духу, який вона мала, коли їх створювала. Рівновагу,

гармонію, умиротворення, окриленість людина відбиває у прекрасних речах. Тому ці речі прекрасні з очевидністю. У такому разі вони не заради чогось іншого, не заради якої-небудь утилітарної мети, а самі по собі як значні, переконливо помітні. Вони чудові самі по собі. Ці речі постають перед людиною, виявляючи таку якість, як єдине, безмірне, виявляючи, що творила їх душа в стані єдності, безмірності.

Прекрасне й піднесене нас перетворюють. Мета – перетворення новим станом речей, станом, що відкриває перспективу й можливості, тим самим окриляючи нас. До того ми жили ошадливо й з упередженістю. Яке ж космічне сяйво падаючої комети або зірки повинне опромінити нас і нашу душу, щоб розрахунки й упередженості спали з неї? Часто розрахунки й упередженості не спадають, а вселяється страх і навіть жак від масштабів зовнішніх пригод, коли ми розуміємо, що не можемо опанувати подібну ситуацію. Але прекрасне й піднесене, що можна замінити одним словом – Божественне, саме там, де розрахунки й упередженості спадають.

Божественне (прекрасне, піднесене, трагічне) розширює розрахунок людини, перевершуючи цей розрахунок, перевершуючи своєю мірою, пропорційністю, домірністю. В античності – це космос, що перевищує своєю упорядкованістю, домірністю, симетрією. Тут на перший план виходить онтологічний аспект, коли між природою й мистецтвом не намічається утворення будь-яких протилежностей, а природа як Божественне має цілісний образ, що містить порядок. Надалі в історії прекрасна вже не природа, що перевершує всяке мистецтво своєю Божественною красою, а механічна корисна конструкція, у яку втілилася митецька думка людської істоти, прекрасна конструкція, тому що створена за образом духу людського. І ще надалі в історії з розвитком естетичної думки механічна корисність відстороняється, і на передній план виходить незацікавлена насолода. Корисність декартового часу змінюється незацікавленістю кантівського періоду. І тут онтологія міри й Божественний порядок буття відходять на задній план. На передньому ж плані – деякі деталі про Божественно прекрасне, деталі, які заклала ще античність. Це відкритість, сила, що привертає до себе, якою вона є. Сама Божественна краса являє собою і ясність, і демонстрований блиск, який може побачити кожен, який виявляється, висвічується кожному, тобто є для всіх навколо очевидним і привабливим. І ця Божественна краса розміщується в речах. Її буттєве прекрасне і є «присутність». У цій «присутності» відблиск неземного, сама видимість. Сяйво прекрасного й тут, і одночасно закрите для нас, що помічає Платон. Але воно і єдине. Ідея і явище тут злиті. Божественна краса у своїй єдності зрима, висвічує

себе із себе самої ж, відділяючись тим самим від усього іншого. Це відділення приступає насамперед мірою, коли нічого не додаси й не зменшиш, коли немає ні надлишку, ні нестачі, що помічає Арістотель. Ця міра античної Божественної краси як тонкість на тлі бруталності проходить через століття й у нашій сучасності виявляється як крихкість, крихкість звукових гармоній, крихкість у змішанні фарб.

Божественно прекрасне побутує світлом, висвітлюючи, знаходячи, притягаючи до себе людські потяги своїм гармонійним цілим, виявляючи своєю мірою крихкість, а значить, певною мірою ненадійність. На цю ненадійність і поширюється світлоспрямованість. Світлоспрямованістю ж і проявляється суще Божественної краси. Проявляється світло, блиск. Світло й блиск перетворюють видимі речі у форми. Це світло духа, але не світло зірок, не світло сонця або палаючого нічного багаття. Світло духа очевидне, воно спалахує, сяє. Воно і є Божественно прекрасне в момент просвітління, в момент компенсаторного осяяння. Містичне просвітління, очевидність цього, розсовує можливе, вражаючи людину. Сяйво очевидного вражає новизною все нового й нового світла, розширюючи все те, що нами вже прийнято в розрахунок. Але прекрасне припускає принципову скінченність людського існування, на чому наполягає Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599]. Це рух скінченної екзистенції. Воно суть і аристотелівського Бога, і гегелівського Духа. І суть у тому, що Божественне як прекрасне і піднесене припускає скінченність людського існування. Скінченність є основою трагічності, у якій і краса, й піднесеність як Божественне.

