

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДЗ «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ К. Д. УШИНСЬКОГО»**

**Т.М. ПОПЛАВСЬКА**

**«ХОЛІСТИЧНА ФІЛОСОФІЯ ГАРМОНІЇ:  
ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ »**

**КУРС ЛЕКЦІЙ**

**Одеса-2026**

**УДК 7.011+378:17**

**П 57**

**Рецензенты:**

**Атаманюк З.М., доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик ПНПУ ім. Ушинського.**

**Голубович І.В., доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії ОНУ ім. Мечнікова.**

**Друкується за рішенням  
Вченої Ради  
Державного закладу  
« Південноукраїнський національний  
педагогічний університет ім. К.Д. Ушинського »  
(протокол № 15 от 25 червня 2026 г.)**

## ЗМІСТ

**Вступ.....2**

**Лекція 1. Філософія гармонії: витоки, зміст, основні ідеї, актуальність.**

**Лекція 2. Мораль як універсальний феномен та предмет холістичного дослідження.**

2.1. Розгляд основних понять та аксіом етики або філософії моралі.

2.2. Проблема походження моралі

2.2.1. Походження Всесвіту. Антропний принцип

2.2.2. Походження життя в концепціях сучасної біології

Висновки.

Контрольні питання.

Література.

**Лекція 3. Естетичний аспекти філософії гармонії як предмет холістичного дослідження.**

3.1. Проблема походження людини та її свідомості

3.1.1. Проблеми еволюції

3.1.2. Трудова теорія антропогенезу: роль праці в перетворенні предка на людину

3.2. Походження землеробства, ремесл і культури

Висновки.

Контрольні питання.

Література.

**Лекція 4. Індійська філософія як фундатор східної філософії гармонії**

4.1. Загальна характеристика.

4.2. Учення Будди як учення про набуття гармонії

Висновки.

Контрольні питання.

Література.

**Лекція 5. Учення про гармонію у філософії Давнього Китаю**

5.1. Конфуціанство

5.2. Даосизм

Висновки.

Контрольні питання.

Література.

### **Лекція 6. Учення про гармонію в античній Греції та Римі**

6.1. Зародження філософії мистецтва

6.2. Піфагор і його вчення про гармонію

6.3. Платон і його вчення про гармонію

6.4. Арістотель і його вчення про гармонію

6.5. Гармонія в римській філософії: етика, космос і внутрішній порядок

Висновки.

Контрольні питання.

Література.

### **Лекція 7. Трансформація розуміння гармонії в етичних та естетичних концепціях Середньовіччя**

7.1. вчення Отців Церкви про красу і гармонію (Василій Великий, Григорій Ніський, Діонісій Ареопажит)

7.2. Гармонія у філософії Аврелія Августина та Северина Боеція

7.3. Пізнє Середньовіччя та доля гармонії

Висновки.

Контрольні питання.

Література.

### **Лекція 8. Роль і значення гармонії в європейській філософії та художній культурі XVI–XVII століть**

#### *Частина I. Бароко*

8.1. Загальна характеристика періоду

8.2. Основні концепції гармонії у філософії бароко

#### *Частина II. Класицизм*

8.3. Нікола Буало та його внесок у розвиток європейської філософії мистецтва

8.4. Проблема мистецтва і принцип «наслідування природи»

8.5. Теорія жанрів

Висновки.

Контрольні питання.

Література.

### **Лекція 9. Епоха Просвітництва: гармонія «спускається з небес»**

9.1. Коротка характеристика епохи

9.2. Особливості естетичної думки Просвітництва

9.3. Проблема смаку

9.4. Проблема гармонії в естетиці Просвітництва

9.5. Лейбніц і його «передвстановлена гармонія». Баумгартен

9.6. Кондільяк і критика піфагорійської традиції

9.7. Дідро про емпіричне походження гармонії

9.8. Англійська естетична думка Просвітництва

Висновки.

Контрольні питання.

Література.

### **Лекція 10. Гармонія як втрата: філософія розколотого світу в епоху Романтизму**

10.1. Вступ: коли гармонія стала проблемою

10.2. Між Просвітництвом і Романтизмом: Кант і Гегель

10.3. Фрідріх Шиллер: гармонія як «жива форма» і естетичне виховання людини

10.4. «Філософія мистецтва» Шеллінга: гармонія як онтологічний принцип творення

10.5. Фрідріх Шлегель: іронія як спосіб жити з розколом

10.6. Новаліс: нічна сторона світу і містична гармонія

10.7. Чотири відповіді на одне питання: порівняльний аналіз

Висновки.

Контрольні питання.

Література.

**Лекція 11. Ідея гармонії в українському філософському дискурсі.**

Висновки.

Контрольні питання.

Література.

**Лекція 12. Учення про гармонію в європейській та американській естетичній думці XX–XXI століть**

11.1. Перша половина XX століття: туга за втраченою гармонією

11.2. Друга половина століття: від підозри до опції

11.3. Метамодерн: гармонія як резонанс.

Висновки.

Контрольні питання.

Література.

**Післямова.....242с.**

## ВСТУП

Сучасна людина живе у світі, який вона навчилася блискуче пояснювати по частинах і майже розучилася розуміти як ціле. Природознавство дрібнить реальність до атома й гена, гуманітаристика переймає ту саму звичку, а освіта передає молодому поколінню вже не цілісну картину світу, а її уламки. Цей спосіб мислення, що склався в західній культурі на межі XVIII–XIX століть разом із пануванням матеріалізму, позитивізму та раціональної науки, дав людству колосальну технічну могутність. Та водночас він залишив без відповіді ті питання, заради яких філософія, власне, і виникла: хто ми, звідки й куди прямуємо, у чому сенс нашого буття. Наука навчилася відповідати на питання «як це влаштовано?», але виявилася безпорадною перед питаннями «навіщо?» і «в чому сенс?».

Саме тут і криється актуальність пропонованого курсу. Фрагментарний, меристичний, редукціоністський світогляд, який сьогодні визначає ментальність європейської та американської цивілізації, вичерпує свій ресурс. Глобальні кризи нашого часу, екологічна, духовна, антропологічна, є, по суті, симптомами однієї хвороби: втрати цілісного бачення світу й місця людини в ньому. Невипадково сучасна культура, зокрема кінематограф, насичена апокаліптичними образами-це тривожне передчуття наслідків того світогляду, що розглядає природу як склад ресурсів, а людину, як випадковий продукт сліпої матерії.

Натомість існує інша, значно давніша традиція осмислення світу-**холістична філософія гармонії**, яка колись була поширена по всій планеті, від Японії до Мезоамерики, і яка дотепер залишається живою основою світогляду східних культур. У центрі цієї традиції — категорія *гармонії* (грец. *harmonia* - поєднання, злагодженість, співзвучність, взаємна відповідність частин у цілому). Гармонія тут розуміється не як суто естетична оцінка й не як метафора, а як **фундаментальний принцип будови буття** - від атома до Всесвіту, від внутрішнього ладу особистості до ладу Космічного.

Повернення до цієї традиції сьогодні є не даниною архаїці, а нагальною світоглядною потребою. Адже основна функція філософії полягає в проєктуванні

нових способів осмислення світу, нових світоглядних орієнтацій. Цей курс і пропонує таку орієнтацію: подивитися на проблеми моралі та мистецтва, на етику й естетику, не з позиції фрагментаризму, на якій побудована більшість сучасних підручників, а з позиції цілісності, з погляду відроджуваної філософії гармонії.

### **Наукова новизна та авторський підхід**

Запропонований курс свідомо вибудовано як *авторську світоглядну позицію*, а не як нейтральний історичний огляд. Його новизна полягає у трьох взаємопов'язаних рисах.

По-перше, історія етичних та естетичних учень розглядається тут крізь єдину наскрізну категорію - *гармонію*, що дозволяє побачити багатовікову історію думки не як набір розрізнених концепцій, а як цілісну драматургію однієї великої ідеї.

По-друге, у курсі послідовно застосовано *холістичну методологію*<sup>1</sup> (поняття холона та холархії, що сягають праць А. Кестлера та К. Вілбера) як свідому альтернативу редукціонізму й меризму. Кожну ключову проблему, походження моралі, мистецтва, людини, свідомості, культури, подано у двох конкуруючих поясненнях: традиційно-холістичному та науково-редукціоністському, із виявленням пізнавальних меж останнього.

По-третє, курс має виразний *етико-естетичний фокус*: гармонія розкривається одночасно як принцип морального ладу (етичний аспект) і як принцип краси та художньої довершеності (естетичний аспект), що дає змогу показати глибинну єдність добра і краси, яку відчувала ще антична думка.

Слід наголосити: метафізичні положення, на які спирається ця оптика, зокрема ідея творчого начала, що скеровує розвиток світу, подаються в курсі не як аксіоми, що приймаються наперед, а як авторська позиція, яка аргументовано

---

<sup>1</sup>Poplavska T. M. Holistic Paradigm of Science and its Development in the XXI Century. Monograph : *Heritage of European science*, Karlsruhe, Germany, February, 2024. P. 138–154. URL : <https://desymp.promonograph.org> ; Poplavska T. M. The Problem of Innovations in the Cognitive Sphere and Holistic Strategies of Cognition. *Scientific World Journal*. Bulgaria, Svishtov, Vol. 21, September, 2023. P. 95–100. URL : <https://www.sworldjournal.com/>

*розгортається* через аналіз конкретного історико-філософського матеріалу. Читач і слухач запрошуються не до сліпої згоди, а до самостійного мислення й порівняння двох світоглядних альтернатив.

**Мета курсу** - сформулювати в слухачів цілісне, холістичне розуміння етичних та естетичних учень в історії світової філософії крізь призму категорії гармонії, а також показати світоглядну спроможність філософії гармонії як альтернативи фрагментарному баченню світу.

### **Завдання курсу**

Досягнення цієї мети передбачає виконання таких завдань:

1. розкрити зміст, витоки та основні принципи холістичної філософії гармонії, з'ясувати значення понять *холон*, *холархія*, *гармонія* як її категоріального ядра;
2. показати відмінність холістичного підходу від меризму, редуccionізму та фрагментаризму, що домінують у сучасній науковій картині світу;
3. простежити етичний аспект філософії гармонії - розуміння моралі як вияву цілісності буття - від давніх учень до сучасності;
4. розкрити естетичний аспект філософії гармонії - розуміння мистецтва й краси як вираження вселенського ладу;
5. дослідити розвиток ідеї гармонії в основних культурно-філософських традиціях: давньоіндійській та давньокитайській, античній, середньовічній, у філософії Нового часу, Просвітництва, Романтизму та у європейсько-американській думці ХХ–ХХІ століть;
6. показати драматичну долю категорії гармонії в західній культурі, від її розуміння як об'єктивного зв'язку зі світовим цілим до її «спуску з небес», втрати й сучасного переосмислення;
7. розкрити сучасні форми відродження ідеї гармонії, зокрема концепцію резонансу в філософії Метамодерну;

8. сприяти формуванню в слухачів цілісного світогляду та здатності самостійно осмислювати «вічні питання» людського буття.

## ЛЕКЦІЯ 1.

### **Філософія гармонії: витоки, зміст, основні ідеї, актуальність**

Філософія гармонії - це дуже давня, за своєю суттю холістична філософія, яка була широко поширена по всьому світу, від Японії до Мезоамерики, включаючи, звісно, і Європу. Однак у наш час вона продовжує існувати лише у східній культурі як основа світогляду та ментальності.

У західній півкулі холістична філософія припинила своє існування наприкінці XVIII - на початку XIX століть у зв'язку з розвитком матеріалізму й атеїзму в цьому регіоні, а разом із ними раціональної науки та позитивістської філософії. Вони й стали підґрунтям ментальності й світогляду народів сучасної Європи та Америки.

Центральною категорією цієї філософії, природно, є **«гармонія»** (*harmonia*), що в перекладі з давньогрецької означає *поєднання та злагодженість; благозвучність, евфонія, консонанс, єдність*, це узгодженість, взаємна відповідність різних елементів або частин одного цілого, які створюють відчуття єдності та порядку, словом, усе те, що характеризує цілісність або холістичність будь-якого феномену, від атома до Всесвіту.

Поняття «холістичність» походить від поняття **холізм** (*holism*), яке, у свою чергу, походить від давньогрецького слова *holos*, що означає «ціле» або «цілісність», тому філософія гармонії використовує такі поняття, як **холон** - для пояснення змісту цілісності, та **холархія** - для пояснення природи взаємодії між холонами в межах цілісного феномену. Щоб краще зрозуміти, чим **холархія** відрізняється від всім відомого поняття **ієрархія**, необхідно звернутися до методу метафоризації. Якщо ієрархія асоціюється у нас з образом піраміди, то холархія – це скоріше за все образ матрьошки, де всі рівні реальності, від атомів чи квантів до Всесвіту вбудовані один в інший і взаємодіють один з одним, тому сучасні

фізики кажуть що в основі Всесвіту існують тільки взаємодії та взаємовідносини.

Коли мова йде про сучасних фізиків, як правило, мається на увазі не всі фізики взагалі, а лише ті, хто підходить до своїх досліджень з філософської позиції. Наразі у філософії фізики сформулювалась впливова течія під назвою «онтичний структурний реалізм» (англ. *ontic structural realism*, OSR), з наступною центральною тезою: на найглибшому рівні реальності первинними є не об'єкти (частинки, «кванти» як самостійні речі), а *відношення* й *структура*, тобто об'єктів як таких немає взагалі - є лише реляційна структура. Це позиція Стівена Френча, а також Джеймса Ледімана й Дона Росса, яка відображена у назві їхньої програмної книги - «Every Thing Must Go» («Усі речі мусять зникнути»)².

Філософи-холісти сприймають і пояснюють природу Людини та Всесвіту як взаємодію двох холонів (Макрокосмосу та Мікрокосмосу), які за своїми властивостями є водночас цілим і частиною: цілим - за сутністю, частиною - за формою взаємодії. Наприклад, цілий атом є частиною цілої молекули, ціла молекула - частиною клітини, клітина - частиною органу, а той - частиною організму, і так далі. У свою чергу, наш Всесвіт - це Сонячна система, яка є частиною Галактики, яку ми називаємо Чумацький Шлях, а та, у свою чергу, є частиною Великого Всесвіту, і так далі. Тому доцільно називати такі об'єкти не просто «цілим» чи «частиною», а саме холонами³.

З цієї світоглядної позиції наша реальність складається не з окремих речей або процесів, не з цілого та його частин, а з *цілого/частин*, або *холонів*, як при збільшенні масштабу спостереження, так і при зменшенні. Тобто, гармонія як співзвучність частин у цілому, як резонанс, як живе відношення і

---

² Ladyman J. What is Structural Realism? // *Studies in History and Philosophy of Science. Part A.* 1998. Vol.29, № 3. P. 409-424; French S. *The Structure of the World: Metaphysics and Representation.* Oxford : Oxford University Press, 2014. 396 p.; Esfeld M. Quantum Entanglement and a Metaphysics of Relations // *Studies in History and Philosophy of Modern Physics.* 2004. Vol.35, №4. P.601-617

³ Wilber Ken. *A Brief History of Everything.* Shambhala, 1996. 339 p.; Wilber Ken. *The Atman Project : A Transpersonal View of Human Development.* Wheaton, IL : Theosophical Publishing House, 1980. 260 p.

структура як первинна тканина світу виявляються трьома голосами однієї думки: буття є не сумою окремих речей, а тканиною гармонійних відношень.

Оскільки кожен холон - це ціле/частина, він має дві сили або тенденції, які підтримують ці властивості. З одного боку, йому потрібно зберігати свою цілісність, автономію, ідентичність або організацію, щоб існувати в середовищі. З іншого боку - він повинен бути частиною більшого цілого, від якого залежить його існування. Для цього йому критично потрібні *властивості гармонії*, до яких належать узгодженість, злагодженість, поєднання, взаємна відповідність якостей, тобто резонанс, співзвучність, благозвучність тощо.

Це однаково стосується атомів, молекул, рослин, тварин, людей і людства загалом. Тому для кожного холона важливо мати не лише гармонійну внутрішню організацію як цілого, але й постійно брати участь у гармонійній взаємодії як частині більшого цілого. Якщо холон цього не робить - він руйнується, тобто перестає існувати.

Наприклад, людина, яка переживає внутрішній конфлікт, не здатна будувати гармонійні відносини з іншими людьми, а лише конфліктні, що своєю чергою призводить до її захворювання і, якщо не змінюється її світогляд, то й до передчасної смерті. Натомість гармонійна особистість автоматично формує гармонійні стосунки в родині та соціумі, що сприяє її ментальному здоров'ю й довголіттю.

Доказом правильності цього твердження може слугувати перелік філософів Давнини, таких як Лао-цзи і Конфуцій у Китаї, Піфагор, Геракліт, Платон, Сократ, Марк Аврелій, Сенека тощо у Греції та Римі, а також відомих нам духовних Учителів - Рама, Заратустра, Гермес Трисмегіст, Будда, Христос тощо, які є для нас прикладом гармонійності та цілісності. Достатньо порівняти їхнє життя з життям сучасної людини, яке наповнене боротьбою за існування, за місце під сонцем, боротьбою із власною тінню, що виснажує й знесилює людину, роблячи її вразливою до численних хвороб, щоб переконатися у справедливості цього твердження.

У зв'язку з тим, що основною функцією філософії є проектування можливих нових способів осмислення людиною навколишнього світу (нових світоглядних орієнтацій), доцільно звернутися до філософії гармонії й розглянути проблеми моралі та мистецтва саме з цього ракурсу, тим більше що наявні підручники з етики та естетики написані якраз із протилежної позиції - з позиції фрагментаризму, меризму та редукціонізму.

Зараз коротко поясню зміст цих понять. **Меризм** - це підхід, що широко використовується в сучасному природознавстві, але його намагаються застосувати і в гуманітаристиці (психологія, педагогіка, соціологія, медицина). Саме поняття «меризм» асоціюється з вимірюванням або прагненням виміряти всі речі, процеси та явища з метою їх «глибшого» пізнання, але це пізнання не поглиблюється нижче за хімію, тобто до рівня молекул або атомів. Тому саме з цього молекулярного рівня нам і пропонують рішення всіх педагогічних, психологічних, соціологічних, тобто суто гуманітарних проблем.

У цьому підході домінує методологічний принцип - **редукціонізм**, згідно з яким вважається, що складні явища можуть бути повністю пояснені за допомогою законів, притаманних простішим явищам (наприклад, соціологічні явища пояснюються біологічними або економічними законами, а психологічні явища пояснюються генетичними законами, і так далі).

Редукціонізм абсолютизує **принцип редукції** - зведення складного до простого, а вищого до нижчого. У низці наук, таких як психологія, біологія та інших, він існує у формі методологічного натуралізму та механіцизму.

З погляду меризму, ціле є лише сумою своїх частин, відповідно частини передують цілому, а логічним принципом виступає індукція, тобто висновки робляться на основі переходу від часткового положення до загального.

До речі, разом з індукцією існує і протилежний метод - дедукція; це процес пізнання, який рухається від цілого до часткового. Якщо ви пам'ятаєте, то саме дедуктивним методом користувався знаменитий сищик Шерлок Холмс. Але повертаємось до нашого меризму, тому що саме цей метод створив сучасну науку,

прагнучи відповіді на питання «як це влаштовано?», однак його спроможності виявилися обмеженими для відповіді на питання «навіщо?» і «в чому сенс цього устрою?». Тому наукова картина світу має фрагментарний характер і через систему освіти сприяє формуванню фрагментарного світогляду й атомарного мислення.

Чим же, власне, поганий *фрагментаризм* як когнітивний феномен сучасного світогляду? Ми витрачаємо багато років і зусиль на власну освіту, здобуємо ту чи іншу професію, але відповіді на найпотаємніші запитання, які могли б допомогти нам жити повноцінно й усвідомлено, так і не отримуємо: «Хто ми насправді?», «Де ми перебуваємо і навіщо?», «Звідки ми прийшли і куди потім йдемо?». Ясна річ, що мається на увазі не ваші паспортні дані і не географічне положення, а дещо більш істотне. До цього переліку можна додати й знамениті питання Канта: «Що я можу знати?», «На що я можу сподіватися?» і «Що я повинен робити?». Це вічні питання, тому що кожне нове покоління людей шукає відповіді на них, і саме відроджувана в наш час холістична філософія гармонії покликана дати відповіді на них.