Божественне (піднесено-прекрасне) переживається у звичайному стані людини як «слід», а в незвичайному, зміненому стані свідомості – як відчуття неможливості смерті або Безсмертя (Божественне – це Безсмертя, стан компенсаторного осяяння, коли зникає страх смерті) як компенсація за неволодіння часом. Ці реалії, перетворені в ідею, без усяких сумнівів розривають єдність самої ідеї з явищем, розривають єдність реаліями життя. У Божественно піднесено-прекрасному абсолютний розрив між ідеєю і явищем. Це Божественно прекрасне нереально для іншої людини, але реалії у власних переживаннях людини, реалії, які очевидні без усяких сумнівів для цієї людини. І ідея, яка міститься в цій реалії, поза усякими сумнівами. Вона стійка, постійна, не зникає в потоці мінливих явищ і являє собою те, що є, було й буде. Хоча ця ідея в обрамленні переживань містить певну двозначність. Двозначність міститься і у звуках музиканта, і у висловах поета, і у промовах оракулів і релігійних адептів. Коли ці двозначності розуміють дослівно в певному контексті, то не приймають інших контекстів, не приймають інші

розуміння й в остаточному підсумку породжують образ ворога (супротивника), що розуміє все в переносному значенні. Двозначність перетворюється в певну ідею, після чого починається з'ясування, хто в які іпостасі богів вірить, починаються з'ясування того, чи дійсно вірили в певне розуміння текстів Святого Писання ті чи інші авторитетні особистості.

Естетичне буття – це уявлення людиною себе як ідеального. Тому нічого особливого до нього ззовні не додається. Просто це ідеальне соціально значуще, значуще й для інших людей, що переживають подібне.

Інші люди подібні переживання (ідеальні, піднесені) мають, а значить, певне естетичне буття (існуюче переживання) відіграє соціальну роль солідаризуючого характеру. Але якщо інші нічого такого не переживають, значить немає соціального, соціально значущого. Отже, ми маємо або унікально-неповторне, або патологічне.

В естетичному, а точніше, у релігійно-естетичному, або в Божественно піднесеному, немає істини. Тут нічого не пізнається. І це через те, що нічого не додається в змісті. Зміст тут лише подання людиною себе. Інше питання, чи має це подібне подання, повторюваність в інших, чи має соціальну значущість, чи може солідаризувати різних людей. Соціальна значущість тут може просто бути або не бути. Просто тут наводиться порядок серед уже відомого, і сюди не додається ніякого нового змісту. Ми не можемо розгадати душевне життя людини, яка з нами заговорила. Але ми не повертаємося до самих себе, тому що ці заговорювання стороннього полонять нас і тим самим змушують їх визнати. У тому їхня Божественність (чарівність і піднесеність). Заговорювання втягує нас у здійснення істини. Істина тут як істинність, яку не залишає двозначність через присутності ігрового моменту. Гра містить у собі двозначність. У грі двозначність постає як нерозв'язна проблема з огляду на основу можливостей, що вислизає. Без можливостей Божественне руйнується взагалі. Виразна ж сила створює умови для того, щоб можливості були здійснені. Виразність у своїй силі переборює все й розширює реалізацію додаткових можливостей. Ці можливості відкриваються через існування невмотивованого. Якщо у творі мистецтва, драматичному або ліричному, усе суцільно мотивовано, то цей твір відразу втрачає свою принадність і правду. Правда завжди вимагає можливостей. Без можливостей лише фальш і песимізм, що рухаються до депресії. Питання, що залишаються відкритими, є матеріалом для додаткових можливостей. Маючи ці відкриті питання, людина виконує розігрування, застосовуючи можливе. Потім іде повне розігрування дії в стані натхнення, який дає багатозначність, що розіграє все нові й нові можливості. Усі ці тонкості й особливості людина зрештою виражає,