#### **Основними принципами<sup>4</sup> цієї філософії є такі:**

- Наша реальність складається з холонів як при збільшенні масштабу спостереження, так і при його зменшенні (від атомів до галактик).
- Кожен холон має чотири імпульси або сили, які підтримують його властивості цілісності та частковості: горизонтальні - організація та взаємодія, і вертикальні - самовизначення як рух угору та розпад як перехід на нижчий рівень. Ці чотири імпульси - бути цілим, бути частиною, імпульс самовдосконалення та імпульс розпаду, постійно діють на всі холони.
- У Всесвіті, на всіх рівнях існування - фізичному, біологічному, психологічному, соціальному, космічному - постійно виникають нові

---

<sup>4</sup> Принцип – постулат, твердження, на основі якого створюють наукові теорії та закони. Як основне твердження як у Ньютонівській механіці так і в Теорії Відносності Ейнштейна використовують принцип відносності

холони, і з'являються вони завдяки *енергії творчості*, яка забезпечує нескінченне різноманіття і принципову новизну новоутворених форм і рівнів буття, що саме по собі передбачає існування Творця. Іншими словами, розвитком світу керує щось більше, ніж проста випадковість<sup>5</sup>.

- Холони, виникаючи в процесі творчого імпульсу, формують холархію. Природна холархія - це просто порядок зростання цілих одиниць, наприклад: від атомів до молекул, від молекул до клітин, від клітин до організмів. Далі іде біологія, психологія, соціологія, космологія, навіть екологія, тобто мова йде про Цілісності, які є завжди холонами/частинами більшої Цілісності. І саме тому, як вважає один із засновників сучасного холізму Артур Кестлер, ієрархію слід називати «холархією»<sup>6</sup>.

Таким чином, холархія виступає одним з основних принципів холізму: вищий вимір надає модель, яка об'єднує та пов'язує розділені й ізольовані частини в єдине ціле, всередині якого між холонами встановлюється певний гармонійний зв'язок, що й забезпечує цю єдність. Тобто Вище є причиною Нижчого, Складне породжує Просте, а не навпаки.

Діалектика еволюції - інволюції розкриває сенс існування майже всіх форм життя у Всесвіті. Творче сходження Духу в Матерію (інволюція - диференціація - аналіз) змінюється таким же творчим підняттям преображеного Духу з Матерії (еволюція - інтеграція - синтез). Тому еволюція у всіх релігійно-філософських вченнях Давнини завжди розумілася як самовдосконалення, як подолання інертності матерії з метою її одухотворення, тобто вдосконалення її форми.

Якщо ми проведемо паралель між Людиною і Всесвітом, Мікрокосмом і Макрокосмом, то зможемо зрозуміти наступну думку: так само, як і Всесвіт має

---

<sup>5</sup> Дуже показово, що у відомій нам Природі випадковість поряд із закономірною необхідністю відіграє значну роль у реалізації подій. Це свідчить про те, що метод проб і помилок є досить ефективним для виявлення перспективних і безперспективних шляхів розвитку матерії й не слід ним нехтувати. Проте метод випадкових випробувань у природних процесах залишається другорядним у тому сенсі, що всі процеси Природи обмежені рамками дії фундаментальних співвідношень і закономірностей, які не підлягають випадковим змінам.

<sup>6</sup> Arthur Koestler. Some general properties of self-regulating open hierarchic order (SOHO). URL: <https://panarchy-org.translate.google/koestler/holon.1969.htm>

напряму розвитку (а він дійсно його має), ми також маємо свій власний вектор розвитку. У русі є сенс, у розвитку є внутрішня цінність.

*Як висловився американський філософ Ральф Емерсон, ми лежимо на колінах вищої свідомості, яка інакше називається Духом. Існує тема, вписана в істинний Космос. Існує візерунок на стіні Порожнечі. У кожному жесті є сенс, у кожному погляді - краса.*

## **Висновки**

Підсумовуючи, окреслимо те головне, що дає нам філософія гармонії як вихідна точка всього подальшого курсу.

По-перше, ми побачили, що гармонія в цій традиції - поняття не естетичне й не метафоричне, а **онтологічне**: вона позначає сам спосіб, у який улаштоване буття на всіх його рівнях, від атома до Всесвіту. Гармонія - це те, що утримує кожен холон у подвійному статусі цілого й частини водночас, і без чого він просто припиняє існувати.

По-друге, ми розрізнили два протилежні способи бачити світ. **Холістичний** іде від цілого до частини, від вищого до нижчого, і запитує про сенс; **меристично-редукціоністський** іде від частини до цілого, зводить складне до простого й запитує лише про устрій. Другий підхід створив сучасну науку й дав їй колосальну пояснювальну силу, але саме він, ставши основою світогляду, залишив людину наодинці з питаннями, на які не вміє відповісти: хто ми, звідки й куди йдемо, у чому взагалі полягає сенс всього суцього та існування? Фрагментарний світогляд багато знає й мало розуміє.

По-третє, ми сформулювали чотири засадничі принципи холізму - реальність як холони; чотири імпульси кожного холона; творче виникнення нового, що вказує на скероване, а не випадкове розгортання світу; і холархію як висхідний порядок цілісностей. Разом вони описують Всесвіт не як механізм, а як живе сходження - діалектику еволюції та інволюції, у якій і людина має свій вектор розвитку.

Звідси впливає головне для нашого курсу. Якщо світ влаштований холістично, то й дві найлюдськіші сфери - *мораль і мистецтво, етика й естетика* - не можна зрозуміти, розклавши їх на елементи. Їх треба побачити як вияви того самого Вселенського ладу: добро як гармонію вчинку, красу як гармонію форми. Саме цей погляд ми й розгортатимемо далі, простежуючи, як ідея гармонії народжувалася, розквітала, була втрачена й знову повертається крізь усю історію людської думки. З цього шляху й починається наступна лекція.

### **Контрольні питання:**

1. Як ви зрозуміли сенс категорії «гармонія»?
2. Як ви зрозуміли сенс категорії «холізм»?
3. Які феномени називають холонами та яка їх основна характеристика?
4. Для чого холону потрібні гармонійні властивості?
5. Що таке меризм та редукціонізм?
6. Чи можна складні речі пояснювати простими законами, чи може слід шукати адекватні закони чи пояснення?
7. Як ви зрозуміли, що таке фрагментаризм?
8. Як ви вважаєте, у вас холістичне чи фрагментарне мислення?
9. Що таке «холархія» і яке відношення вона має до природи Всесвіту?
10. Яку діалектику пропонує філософія гармонії?
11. Як ви зрозуміли основні принципи філософії гармонії?

### **Рекомендована література:**

1. Arthur Koestler. Some general properties of self-regulating open hierarchic order (SOHO). URL: <https://panarchy-org.translate.google/koestler/holon.1969.htm>
2. Poplavska T. M. The Problem of Innovations in the Cognitive Sphere and Holistic Strategies of Cognition. *Scientific World Journal*. Bulgaria, Svishtov, Vol. 21, September, 2023. P. 95–100. URL : [/https://www.sworldjournal.com/](https://www.sworldjournal.com/) (Дата звернення 5.02.2025).
3. Poplavska T. M. Holistic Paradigm of Science and its Development in the XXI Century. Monograph : *Heritage of European science*, Karlsruhe, Germany,

February, 2024. P. 138–154. URL : <https://desymp.promonograph.org>. (Дата звернення 30.03.2025).

4. Poplavska Tetiana. METHODOLOGICAL PROBLEMS OF CONTEMPORARY HOLISTIC EPISTEMOLOGY. *Наукове пізнання*. №1,2025. С.81-87.
5. Поплавська Т.М., Лісеєнко О.В. Холістичне дослідження музичної ментальності як соціокультурного феномену. *Південноукраїнські мистецькі студії*. №3. 2025. URL:
6. Поплавська Т.М. Філософія гармонії як філософія суспільства сталого розвитку. *Перспективи. Соціально-політичний журнал*. №1, 2025. С.66-77.
1. Poplavska Tetiana. METHODOLOGICAL PROBLEMS OF CONTEMPORARY HOLISTIC EPISTEMOLOGY. *Наукове пізнання*. №1,2025. С.81-87.
2. Tetyana POPLAVSKA, Oksana PETINOVA, Zoia ATAMANIUK, Kateryna TKACHENKO. HOLISM IN THE MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL PROCESSES. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 509-519. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1186>
7. Smuts J. Holism and Evolution. London : Macmillan, 1926. 376 p.
8. Wilber Ken. A Brief History of Everything. Shambhala, 1996. 339 p.
9. Wilber Ken. The Atman Project : A Transpersonal View of Human Development. Wheaton, IL : Theosophical Publishing House, 1980. 260 p.

## ЛЕКЦІЯ 2.

### Мораль як універсальний феномен та предмет холістичного дослідження.

#### 2.1. Розгляд основних понять та аксіом<sup>7</sup> етики або філософії моралі.

У багатьох наших підручниках з етики говориться про те, що етика - це наука, хоча з багатьох причин вона такою зовсім не є. Будь-яке наукове пізнання передбачає наявність у своєму розвитку певних стадій: висунення гіпотези, її доведення або спростування дослідним шляхом та розвиток теорії у випадку

---

<sup>7</sup> Аксіома, або постулат - вихідне положення будь-якої теорії, що приймається в рамках даної теорії істинним без вимоги доказу і використовується при доказі інших її положень, які, своєю чергою, називаються теоремами.

успішного підтвердження. З цього моменту ця теорія, це знання буде носити суто об'єктивний характер, тобто незважаючи на почуття та емоції її опонентів.

В етиці існують зовсім інші стадії пізнання – теоретичне, у вигляді усних настанов і пояснень (що добре і що погано), порушення цих настанов чи дотримання ним, а потім переживання, у першому випадку – покарання (негативний досвід), у другому - уникнення покарання (позитивний досвід).

Всі ці етапи пізнання кожна людина, що вступає у життя, повинна пройти самостійно, пережити й осмислити, зробити або не зробити висновки, в результаті чого перейти на інший етап свого розвитку або залишитися на попередньому. Всі ці процедури належать до суб'єктивного, внутрішнього світу людини, до її досвіду і мають цінність лише для конкретної особистості. Натомість дані наукових досліджень згодом набувають об'єктивного, загальнолюдського характеру й відіграють певну роль у розвитку загальнопланетарного мислення.

Безумовно, в етиці також існують загальнолюдські положення, так звані цінності, що мають позачасовий, тобто невмирущий характер. Але прилучення до цих цінностей, прийняття їх у свій внутрішній досвід, органічне злиття їх у свідомості кожної людини - це процес суто індивідуальний, який залежить від багатьох чинників як зовнішнього, так і внутрішнього характеру.

Відповідно, завданням етики можна вважати дослідження шляхів і засобів можливого вдосконалення людини. Саме тому ми будемо називати етику не наукою, а значно скромніше - філософською дисципліною, предметом вивчення якої є мораль і моральність.

**Мораль** - це одна з граней або форм суспільної свідомості, яка виконує в суспільстві регулятивну функцію, тобто за допомогою моралі здійснюється регулювання поведінки членів суспільства через суворо закріплені норми, зовнішній психологічний тиск і контроль, групові критерії, суспільну думку.

Мораль може бути і загальнолюдською – це зведення правил поведінки і цінностей, які були і залишаються актуальними, доки існує людство. Наприклад,

*свобода, мир, справедливість, любов, дружба, щастя, здоров'я, повага до життя, родина, материнство або батьківство тощо.*

**Моральність** - це глибоко особисте явище, основа внутрішнього світу людини, своєрідний стрижень особистості, на який нанизані її добродетелі. І чим більше добродетелей, тим сильніший цей стрижень, тим стійкіша людина в процесі переживання й проживання різних життєвих колізій і випробувань.

Етику також називають практичною філософією, яка досліджує проблеми особистісного буття й особистісної свідомості, а також питання їх співвідношення із суспільним буттям та суспільною свідомістю з метою практичного керівництва у житті.

Спробуємо тепер розглянути, які саме проблеми особистісного буття і свідомості є власне етичними і чому.

До етичної проблеми №1 ми, звісно, відносимо проблему походження **моралі та моральності**, яке пов'язане із походженням людства, а це питання, у свою чергу, пов'язане із проблемою походження взагалі життя на нашій планеті, походження Всесвіту тощо. Це проблема №1, тому що від відповіді на низку цих питань залежить розуміння і вирішення наступних етичних проблем: **життя і смерті**, точніше - сенсу життя і сенсу смерті, тому що немає жодної людини, яка б не замислилася над цим питанням впродовж свого життя; далі за значущістю іде проблема **істини, правди та брехні**, точніше розрізнення істини й брехні, правди й неправди або напівправди, тому що в наш час дуже багато так званих «вчителів» або «духовних наставників», які ведені миттєвою вигодою сіють завідомо неправдиву інформацію і цим вводять в оману своїх недосвідчених слухачів або читачів; далі ми будемо розглядати проблему **добра і зла**, та її різновиди: справедливості - несправедливості, гріха та гріховності, щастя-страждання, здоров'я - хвороби тощо; далі іде проблема розуміння природи **любові та ненависті**, та її аспектів: симпатії та антипатії, дружби та ворожнечі; далі проблема розуміння **природи свободи, незалежності та її протилежності – залежностей** всіх видів, від алкоголю, куріння, наркоманії до кіберзалежності: геймінг, соцмережі та гаджети. Ці форми кіберзалежності

включають також «кібер-комунікативну залежність» і селфітоз (нав'язливе фотографування себе) - особливо серед дівчат.

Тож, як видно, перелічені проблеми носять не тільки етичний, але і психологічний характер. Тому розкриття змісту вказаних проблем вимагає від нас не тривіального підходу - в даному контексті *холістичного* - тому що саме в ньому всі ці проблеми розглядаються, по-перше, з позиції принципу «причини і наслідку»; по-друге, як аспекти або грані єдиного феномену; по-третє, на міждисциплінарній основі - з філософської, з історичної, психологічної, фізичної (у сенсі відкриттів сучасної фізики), релігійної (у сенсі духовної) точок зору, створюючи *цілісний образ досліджуваного предмета*.

Платон свого часу казав: «Філософам властиво дивуватись. І це і є початок філософії». Просте здивування можна відчувати щодня, стикаючись, здавалося б, із цілком звичними речами. Так, наприклад, однією з дивовижних і дуже цікавих проблем сучасної етики є *проблема походження моралі та моральності*, а разом з цим і всієї низки питань щодо походження всього.

У цьому питанні думки філософів діаметрально протилежні, й необхідна певна поінформованість, щоб розібратись, хто з них ближчий до істини.

З одного боку, існує багатовікова традиція, яка пояснює походження всіх відомих нам моральних кодексів, таких як «Заповіді Мойсея», «Закони Ману», «Єгипетська книга мертвих» - із джерела, що перевершує людину як за розумом, так і за рівнем свідомості та духовності.

Його зазвичай називають *Божественним* або *Абсолютним*<sup>8</sup>, а відповідно і моральні закони, які з нього походять, мають об'єктивний, абсолютний характер у значенні вічного, незмінного, загальнозначущого для всіх людей певного роду чи племені.

Згідно з цією древньою холістичною філософською традицією, вчення про мораль базується на міцному фундаменті, що складається з кількох *аксіом*:

*Аксіома перша.* Світ, у якому ми всі існуємо, і все його наповнення, всі його мешканці проявилися внаслідок акту творення Космічної Свідомості, яка в

---

<sup>8</sup> Абсолют (від латинського *absolutus* - ,безумовний, досконалий, самостійний, цілісний)

різних культурних традиціях має різні імена: Парабрахман, Нетер-Нетеру, Абсолют, Єдиний, Великий Життедавець, який перебуває в нас і поза нами, безсмертний і вічно творящий благо. Його не можна ні почути, ні побачити, ні відчути, але його може пізнати той, хто прагне такого пізнання.

*Аксиома друга.* Людина є частиною загального задуму Творця, створена за його образом і подобою, тобто є *Мікрокосмом* (Малим всесвітом), мета існування якого - *еволюція свідомості*.

*Аксиома третя.* У створеному Всесвіті діє певний набір Законів, які керують фізичними, психічними та інтелектуальними процесами.

Іншими словами, Людина і Всесвіт є за своєю суттю духовними, за своєю природою – матеріальними сутностями, відповідно й взаємини між ними регулюються рядом Космічних Законів, незнання яких не звільняє від покарання за їх порушення. Наприклад, вбивство може вважатися абсолютним злом незалежно від обставин. Тому мудреці Давнини або просвітлені Вчителі приділяли велике значення дослідженню цих Законів і застосуванню їх в повсякденній практиці, про що мова буде йти у наступних лекціях.

«Багато, дуже багато з того, що було достеменно встановлено духовною наукою давніх, у традиції західної раціоналістичної науки було втрачено. Точніше кажучи, ніколи й не входило до неї. Добре, що стіна самообмеження, зведена дитячим матеріалізмом, почала руйнуватись», - вважає доктор філософських наук, професор Аблесєв С. Р. І далі він пише в тій же статті: «Реабілітуючи мудрість давнини, ми зовсім не заперечуємо принципового історичного прогресу в пізнанні з одного боку, й не стверджуємо необхідності поклоніння минулому - з іншого. Йдеться лише про те, що забутим культурам - атлантів, давніх єгиптян, давніх аріїв та деяким іншим - було відоме багато з того, що для нас сотні років залишалося, а подекуди й досі залишається таємницею. Однією з головних причин високого рівня розвитку давніх культур, на нашу

думку, є тісне зближення так званих езотеричних і екзотеричних традицій пізнання»<sup>9</sup>.

У цьому зв'язку варто зазначити, що *холістична парадигма пізнання* в науці передбачає саме такий синтез знання, за якого в людині гармонійно поєднуються як *раціональні*, так і *ірраціональні* (інтуїтивні) методи пізнання, причому так само успішно, як це відбувалося в давніх культурах. Тому під час аналізу наведених аксіом ми будемо звертатися до досягнень низки наукових дисциплін, розширюючи своє світобачення та розуміння світу.

Разом з цим існує інша філософська традиція, за своїми засадами діаметрально протилежна першій. Вона виникла відносно нещодавно. В основі цієї традиції лежить *механістично-атеїстична картина світу*, згідно з якою, окрім матерії та її похідних, взагалі нічого не існує.

*Аксіома перша* виглядає так: матеріальний всесвіт виник випадково, і все, що є його змістом: планети, зірки, галактики, життя, людство, розум тощо - з'явилося так само випадково, тобто у процесі еволюції матерії. Мораль та етичні норми з'явилась також через природні механізми еволюції – боротьбу за існування, природний добір, адаптацію, спільного виживання, тобто мораль і цінності - продукт біосоціального розвитку людства.

*Аксіома друга* – людина істота соціобіологічна, яка виникла теж випадково у результаті еволюції людиноподібної мавпи тому її вибір, мораль, поведінка обумовлені, перш за все біологічними чинниками (інстинкти виживання, самозбереження, продовження роду) і соціальними чинниками (звичаї, закони, культурні традиції, економіка, виховання, клас, інституції).

*Аксіома третя* - якщо моральні закони та норми не є даними з гори (Богом, Вчителями або культурними героями), а сформувалися у процесі розвитку людських спільнот, тому вони не є вічними або універсальними. Якщо всі закони моралі змінюються залежно від умов життя, культури, рівня розвитку

---

<sup>9</sup> Аблеев С. Р. Кілька філософських штрихів до нової наукової картини світу. *Людина у соціальному світі*. 2000. № 4. С. 11–23.

суспільства – так само, як еволюціонують види, то мораль носить суто відносний характер.

**Висновок:** якщо мораль абсолютна, то її закони діють на все людство, а порушення цих законів обов'язково тягне за собою покарання, в той же час, якщо мораль відносна, то і покарання за порушення її законів може бути різним або взагалі не бути.

Наприклад, всім відома заповідь Мойсея «Не вбивай!» має безліч аналогів і в інших стародавніх кодексах і сакральних текстах різних культур. Так, у книзі VIII «Законів Ману» (*Манусмріті*) говориться: «Вбивство брахмана є найбільшим злочином. Але вбивство будь-якої людини, навіть шудри, також важке порушення дхарми».

У знаменитій главі 125 *Єгипетської «Книги мертвих»* (тексти Нового царства, XV–X ст. до н.е) душа виправдовується перед богами: «*Я не вбивав людей*». І це одна з головних декларацій невинуватості, які повинен проголосити померлий перед судом Осіріса.