виражає разом зі значущими об'єктивностями, які сприйняті, які хвилюють. Вираження збуджує почуття, які передають власну дійсність духа. У цій дійсності духа жевріє й Божественне, Божественне осяяння, компенсаторне осяяння. Спостерігається, наприклад, присутність самого Божественного в літературній грі, про що говорить Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599]. Це Божественне як змінений стан свідомості не може бути не пов'язане зі звичайним, не зміненим станом свідомості, де в людині присутнє саморозуміння. Всьому людському саморозумінню поставлена абсолютна межа – смерть, що підмічає Х.-Г. Гадамер [15, с. 51–599]. Тому Божественне як змінений стан свідомість відриває й нівелює все зайве, щоб залишалося головне, щоб людина не знімала з рахунків смерть і говорила собі: «Пам'ятай про смерть». Х.-Г. Гадамер зазначає, що людському буттю так само властиве руйнування буття [15, с. 51–599]. Руйнується буття не істинне, другорядне, не значуще. На це спрямований весь містицизм. Весь містицизм багатозначний. Багатозначність руйнує застарілий досвід у людині. Та й зміст самих символів містицизму спрямований на це. Так центральним символом містицизму можна вважати смерть як знак для досвіду, що руйнує колишні структури свідомості, вказує С.С. Аверінцев [1, с. 579–580]. Містицизм пронизує певною мірою й філософію, роблячи її багатозначною. Прикладом багатозначності можуть служити платонівські діалоги.

Усвідомлення скінченності вимагає дій, спрямованих на захист існуючого, у порятунок людини. Людина не володіє часом. Він їй непідвладний. Час володіє людиною. Але людина у своїх глибинних переживаннях здатна відчувати вічне, відчувати стан неможливості смерті. Ці відчуття вона передає в релігіях, у містиці, у мистецтвах. Передається перевага часу над самим часом. Тут релігія, містика й мистецтво – одне. Іде передача Божественного, присутність цього Божественного, передається вища можливість цього Божественного. Непорозумінням є той момент історії, коли мистецтво із зародженням християнства перестало бути вищим видом істини, перестало бути Божественним одкровенням. Мабуть, це через нерозуміння самого християнства. Адже суть релігії – це виразити стан Божественного, Божественно-піднесеного, щоб це було хоч приблизно сприйняте іншими людьми. Те саме завдання й у мистецтва. Особливо тонко передає стан Божественного лірика. У ліриці дія не зображується. Вона не виникає, передаючи Божественне. Лірик зображує саму чисту дію мовлення, а крім неї суб'єктивні вираження внутрішнього життя, в розмаїтості якого ми знаходимо стан Божественного, стан Божественного осяяння, компенсаторного осяяння. Увесь суб'єктивний світ, який виражає лірик,

спекулятивний, і є лише натяк на стан Божественного, який людина повинна осягнути на власному досвіді. Спекулятивна думка лірики здійснює самовиявлення Духа, що дає можливість просочитися й враженням про стан Божественного, Божественного осяання, компенсаторного осяання.

Ліричні й спекулятивно-діалектичні висловлення каскадом натяків спрямовують людину на те, щоб вона відчула стан Божественного, відчула у нерозривному злитті звучання й значення, де смішною здається будь-яка однозначність, у русі повторень, що вбивають прохідні шляхи, що затверджує себе в повторенні, у повторенні як фокусництві. Фокусництво повторення веде до зачарування подивом і до зачарування збагаченням, збагаченням виразним, прагнучи зображуване наблизити до реалій існування. При цьому зображення намагається стати існуванням. Але поет, музикант, релігійний адепт зображують явища, тому що вони могли б проходити в ідеалі, а не тому що вони проходять у реаліях. Зображення й вираження явищ, оскільки вони могли б відбуватися, вміщають у себе додатково можливе для людини. Такі зображення й вираження явищ розширюють масштаб можливого, тим самим одухотворяючи, окриляючи й надихаючи людину.

Естетичне накреслює художникові, митцю надихаючий ідеал соціальної атмосфери, атмосфери, яка відкриває можливості кожній людині. При цьому художник-митець може переживати особливі, вищі стани свідомості. Ці стани він так само прагне описати і виразити. Естетичне – це вираження вищого стану свідомості через призму соціальних ідеалів.

Метанаука, або інонаукова, позанаукова картина світу, яка вміщує в себе релігійне, містичне, езотеричне і естетичне – є результатом певних суб'єктивних станів людини. Ці стани є специфікою наших органів відчуття, нашої психіки, нашої свідомості. Ці стани накладають певний відбиток на сприйняття нами різних властивостей зовнішніх об'єктів. Ці стани торкаються форми нашого сприйняття, а не їх змісту. Але форма може бути і змістовою. Це особливо ми бачимо в естетичному.

Стани людини як специфіка наших органів відчуття бувають різні. Одні з них більш больові, другі менш. Вищі з них (Божественні стани осяяння, компенсаторного осяяння) з'являються в нас коли ми не послаблюємо болю, видержуємо, витримуємо, несемо свій хрест. Ці стани в естетиці виражені через систему загальних понять, через категорії. В мистецтві вони виражені символічно. Ці символи як інонаукову форму знання досліджує символіка, яка має свої внутрішні закони, має свої критерії точності. Але ці закони і критерії символіки подібні категоріальним структурам естетики, які відбивають предмет дослідження на більш узагальнюючому, абстрактному рівні.

Наше дослідження – це дослідження про «Вищий», певний стан людини, який відбивається в категорії естетичне, і про його розкриття в символах символіки. В художній і релігійно-містичній культурі цей стан розуміється як піднесене, вище. У цьому стані у людини компенсуються певні недоліки, наприклад, компенсується страх смерті. Людина відчуває неможливість своєї смерті в силу того, що в ній повністю зникає цей страх смерті, усіякий страх. Подібні стани досліджує естетика в категоріях, а символіка розкриває зміст символів. Сам зміст є тим витоком через який можливо знайти зв'язки естетики і символіки.

Особливості естетики і символіки збігаються в тому, що одним із предметів дослідження є сфера людських відчуттів і станів. Класична естетика як філософська наука дистанцює розум від світу. Некласична естетика розглядає розум, вплетений в світ. Але естетика в своїх категоріальних структурах значно відсторонюється від безпосереднього



досвіду. Тому і виникає необхідність в симвології, тобто в виробленні певних внутрішніх законів і критеріїв точності які так значно не відсторонюють предмет дослідження від безпосереднього життя.

Символи як інонаукову форму знання досліджує символогія, яка має свої закони, має свої критерії точності. Але ми приходим до висновків, що ці закони і критерії точності симвології не протирічать структурам і категоріальним системам естетики.

## СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

1. Аверинцев С.С. Мистика. *Новая философская энциклопедия*. В 4т. Т.2. Москва: Мысль, 2010. 634с.
2. Барабанщиков В.А. Восприятие и событие. Санкт-Петербург: Алетейя, 2002. 512с.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. 616с.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 424с.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. *Озарения*. Москва, 1996. 376с.
6. Бёкк Р.М. Космическое сознание. *Космическое сознание*. Москва: ООО НИК, Одиссей, 1995. 800с.
7. Библия или книги Священного Писания Ветхаго и Новаго Завета. Санкт-Петербург: Синодальная Типография, 1908. 1548с.
8. Бинкли Т. Против эстетики. *Американская философия искусства*. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одисей, 1997. 320с.
9. Бланшо М. Пространство литературы. Москва: Логос, 2002. 288с.
10. Бретон А. Второй манифест сюрреализма. *Антология французского сюрреализма. 20-е годы*. Москва: Издательство «ГИТИС», 1994. 392с.
11. Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. *Эстетика и теория искусства XX века*. Москва: Прогресс-Традиция, 2008. 688с.
12. Воррингер В. Абстракция и одухотворение. *Современная книга по эстетике*. Москва, 1957.
13. Вудвортс Р. Этапы творческого мышления. *Хрестоматия по общей психологии*. Москва: Изд. Моск. ун-та, 1981. 400с.
14. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва: Издательство «Искусство», 1968. 576с.
15. Гадамер Х. -Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. Москва: Прогресс, 1988. 704с.
16. Гаузенштейн В. Искусство и общество. Москва, 1923.
17. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 2-х т. Т. 2. Санкт-Петербург: Наука, 2001. 603с.
18. Гелен А. О систематике антропологии. *Проблема человека в западной философии*. Москва: Прогресс, 1988. 552с.
19. Гинзбург Л.Я. О лирике. Москва: Интрада, 1997. 415с.
20. Гомбрих Э.Х. О задачах и границах иконологии. *Советское искусствоведение*. 1989. №25.
21. Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики <А. Пушкин. «Заклинание»>. *Анализ художественного текста (лирическое произведение)*. Москва: РГГУ, 2004.
22. Гроф С., Хэлифакс Дж. Человек перед лицом смерти. Москва: Издательство Трансперсонального Института, 1996. 246с.

23. Губанов О.А. От триалого к «эстетической касталии», к виртуальному полилогу. /Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. *Триалог plus*. Москва: Прогресс-Традиция, 2013. 496с.
24. Дао дэ цзин. *Древнекитайская философия*. В 2т. Т.1. Москва: Мысль, 1972. 363с.
25. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома. *Корневище О.В. Книга неклассической эстетики*. Москва, 1998.
26. Деррида Ж. О грамматологии. Москва, 2000.
27. Джемс В. Многообразии религиозного опыта. Санкт-Петербург: Андреев и сыновья, 1993. 420с.
28. Дидье Жюлиа. *Философский словарь*. Москва: Международные отношения, 2000. 544с.
29. Дики Дж. Определяя искусство. *Американская философия искусства*. – Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одисей, 1997. 320с.
30. Дильтей В. *Собрание сочинений*: В 6т. Т.4. Москва, 2001.
31. Дранов А.В., Соколова Е.В. Яусс. *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия*. Москва: INTRADA, 2004. 560с.
32. Дюфрен М. Вклад эстетики в философию. *Эстетика и теория искусства XX века*. Москва: Прогресс-Традиция, 2008. 688с.
33. Забияко А.П. Транс. *Энциклопедия эпистемологии и философии науки*. Москва: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2009. 1248с.
34. Иванов В.В., Топоров В.Н. Див. *Мифы народов мира. Энциклопедия*. В 2т. Т.1. Москва: Сов. энциклопедия, 1991. 671с.
35. Изард К.Э. Психология эмоций. Санкт-Петербург: Питер, 2000. 464с.
36. Ильин Е.П. Эмоции и чувства. Санкт-Петербург: Питер, 2001. 752с.
37. Ильин И.П. Неразрешимость смыслов. *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*. Москва: INTRADA, 2004. 560с.
38. Ингарден Р. Двумерность структуры литературного произведения. *Исследования по эстетике*. Москва, 1962.
39. Каллер Д. Теория литературы: краткое введение. Москва: Астрель АСТ, 2006. 158с.
40. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. *Избранные труды по теории искусства*. В 2т. Т.1. Москва, 2001.
41. Кант И. Сочинения. В 6т. Т. 5. Москва, 1966.
42. Кейпер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства Наука, 1986. 196с.
43. Коломиец Г.Г. Философия музыки как область эстетического знания: гносеологический аспект. *Границы современной эстетики и новые стратегии интерпретации искусства*. Материалы IV Овсянниковской международной эстетической конференции. МГУ имени М.В. Ломоносова, 23-24.11.2010. Сборник научных докладов. – Москва: МИЭЭ, 2010.
44. Кристева Ю. Разрушение поэтики. *Вестник Московского университета*. Серия 9. Филология. 1994. №5.
45. Кришнамурти Д. Записные книжки. Москва: Разум/Мир Кришнамурти, 1999. 384с.