Священний корпус текстів зороастризму (релігії давніх персів) містить книгу *Вендідад* (*Відаєво-дат*) - закони, норми чистоти, заборона гріхів, де теж йдеться мова про гріх убивства: «*Той, хто проливає кров праведної людини, той буде вічно проклятий*».

Перша заповідь з «П'яти заповідей» Будди Шак'ямуні (Палійський канон) - «*Я утримуюся від позбавлення життя живих істот*» - стосується не лише людей, а й усіх живих істот.

Теж саме стосується і другої заповіді Мойсея: «*Шануй батька твого і матір твою, щоб довгі були дні твої на землі...*».

У книзі II та IV «Манусмріті» (Закон Ману) підкреслюється: «*Учитель є вищий від усіх, але мати стоїть вище від батька. Мати – це божество у плоті. Шанування батьків — це виконання дхарми*».

У «Повчанні Аменемопе» (Єгипетська книга мертвих, XII ст. до н.е.) сказано: «*Не забувай того, що мати зробила для тебе, вона носила тебе й годувала. Шануй її, поки вона жива, і не засмучуй її серце*».

У *Тайттірія-упанішаді* (Індійські Упанішади, I тис. до н.е.) можна знайти таке посилення: «Мати - божество, батько - божество, учитель - божество».

У «Вендіади» є приписи шанувати родину та особливо піклуватися про старших. В одному з *Яштів* говориться: «*Той, хто шанує батьків і годує їх, приносить жертву Ахура-Мазді*».

Перелік заповідей з текстів, набагато давніших за Біблію, можна продовжити, але й цього досить, щоб зрозуміти зміст абсолютності моралі. Однак, існуюча точка зору на походження моралі ігнорує ці джерела надлюдської мудрості і розповсюджує через освіту ідею відносності моралі. А якщо моральні правила створені людьми, та ще й у певну історичну епоху, й мають відносний характер, то їх дотримання видається не обов'язковим. Саме тому атеїст у момент морального вибору керується розумом, а не совістю. Натомість віруюча людина іноді чинить за покликом совісті, тоді як людина, що осягнула духовне знання, діє завжди лише відповідно до совісті. Саме під час морального вибору люди й діляться на знаючих, віруючих та невігласних.

Отже питання щодо походження, тобто обґрунтування моралі є дуже актуальним і своєчасним. А у зв'язку з тим, що це питання в сучасній філософії залишається відкритим, вважаю за необхідне зупинитися на ньому детальніше. Іншими словами, нам слід визначити, які аксіоми - холістичні чи матеріалістичні - сприяють розвитку моральної свідомості, а які, навпаки, перешкоджають цьому процесу.

## **2.2. Проблема походження моралі.**

### **2.2.1. Пояснення походження Всесвіту. Антропний принцип.**

Почнемо з матеріалістичних аксіом, тому що вони у наш час найбільш розповсюджені в масовій свідомості і навіть популярні.

Перша аксіома, яка затверджує випадковість появи Світу, Життя, Людини, Розуму у сучасній науці піддається гострій критиці, тому що її положення не відповідають дійсності. В якості прикладу приведу низку дослідників та їх праць,

які багато років присвятили дослідженню та аналізу різних феноменів природи, які свідчать про надлюдське втручання у процес еволюції як форми, так і змісту.

Фізик **Майкл Дентон (Michael Denton)** у своїх працях «Nature's Destiny» (1998) та «Evolution: A Theory in Crisis» (1985) розвиває ідеї тонкої настройки космосу і «цілеспрямованої еволюції». Він вважає, що усі ключові умови виникнення життя строго обмежені і виходять за рамки випадковості.

Нобелівський лауреат, британський фізик **Роджер Пенроуз (Roger Penrose)** говорить про вкрай малу ймовірність того, що Всесвіт міг виникнути з настільки низькою ентропією<sup>10</sup> випадково. Це одна з найвідоміших наукових оцінок так званого *тонкого налаштування*. У праці «Новий розум імператора» він розрахував початкову ентропію Всесвіту: з усіх  $\sim 10^{(10^{62})}$  можливих станів тільки один відповідає життєздатному Всесвіту з низькою ентропією, необхідного для зародження життя: «Це показує, наскільки точною мала бути ціль Творця: з точністю до однієї частини з 10 у степені 10 у степені 123»<sup>11</sup>.

Згідно з оцінками американського фізика-теоретика **Лі Смоліна (Lee Smolin)**, ймовірність випадкової появи фізичних констант, що допускають життя, становить приблизно 1 із  $10^{229}$ . У своїй праці «Стан космологічного природного добору» він пише: «Ймовірність того, що Всесвіт має параметри, придатні для життя, становить приблизно одну на  $10^{229}$ . [...] Це надзвичайно мало ймовірно, якщо тільки не існує якоїсь причини, чому закони мають бути саме такими»<sup>12</sup>. Вчений критикує *мультиверс* як науково неефективну гіпотезу і натомість вводить гіпотезу космологічного природного добору, однак сам визнає вкрай низьку ймовірність випадкового налаштування. Смолін визнає, що така наднизька ймовірність параметрів, які дозволяють існування життя, вимагає пояснення – або метафізичного, або теоретичного.

---

<sup>10</sup> Ентропія – це фізична величина, що характеризує ступінь неупорядкованості або розсіювання енергії в системі. Інакше кажучи, вона показує, наскільки система є організованою або дезорганізованою.

У класичній термодинаміці це формулюється через другий закон термодинаміки: **У замкненій системі ентропія з часом не зменшується, а або зростає, або залишається сталою.** Цей закон означає просту, але фундаментальну річ: природні процеси мають **стрілку часу** — вони рухаються від більш упорядкованого стану до менш упорядкованого.

<sup>11</sup> Roger Penrose. *The Emperor's New Mind*, Oxford University Press, 1989. P.344.

<sup>12</sup> Lee Smolin. The status of cosmological natural selection. . arXiv Is Hiring a DevOps Engineer, 2006. <https://arxiv.org/abs/hep-th/0612185>

Відомий британський фізик **Фред Хойл (Fred Hoyle)** дійшов висновку, що формування необхідних умов для життя, наприклад резонансу вуглецю, є настільки неймовірним без зовнішнього втручання, що це нагадує дію надрозуму. У статті «Всесвіт: Ретроспектива і сучасні роздуми» він пише: «Здоровий глузд підказує, що надрозум втрутився у фізику, а також у хімію та біологію...»<sup>13</sup>. За аналогією з ураганом, що збирав би Боєнг у металобрухті, Хойл оцінював ймовірність випадкового утворення ~2000 ферментів життя - близько 1 із  $10^{40}$  000.

Як видно із наведених прикладів дослідників-космологів, наш Всесвіт налаштований саме так, щоб у певний час і у певному місті, в даному випадку на нашій планеті, з'явилася саме ця форма життя і першим, хто вказав на надзвичайну *точність налаштування* фундаментальних констант у Всесвіті був саме Хойл ще у 1981 році, А ще раніше, британський фізик **Брендон Картер (Brandon Carter)**, якій ще у 1974 році запровадив термін *Anthropic Principle*, зазначив, що спостереження можливі лише в умовах, які забезпечують існування життя. Іншими словами, Всесвіт має саме ті властивості, які дозволяють існування в ньому життя та свідомих спостерігачів. У статті «Philosophical Transactions»<sup>14</sup> (1983) вчений пояснив, що *біологічна еволюція залежить від астрофізичних умов*, і згадав, що певні ланки в еволюції були екстремально малоймовірні.

Для розуміння антропного принципу важливо усвідомити одну, на мою думку, суттєву обставину: його було висунуто поза будь-яким зв'язком із проблемою існування розумного життя чи дослідженням місця людини у Всесвіті. Космологів і теоретичних фізиків, які займаються космологією, цікавили зовсім інші питання: чому той чи інший космологічний параметр має цілком визначене значення? Чому світ влаштований саме так, а не інакше? Чому Всесвіт є таким, яким ми його спостерігаємо?

Підхід, що використовувався під час розв'язання цієї проблеми, відповідає звичайній, прийнятій у фізиці методології. Якщо нас цікавлять значення певних

---

<sup>13</sup> Fred Hoyle. The Universe: Past and Present Reflections. *Engineering and Science*, листопад 1981, с. 12

<sup>14</sup> Carter B. "Large Number Coincidences and the Anthropic Principle", *Phil. Trans. R. Soc. Lond.*, 310 (1983), p.291–363.

параметрів, спробуємо варіювати ці значення й подивимося, як при цьому зміняться умови в досліджуваній системі (у даному випадку - у Всесвіті). Цей природний і цілком розумний підхід несподівано (як мені здається для самих дослідників) привів до встановлення зв'язку між існуванням спостерігача та спостережуваними властивостями Всесвіту. Проілюструємо це кількома прикладами.

## 1. Розмірність фізичного простору $N$

Це одна з найважливіших фундаментальних характеристик нашого Світу. Чому простір має три виміри? Очевидно, що при  $N < 3$  людина існувати не може. Можливо, що існують двовимірні та одновимірні світи. Ми можемо уявно досліджувати їхні властивості, але спостерігати ці світи ми не здатні.

Отже, залишаються світи, у яких  $N = 3$ . Якими є фізичні закони в таких світах? У нашому тривимірному світі для далекодіючих взаємодій (до яких належать гравітаційна та електромагнітна) сила взаємодії між двома точковими джерелами спадає обернено пропорційно квадрату відстані між ними — закон всесвітнього тяжіння та закон Кулона.

Таким чином, розмірність простору виявляється життєво важливим чинником. Єдине значення параметра  $N$ , яке сумісне з існуванням життя у Всесвіті, —  $N = 3$ . Це, звісно, не пояснює, чому наш світ є тривимірним, але вказує на те, чому ми спостерігаємо саме такий світ: в іншому світі ми просто не змогли б існувати.

## 2. Середня густина речовини у Всесвіті

У космології існує поняття **критичної густини**  $\rho_{\text{c}}$ . Якщо середня густина речовини у Всесвіті  $\rho < \rho_{\text{c}}$ , то кривина простору є від'ємною, і Всесвіт необмежено розширюється і в ньому не можуть утворитися гравітаційно зв'язані системи — галактики та зорі, які є необхідними для виникнення життя. Якщо  $\rho > \rho_{\text{c}}$  кривина додатна, світ замкнений, а розширення змінюється стисканням, гравітаційно зв'язані системи легко формуються, але час існування такого Всесвіту (тривалість циклу розширення–стискання) є малим, значно меншим, ніж потрібно для зародження життя.

При  $\rho = \rho_{\text{c}}$  кривина простору дорівнює нулю — геометрія світу є евклідовою. Критична густина  $\rho_{\text{c}} \approx 10^{-29}$  г/см<sup>3</sup>. Середня густина «світної» речовини, отримана з астрономічних спостережень, менша за  $\rho_{\text{c}}$ , але за порядком величини близька до неї. Якщо врахувати можливе існування «прихованої маси» у Всесвіті, то середня густина  $\rho$  має бути ще ближчою до критичної; можливо, вона навіть перевищує її, але залишається поблизу значення  $\rho_{\text{c}}$ . Таким чином, якби умова  $\rho = \rho_{\text{c}}$  не

виконувалася, то життя в такому Всесвіті було б неможливим. Отже, середня густина речовини у Всесвіті також виявляється життєво важливим чинником, а дана умова — необхідною для існування життя у Всесвіті.

### 3. Співпадіння великих чисел

Існує кілька дивовижних співвідношень між константами, що характеризують Всесвіт. Вони навіть отримали назву «співпадіння великих чисел». Одне з них пов'язує сталу Габбла  $H_0$  з атомними константами.

Виникає питання: як пояснити це співпадіння? Чи є воно суто випадковим, чи його можна передбачити теоретично? Виявляється, це можливо, але лише для придатного для життя Всесвіту.

Б. Картер сформулював це положення у такій формі: можна теоретично (ще до спостережень) передбачити «співпадіння великих чисел», якщо використати певний антропний принцип: те, що ми можемо спостерігати, повинно бути обмежене умовами, необхідними для нашого існування.

По суті, у попередніх прикладах, звертаючись до придатного для життя Всесвіту, ми неявно застосовували цей принцип. Подивімося, як він працює в розглядуваному прикладі.

Відповідно до антропного принципу, у придатному для життя Всесвіті має виконуватися співвідношення  $T_0 \sim T_s$ , де  $T_0$  — сучасний вік Всесвіту (тобто вік у момент існування спостерігача), а  $T_s$  — тривалість життя зірки на головній послідовності.

Справді, якщо  $T_0 < T_s$ , то до моменту  $T_0$  у надрах зірок не встигнуть утворитися важкі елементи, необхідні для життя. Якщо ж  $T_0 > T_s$ , то до цього часу все ядерне паління вже вигоратиме, ядерні реакції в надрах зірок припиняться, і вони перестануть постачати енергію, необхідну для життя.

Отже, умова  $T_0 \sim T_s$  є необхідною для існування життя.

### 4. Структура Всесвіту та фундаментальні константи

Природа матеріального світу, його найважливіші властивості значною мірою визначаються фундаментальними фізичними константами. До них насамперед належать безрозмірні константи чотирьох фізичних взаємодій: гравітаційної —  $\alpha_g$ , слабкої —  $\alpha_w$ , електромагнітної —  $\alpha_e$  та сильної —  $\alpha_s$ , а також маси основних елементарних частинок: протона —  $m_p$ , нейтрона —  $m_n$  та електрона —  $m_e$ .

Інші фундаментальні константи, такі як стала Планка —  $\hbar$ , гравітаційна стала —  $G$ , швидкість світла —  $c$  та заряд електрона —  $e$ , входять до визначення безрозмірних констант.

Значення цих констант отримані експериментально. Але чому вони мають саме такі значення? Чому, наприклад, константа гравітаційної взаємодії

настільки мала? Що буде, якщо збільшити її значення? Що станеться, якщо збільшити масу протона? Дослідженню залежності між структурою Всесвіту та числовими значеннями фундаментальних констант присвячено багато наукових праць. Тож ця проблема досліджувалась фізиками достатньо ретельно, а отже, і головний результат цих досліджень має об'єктивний характер: структура Всесвіту надзвичайно чутлива до числових значень цих сталих - вона зберігається лише в дуже вузьких межах їх зміни. Варто лише значенню будь-якої з цих сталих вийти за ці межі, як структура Всесвіту зазнає радикальних змін: у ньому стає неможливим існування одного чи кількох основних структурних елементів - атомних ядер, самих атомів, зірок або галактик. У всіх таких випадках у Всесвіті не може існувати й життя.

Таким чином, значення фундаментальних констант визначають умови, необхідні для існування життя (і спостерігача) у Всесвіті. Це доволі несподіваний результат! Він означає, що в будь-якому придатному для життя Всесвіті (мислимому чи реально існуючому) фундаментальні фізичні константи не можуть мати інших значень, окрім тих, які відомі нам з досвіду.

Отже, використовуючи антропний принцип, ми можемо приблизно передбачити значення цих констант, нічого не знаючи про результати їх експериментального визначення. Ці та подібні приклади (кількість яких можна збільшити) вичерпують фізичний зміст антропного принципу.

Антропний підхід був використаний у дослідженні двох британських вчених, професора біогеохімії *Ендрю Вотсона (Andrew Watson)* та незалежного науковця, еколога та футуролога *Джеймса Лавлока (James Lovelock)*, які за допомогою моделі *Daisyworld* («Світ ромашок») показали, як організми **можуть ненавмисно регулювати своє середовище існування**<sup>15</sup>. Висновок, до якого дійшли вчені - **життя не просто виникло, але й сприяло умовам для свого довготривалого існування.**

---

<sup>15</sup> Watson A.J. & Lovelock J.E.. Biological homeostasis of the global environment: the parable of Daisyworld. *Tellus* 35B, 284-289, 1983.

Антропний підхід у біогеохімії<sup>16</sup> — це інтердисциплінарна концепція, яка застосовує антропний принцип до аналізу хімічної еволюції Землі, біосфери та умов, необхідних для виникнення й підтримки життя. Цей підхід стверджує, що *фізико-хімічні параметри Землі, атмосфери, океану та земної кори мають такі властивості, які є дивовижно точними для існування живих організмів, особливо людини.*

#### **Антропний підхід у біогеохімії включає такі ідеї:**

*Тонке налаштування геохімічних умов:*

- Вміст кисню, вуглецю, азоту, сірки та фосфору у біосфері знаходиться у дуже вузькому діапазоні, придатному для життя.
- Температура та рН океанів, солоність, енергетичний баланс атмосфери - всі ці параметри протягом геологічного часу залишались дивовижно стабільними.

*Критична роль мікроелементів:*

- Елементи як-от залізо, цинк, йод, селен мають оптимальні концентрації у біосфері, що дозволяє виникнення складного метаболізму.

*Біогеохімічні цикли як система саморегуляції:*

- Глобальні цикли вуглецю, азоту і води підтримують гомеостаз, необхідний для життя.
- Система *"життя - атмосфера - геохімія"* розглядається як цілісна, взаємопов'язана мережа, подібна до планетарного організму (холону) (ідея, подібна до гіпотези Гаї Дж. Лавлока).

Окрім вже згаданих вчених, у даному напрямку мислили такі вчені як ***V.I. Вернадський***, якій підкреслював, що біосфера не випадкова, а «побудована» для життя, ***Франк Тіплер і Джон Барроу*** у своїх роботах також наводять геохімічні і астрономічні приклади «тонкого налаштування» для життя. Вони чітко демонструють, що умови, необхідні для життя, обмежені дуже вузькими інтервалами параметрів фізики і хімії. Ці приклади включають як синтез карбону

---

<sup>16</sup> Біогеохімія - це наука, яка вивчає кругообіг хімічних елементів між живими організмами й неживим середовищем (атмосферою, гідросферою, літосферою).

у зірках, так і астрономічні параметри Сонячної системи та планети Земля, що роблять життя на ній можливим<sup>17</sup>.

### 2.2.2. Пояснення походження життя. Концепції сучасної біології.

В сучасній біології існує теорія *абіогенезу*, згідно з якою за відповідних умов життя може *спонтанно* виникнути з неживих молекул. Одним із найчастіше цитованих досліджень, що використовуються для підтвердження цього висновку, є знаменитий експеримент Стенлі Міллера та Гарольда Юрі.

Огляд підручників показує, що дослідження Міллера - Юрі є основним (або єдиним) дослідженням, яке наводять як доказ абіогенезу. Хоча протягом десятиліть у популярній пресі широко висвітлювали, що експеримент «доводить», нібито життя виникло на ранній Землі виключно за природних умов, тепер ми розуміємо, що насправді експеримент надав переконливі докази *протилежного* твердження, тобто підтвердив концепцію *нomoгенезу*, згідно з якою розвиток живого світу визначається внутрішніми закономірностями й законами організації життя, а не випадковими мутаціями чи зовнішнім добром<sup>18</sup>.

Сьогодні визнано, що цей комплекс експериментів радше засвідчив неможливість абіогенезу на Землі, ніж показав, як могло відбутися спонтанне виникнення. У цьому параграфі розглядаються деякі з численних проблем, пов'язаних із цим дослідженням, яке намагалось продемонструвати здійснений метод абіогенезу на ранній Землі.

Сучасні дослідження не змогли надати життєздатного пояснення тому, як абіогенез міг відбутися на Землі. Проблема абіогенезу нині настільки серйозна, що більшість еволюціоністів сьогодні намагаються уникати всієї цієї галузі, бо їм «незручно публічно заявляти, що походження життя є загадкою, хоча за зачиненими дверима вони вільно визнають, що розгублені», тому що «це відчиняє двері релігійним фундаменталістам і їхнім псевдо-поясненням «Бога

---

<sup>17</sup> Barrow, John D. & Tipler, Frank J. (1986). The Anthropic Cosmological Principle. Oxford University Press. 706p.

<sup>18</sup> «*нomoгенез*» (від грец. *nomos* – закон, *genesis* – походження, виникнення) означає **теорію спрямованої еволюції**. Термін увів Лев Семенович Берг (1876–1950) у своїй книзі «*Номогенез, або Еволюція на основі закономірностей*» (Москва, 1922, 314с.).

прогалин», і тому що вони непокояться, що «відверте визнання незнання підірве фінансування».<sup>19</sup>

Колись абіогенез зазвичай називали «хімічною еволюцією»<sup>20</sup>, але сьогодні еволюціоністи намагаються віддалити еволюційну теорію від проблеми походження життя. Це одна з причин, чому більшість пропагандистів еволюції тепер називають цей процес «абіогенезом».