46. Ламонт К. Иллюзия бессмертия. Москва: Политиздат, 1984. 286с.
47. Латынс М. Жизнь и смерть Кришнамурти. Москва: «КМК, Лтд», 1993. 177с.
48. Леви-Строс К. «Болеро» Мориса Равеля. *Музыкальная академия*. 1992. №1.
49. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? *Корневище О.Б. Книга неклассической эстетики*. Москва, 1998.
50. Лозинская Е.В. Стилистическая критика. *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия*. Москва: Intrada, 2004. 560с.
51. Лосев А.Ф. История античной философии. Поздний эллинизм. Москва: Искусство, 1980. 766с.
52. Лотман Ю.М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 2005. 704с.
53. Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4т. Т.3. Москва: Прогресс, 1986. 304с.
54. Малевич К.С. Издания Витебского периода (1919-1922). *Собрание сочинений*. В 5т. Т.1. Москва, 1995.
55. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. Москва-Санкт-Петербург: Изд-во «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. 495с.
56. Махов А.Е. Эстетическое наслаждение. *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*. Москва: INTRADA, 2004. 560с.
57. Мерло-Понти М. Око и дух. *Французская философия и эстетика XX века*. Москва, 1995.
58. Меррелл-Вольф Франклин. Пути в иные измерения. Киев: София, 1993. 384с.
59. Миколаев Б.Д. (Волхв Богумир). Родная вера. Источник счастья. Хмельницкий: Духовное издание Родового Огнища Родной Православной Веры, 2007. 100с.
60. Мовчан В. Естетика: історія і теорія. Жовква: Місіонер, 2010. 736с.
61. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. *Исследования по эстетике и теории искусства*. Москва, 1994.
62. Мурашкин М.Г. Записи 2000 года. Дніпропетровськ: «Січ», 2006. 208с.
63. Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. Москва: Изд-во «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989. 288с.
64. Ньютон-Смит В. Рациональность науки. *Современная философия науки: знание, рациональность ценности в трудах мыслителей Запада*. Москва: Издательская корпорация «Логос», 1996. 400с.
65. Осборн А. Махарши Рамана и путь самопознания. Киев: Ника-Центр; Москва: Старклайт, 2004. 176с.
66. Отрега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. /Отрега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры*. Москва, 1991.
67. Панофски Э. Иконография и иконология. *Эстетика и теория искусства XX века.*– Москва: Прогресс-Традиция, 2008. 688с.
68. Пападжи. День, когда я уйду, никогда не настанет. Москва: ИД «Ганга», 2004. 560с.
69. Парандовский Я. Алхимия слова. Москва: Прогресс, 1972. 336с.
70. Парсонс Г. Человек в современном мире. Москва: Прогресс, 1985. 430с.