Хімічна еволюція насправді є частиною «Загальної теорії еволюції», яку еволюціоніст *Керкут* визначив як «теорію, згідно з якою всі живі форми у світі виникли з одного джерела, що саме постало з неорганічної форми»<sup>21</sup>.

Існує ще одна причина перебільшення тверджень про абіогенез - це галузь, яка є критичною для доведення еволюційного натуралізму<sup>22</sup>. Якщо абіогенез неможливий або вкрай мало ймовірний, то й натуралізм також.<sup>23</sup>

Дарвін розумів, наскільки критичною є проблема абіогенезу для його теорії. Він навіть визнав, що все наявне земне життя, мабуть, походить від якоїсь примітивної форми, яку первісно було покликано до життя «Творцем»<sup>24</sup>. Але якщо допустити, як це зробив Дарвін, можливість одного чи кількох творінь, це означає відчинити двері для можливості багатьох інших! Якщо Бог створив один вид життя, Він так само міг створити багато тисяч різних видів.

Згодом Дарвін, очевидно, пошкодував про цю поступку й припустив, що життя могло зародитися в якомусь «маленькому теплому ставку» на давній Землі. Мова йде про гіпотезу «теплого супу», яку сформулював *О.І. Опарін*.

Попри те, що останніми роками гіпотеза «теплого супу» зазнала серйозних сумнівів, вона й далі залишається найпоширенішою теорією абіогенезу серед

---

<sup>19</sup> Davies, P., *The Fifth Miracle: The Search for the Origin and Meaning of Life*, Simon & Schuster, New York, pp. 17–18, 1999

<sup>20</sup> Dickerson, R.E., *Chemical evolution and the origin of life*, *Scientific American* 239(3):62–102, 1978.

<sup>21</sup> Kerkut, G.A., *Implications of Evolution*, Pergamon, Oxford, UK, p. 157, 1960.

<sup>22</sup> Johnson, P., *Reason in the Balance; The Case Against Naturalism in Science, Law and Education*, InterVarsity Press, Downers Grove, 1995.

<sup>23</sup> Dover, G., *Looping the evolutionary loop; review of: The Origins Of Life: From The Birth Of Life To The Origin Of Language*, *Nature* 399:217–218, 1999. Dawkins, R., *Climbing Mount Improbable*, W.W. Norton, New York, 1996.

de Duve, C., *Vital Dust: Life as a Cosmic Imperative*, Basic Books, New York, 1995. Denton, M., *Nature's Destiny; How the Laws of Biology Reveal Purpose in the Universe*, The Free Press, New York, 1998.

<sup>24</sup> Darwin, C., *Origin of Species*, reprint of 6th edition, P.F. Collier, New York, p. 316, 1900. This concession to theism was absent in earlier editions.

дарвіністів. Найбільш докладно її розробив російський атеїст Олександр Іванович Опарін (1894–1980) у своїй книзі «Походження життя», яка стала світовим бестселером і була вперше опублікована 1924 року (останнє видання вийшло 1965 року)<sup>25</sup>.

Опарін «постулював, що життя могло розвинутися виключно внаслідок випадкових процесів» у біохімічному «супі», який, на його думку, колись існував в океанах. Відповідно до цієї теорії, життя розвинулося, коли органічні молекули, що первісно потрапили до примітивних океанів з атмосфери, були приведені в дію такими чинниками, як блискавка, ультрафіолетове світло, метеорити, глибоководні гідротермальні джерела, гарячі джерела, вулкани, землетруси або електричні розряди Сонця. Якби лише було наявне правильне поєднання хімічних речовин і енергії, життя виникло б спонтанно.

Майже півстоліття досліджень і мільйони доларів було витрачено на доведення цієї ідеї — дотепер із невеликою кількістю позитивних результатів і великою кількістю свідчень протилежного<sup>26</sup>.

Дослідження Опаріна продовжили його однодумці, і 1953 року *Гарольд Юрі (1893–1981)* з Чиказького університету та його 23-річний аспірант *Стенлі Міллер (1930–2007)* здійснили, як тоді дехто вважав, вирішальний прорив. Юрі дійшов висновку, що висновок багатьох дослідників походження життя про окиснювальний характер ранньої атмосфери був помилковим; він стверджував протилежне: на Землі існувала відновна атмосфера з великою кількістю метану<sup>27</sup>.

Їхній «прорив» призвів до того, що на перших шпальтах газет у всьому світі з'являлися сенсаційні заяви про те, що вони «зробили перший крок до створення життя в пробірці»<sup>28</sup>.

Цей експеримент навіть поклав початок новій науковій галузі, названій «пребіотичною» хімією<sup>29</sup>. Він став найпоширенішим доказом (часто єдиним, який наводять у підручниках з природничих наук) абіогенезу. Нині він є

---

<sup>25</sup> Oparin, A., *The Origin of Life*, New York, Dover, 1965.

<sup>26</sup> Pounstone, W., Carl Sagan; *A Life in the Cosmos*, Henry Holt, New York, 1999.

<sup>27</sup> Lewis, R., *Life*, 3rd edition, WCB McGraw-Hill, Boston, p. 153, 1999.

<sup>28</sup> Colson, C. and Pearcey, N., *How Now Shall We Live?* Tyndale House, Wheaton, p. 69, 1999.

<sup>29</sup> Lahav, N., *Biogenesis: Theories of Life's Origin*, Oxford University, New York, 1999.

найчастіше цитованим доказом (а подекуди й єдиним) абіогенезу в підручниках з природничих наук.

Зараз визнано, що напрям досліджень Міллера-Юрі - це просто «відродження антинаукового уявлення про спонтанне самозародження», тому що воно: «...передбачає, що за наявності первісного „супу“, правильної комбінації амінокислот і нуклеїнових кислот і, можливо, блискавки чи двох блискавок, життя справді могло зародитися „спонтанно“. Головна відмінність полягає в тому, що згідно з тим, що біологи зазвичай називають спонтанним самозародженням, життя нібито зароджувалося таким чином завжди. Згідно з припущенням про „суп“, навпаки, життя зародилося таким чином лише один раз у неосяжно далекому минулому»<sup>30</sup>.

Ми повинні дійти висновку, як це зробив *Рідлі*, що ранні форми життя і те, як природний добір міг їх сформувати, «настільки неясні на первісній стадії, що ми можемо лише здогадуватися, чому складність могла зростати»<sup>31</sup>.

Дарвін міркував над цим питанням непереконливо. Якось він написав геологу Чарльзу Лайеллу про питання, «на яке дуже важко відповісти, а саме: як на самому початку життя, коли існували лише найпростіші організми, будь-яке ускладнення організмів могло піти їм на користь? Я можу тільки відповісти, що у нас недостатньо фактів, аби керуватися будь-якими міркуваннями з цього приводу». Тепер у нас більше фактів, але їх усе ще недостатньо, і питання Дарвіна залишається чинним<sup>32</sup>.

Зіткнувшись із цими доказами, прибічники абіогенезу стверджують, що наука має бути натуралістичною, і у нас немає вибору, окрім як розповісти найкращу історію, яку маємо, навіть якщо вона неповна або навіть неточна<sup>33</sup>.

Попри те, що популярна преса протягом десятиліть широко пропагувала «доказ» того, що життя виникло на ранній Землі виключно за природних умов,

---

<sup>30</sup> Serafini, A., *The Epic History of Biology*, Plenum, New York, p. 292, 1993.

<sup>31</sup> Ridley, M., *The Cooperative Gene; How Mendel's Demon Explains the Evolution of Complex Beings*, The Free Press, New York, p. 84, 2001

<sup>32</sup> Ridley, M., *The Cooperative Gene; How Mendel's Demon Explains the Evolution of Complex Beings*, The Free Press, New York, p. 84, 2001.

<sup>33</sup> Denton, M., *Nature's Destiny; How the Laws of Biology Reveal Purpose in the Universe*, The Free Press, New York, 1998.

експерименти Міллера-Юрі насправді надали переконливі докази прямо протилежного. Цей комплекс експериментів більшою мірою, ніж будь-який інший, проведений сучасною наукою, зробив значно більше для того, щоб показати, що абіогенез на Землі неможливий, ніж для того, щоб указати, як він міг би відбутися.

Експеримент Міллера-Юрі став іконою еволюції, яку в більшості підручників із біології, зоології та еволюції подають як очевидний доказ абіогенезу, тоді як насправді він ілюструє наявні й досі численні труднощі хімічної еволюції.

**Філіп Джонсон** підсумував усю проблему дослідження Міллера-Юрі так:

«Оскільки в постдарвінській біології домінує матеріалістична догма, біологам доводиться робити вигляд, що організми набагато простіші, ніж вони є насправді. Саме життя має бути просто хімією. Зберіть потрібні хімічні речовини - і життя виникне. ДНК також має бути продуктом лише хімії. Як мовиться на виставці в Музеї природничої історії Нью-Мексико, “вулканічні гази плюс блискавка - дорівнює ДНК, дорівнює ЖИТТЯ!”. Коли представника музею запитали про цю байку, він визнав, що вона спрощена, але сказав, що по суті це правда»<sup>34</sup>.

Як видно із приведених цитат, біологи мало цікавляться космологією або квантовою фізикою, які вже досить переконливо доказали закономірне виникнення як Всесвіту, так і життя. Звісно, не всі фізики та космологи розділяють ці концепції і це зовсім зрозуміло, але є вже досить велика кількість вчених різних наукових напрямків, які присвятили своє життя доказу існування Свідомості в якості фундаментальної основи Всесвіту. Як пишуть автори евристичного напрямку сучасної науки **Роберт Ланца і Боб Берман**: «Ми вважаємо, що життя і свідомість належать до числа фундаментальних чинників, необхідних для розуміння Всесвіту, і зовсім не є випадковим побічним продуктом

---

<sup>34</sup> Johnson, P., Weekly Wedge Update, April 30, p. 1, 2001.

безжиттєвих фізичних процесів, які відбувалися протягом мільярдів років. Цю нову наукову парадигму ми називаємо «біоцентризмом»<sup>35</sup>.