71. Пахомов С.В. Рамана Махариши. *Религиоведение: энциклопедический словарь*. Москва: Академический Проект, 2006. 1256с.
72. Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества. Москва: Академический Проект, 2008. 490с.
73. Рамана Махарши Шри. Собрание произведений. Санкт-Петербург.-Тируваннамалай: Экополис и культура, 1999. 496с.
74. Рассел П. ТМ техника. *Высшее сознание*. Москва: REFL-book; Киев: Ваклер, 1995. 384с.
75. Рибо Т. Болезни личности. Опыт исследования творческого воображения. Психология чувств. Минск: Харвест, 2002. 784с.
76. Ригведа. Мандалы I-IV. Москва: Наука, 1989. 768с.
77. Ригль А. Позднеримская художественная промышленность. *Эстетика и теория искусства XX века*. Москва: Прогресс-Традиция, 2008. 688с.
78. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 104с.
79. Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists*. Sofia, 1963.
80. Теплов Б.М. Конспекты и комментарии к книге А. Анастаси «Дифференциальная психология». Избранные труды. В 2 т. Т. 2. Москва: Педагогика, 1985. 360с.
81. Українська народна обрядова поезія. Київ: Школа, 2006. 272с.
82. Уилбер К. Никаких границ. Москва: Изд-во Трансперсонального института, 1998. 176с.
83. Уотс А. Дао – путь воды. Київ: София, 1996. 287с.
84. Флоренский П.А. Обратная перспектива. *Философия русского религиозного искусства XVIII – XX веков*. Антология. Москва, 1993.
85. Фрейд З. Художник и фантазирование. *Художник и фантазирование*. Москва, 1995.
86. Фуко М. Что такое автор? *Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности*. Москва, 1996.
87. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Москва: Издательство «Весь Мит», 2003. 416с.
88. Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина. Санкт-Петербург: Академический Проспект, 2003. 320с.
89. Хлебников В. Наша основа. *Творения*. Москва: Советский писатель, 1987. 736с.
90. Чжан Чжень-Цзы. Практика Дзэн. Красноярск: «Белый остров», 1993. 292с.
91. Шестаков В.П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. Москва: Искусство, 1983. 358с.
92. Шкловский В.Б. Искусство как прем. *Гамбургский отчет. Статьи-воспоминания-эссе (1914-1933)*. Москва, 1990.
93. Эйхенбаум. Б.М. Теория «формального метода». *Литература. Теория. Критика. Полемика*. Ленинград, 1929.
94. Элиаде М. Мефистофель и андрогин. Санкт-Петербург, 1998.
95. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. /Юнг К. *Собрание сочинений. Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке*. Москва, 1992.

96. Якобсон Р., Леви-Строс К. «Кошки» Шарля Бодлера. *Структурализм: «за» и «против»*. Москва, 1975.
97. Ясперс К. Общая психопатология. Москва: Практика, 1997. 1056с.
98. Bergson H. *Ecrits et paroles I* (RM Mosse – Bastide), 1895.
99. Charlesworth W.R. The role of surprise in cognitive development. *In: D. Elkind, J.H. Flavell (Eds.). Studies in cognitive development*. New York and London, Oxford University press, 1969.
100. Panofsky E. *Studies in iconology*. N.Y., 1939.
101. Pousseur H. *Fragments theoretique sur la musique experimentale*, Bruxelles, 1970.

## **ЗМІСТ**

Вступ .....	3
Розділ 1 ЕСТЕТИКА І СИМВОЛОГІЯ, ЇХ ОСОБЛИВОСТІ .....	4
Розділ 2 СТРУКТУРНИЙ ЧИННИК ЕСТЕТИКИ І СИМВОЛОГІЇ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ .....	19
Розділ 3 ОСОБЛИВОСТІ ІСНУВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ТА СИМВОЛОГІЧНИХ ПОЛОЖЕНЬ .....	53
Розділ 4 СВІДОМЕ В КАТЕГОРІАЛЬНИХ СИСТЕМАХ ЕСТЕТИКИ І СИМВОЛОГІЇ .....	96
Розділ 5 ГНОСЕОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЕСТЕТИКИ І СИМВОЛОГІЇ .....	123
Розділ 6 СИМВОЛІЧНІ ФОРМИ ЗНАННЯ В ЕСТЕТИЦІ І СИМВОЛОГІЇ ..	180
Висновки .....	232
Список бібліографічних посилань .....	234

Наукове видання

**Мурашкін** Михайло Георгійович

**ЕСТЕТИКА І СИМВОЛОГІЯ**

Монографія

*Українською мовою*

Редактор-коректор *Г.М. Гарченко*  
Технічний редактор *В.В. Олешкевич*

---

Підписано до друку 28.03.20. Формат 60x84/16.

Папір друкарський. Гарнітура таймс. Ум.друк.арк. 13,95.

Обл.-вид.арк. 15,23. Тираж 350 прим. Вид. № 238. Зам. № 03/061.

---

Видавець і виготівник ПП «Монолит»

49038, м. Дніпро, вул. Ярослава Мудрого, 56. E-mail: monolit97@i.ua  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 273 від 08.12.2000.