Тут мені хотілося б підкреслити таку думку: якщо наш Всесвіт виник не випадково, а закономірно, якщо і життя на нашій планеті з'явилося також закономірно, отже, і людина, і людство виникли відповідно до задуму певного Вселенського Розуму або Космічної Свідомості, яку в релігіях називають Богом, а в міфах і давніх текстах конкретизують через імена різних аспектів цієї Свідомості.

Отже, якщо перша і друга аксіоми, на яких ґрунтується матеріалістичне та атеїстичне обґрунтування моралі, виявляються хибними й помилковими, то й третя аксіома щодо виникнення моралі також є помилковою.

Таким чином, слідуючи логіці теорії «тонкого налаштування Всесвіту» у космології та теорії номогенезу в біології, більш правдоподібну відповідь щодо природи моралі ми можемо отримати не з застарілих концепцій, які протягом останніх двох століть розвивали матеріалісти та атеїсти, а з *Позачасової Мудрості*, що дійшла до наших днів, зокрема в таких класичних пам'ятках, як «Упанішади», «Дхаммапада», «Бхагават-Гіта», «Манусмриті», «Закони Хаммурапі», Єгипетська «Книга мертвих», «Коран», «Біблія» тощо, або з древніх міфів народів світу.

### **Контрольні питання:**

1. Як ви зрозуміли, що ж таке етика, чому вона не є наукою і чому вона завжди має суб'єктивний характер?
2. Що таке мораль і моральність?
3. Які проблеми розглядає етика і чому вони мають позачасовий характер?
4. Як проблема походження моралі вирішується у холістичній філософії?
5. Як проблема походження моралі вирішується у матеріалістичній філософії?

---

<sup>35</sup> Robert Lanza and Bob Berman. Biocentrism: How Life and Consciousness are the Keys to Understanding the True Nature of the Universe. BenBella Books, 2010. 200p.

6. Які аксіоми - холістичні чи матеріалістичні - сприяють розвитку моральної свідомості, а які, навпаки, перешкоджають цьому процесу.
7. Як сучасні науковці пояснюють виникнення Всесвіту і як це пов'язане з існуванням людини?
8. Як сучасні науковці пояснюють виникнення життя на нашій планеті?
9. Що ви дізналися про теорію абіогенезу та критику цієї теорії сучасними науковцями?
10. Що таке номогенез?
11. Як ви зрозуміли, що таке біоцентризм?

### **Література:**

1. Антологія літератур Сходу. Харків, 1961.
2. Бгавад-гіта як вона є. А. Ч. Бгактіведанта Свами Прабгупада. Bhaktivedanta Book Trust, укр. вид., 976с.
3. Біблія. Переклад Івана Огієнка (Митрополита Іларіона). Українське Біблійне Товариство, різні перевидання (напр., 2015, тв. палітурка).
4. Біблія. Переклад Івана Хоменка (греко-католицька традиція), сучасні видання в Україні (тв. палітурка).
5. Голоси Стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури. Пер. Павло Ріттер. Київ: Дніпро, 1982, с. 133–147.
6. Закони Хаммурапі. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Закони\\_Хаммурапі](https://uk.wikipedia.org/wiki/Закони_Хаммурапі)
7. Зарубіжна література: Матеріали до вивчення літератур зарубіжного Сходу: Хрестоматія. Київ, 2006.
8. The Law Code of Manu (Oxford World's Classics). Trans. Patrick Olivelle. Oxford University Press, 2004. <https://books.google.com.ua/>
9. Коран. Переклад смислів українською мовою. Пер. Михайло Якубович. Київ: Видавництво "Основи", 2025.
10. Стрелкова А. Ю. Буддизм: філософія порожнечі. Київ, 2015.
11. Стрелкова А. Ю. Три поняття буддійської філософії: "мислення", "розум", "свідомість" (до проблеми перекладу) // Sententiae. № 40, вип. 2. 2021.
12. Hammurabi, King; C. H. W. Johns (Translator) (2000). *The Oldest Code of Laws in the World*. City: Lawbook Exchange Ltd.

13. Єгипетська “Книга мертвих” (Папірус Ані / Book of Going Forth by Day) the Ancient Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth by Day. Trans. Raymond Faulkner; rev. ed. Chronicle Books, 2015.

### ЛЕКЦІЯ 3.

#### Естетичний аспекти філософії гармонії як предмет холістичного дослідження.

*Естетика* - це філософська дисципліна, предметом вивчення якої є мистецтво. Оскільки роздуми філософів різних епох і народів торкалися певного кола проблем, безпосередньо пов'язаних із мистецтвом, естетику іноді називають *філософією мистецтва*.

Центральною проблемою естетики є *проблема сенсу й призначення мистецтва*. Вона осмислюється та розв'язується залежно від розуміння більш глобальної проблеми - походження мистецтва, культури та свідомості як основної причини походження даних феноменів. Як і в етиці, центральна проблема естетики теж вирішується двома способами.

*Перший* варіант пояснення цієї проблеми належить до багатовікової філософської традиції, сягає своїм корінням доісторичних епох, відображається в міфології та епосі давніх культур і цивілізацій.

У західній філософській думці ця традиція отримала своє належне оформлення в працях видатних німецьких філософів: Вільгельма Фрідріха Гегеля - «Лекції з естетики»<sup>36</sup> та Вільгельма Йозефа Шеллінга - «Філософія мистецтва»<sup>37</sup>.

*Другий* варіант пояснення центральної проблеми естетики сформувався як певна концепція порівняно недавно - у ХХ столітті - на основі теорії Дарвіна та концепцій Маркса і Енгельса. У наукових колах ця концепція часто розглядається як єдине і, головне, істинне пояснення походження культури взагалі, та мистецтва

---

<sup>36</sup> Hegel, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Translated by T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975.

<sup>37</sup> Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *The Philosophy of Art*. Translated and edited by Douglas W. Stott. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

і його ролі в історії людства, окремо Ми розглянемо обидва варіанти, щоб розширити світогляд і сформувати адекватний погляд на цю проблему.

У підручниках, написаних радянськими філософами, культурологами та мистецтвознавцями тема походження мистецтва та культури взагалі не порушувалася. Вважалося, що бізнесмен *Фрідріх Енгельс*, в XIX столітті, у своїй статті «Діалектика природи» пояснив, як зміг, походження свідомості, і всього іншого, що з нею пов'язано - ремесл, релігії, мистецтва- то й не треба цю тему і піднімати - і так все всім зрозуміло. Між тим, за останні двісті роки наукова думка постійно розвивалася, особливо у західній півкулі, там-таки розвивалася і критика основних ідей марксизму. В наш час існує декілька концепцій, які намагаються пояснити походження свідомості та культури, але перш ніж ми почнемо говорити про походження свідомості, нам спочатку необхідно визначитися з проблемою походження людини. Отже, спочатку розберемося з походженням людини, а потім і з усім іншим.

### **3.1. Проблема походження людини та її свідомості.**

Що нам відомо про наше походження зі шкільних та університетських підручників? Тай сама дарвінівська теорія еволюції, точніше кажучи, гіпотеза еволюції, превалує і там і там, ніби за останні 160 років у науці про людину нічого не сталося. Звичайно ж армія еволюціоністів дуже старалася і продовжує намагатися знаходити факти та аргументи на користь своєї концепції, перетворюючи її на релігію, але на щастя кількість її критиків зростає з кожним роком і недалекий той день, коли так звана теорія еволюції зазнає остаточного краху.

З попередньої лекції ми вже знаємо, що є вчені, фізики, космологи, біологи, які довели експериментально та теоретично закономірну появу нашого Всесвіту, Сонячної системи та життя на нашій планеті. Цю концепцію під назвою "номогенез" активно розвивають у наш час не тільки антропологи, з кожним роком примножуючи факти та аргументи на її користь. Існує цілий напрямок в історії та культурології, представники якого міркують на сторінках своїх статей

та монографій про альтернативну історію як людства, так і його культури і цивілізації.

### **3.1.a. Проблеми еволюції.**

У 1974 році в Ефіопії було знайдено останки людиноподібної мавпи, датовані 3.9-2.9 млн. років, які належали самці, яка увійшла в історію антропології під ім'ям "Люсі" і яка, з незрозумілих причин, була зарахована до списку найважливіших предків людини. Останки "Люсі" включають фрагменти 40% скелета - фрагмент стегнової та плечової кістки, фрагмент хребта, фрагмент ребра, фрагмент таза, частина черепа та нижня щелепа. Все це дозволило вченим з'ясувати, що останки належать одному індивідууму - молодій дорослій особині, зріст близько 1,05 м, вага приблизно 28кг<sup>38</sup>.

Уявіть собі цю істоту - зріст 1,05м і вагою 27 кг, яку антропологи називають при цьому жінкою! Чому вони так вирішили? Тому що по кутку фрагмента коліна вони вирахували, що ця особина була прямоходячою. Ось і всі аргументи.

**Річард Лікі**, директор Національного музею Кенії (Африка) і син Луїса Лікі, про чий дослідження «відсутньої ланки» часто повідомляв журнал *National Geographic*, в інтерв'ю журналу «*The Weekend Australian*» сказав наступне: «Погоджуючись із критикою, якій його батько піддавав черепи *Homo habilis*, він (Річард Лікі) додав, що череп "Люсі" був настільки неповним, що значна його частина являла собою "гіпсову фантазію", тому неможливо дійти жодного твердого висновку щодо того, до якого виду вона належала»<sup>39</sup>.

**Сер Соллі Цукерман**, професор анатомії в Бірмінгемському університеті, секретар Зоологічного товариства Лондона та головний науковий радник уряду Великої Британії, пише з приводу цієї знахідки: «Череп австралопітека насправді настільки вражаюче мавпячий, на противагу людському, що протилежне припущення дорівнювало б твердженню, що чорне -це біле»<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> John Hawks Laboratory. Human evolution and genetics. Virtual lab: *Australopithecus afarensis* pelvis. URL: <http://www.africanfossils.org+9hominin.anthropology.wisc.edu+9johnhawks.net+9>

<sup>39</sup> *The Weekend Australian* (May 7–8, 1983), с. 3.

<sup>40</sup> Solly Zuckerman, *Beyond the Ivory Tower*. London: Taplinger Publishing Company, 1970, p. 78. <https://people.wku.edu/charles.smith/wallace/threads.htm>

«Реальними» знахідками, які з точки зору науки підтвердилися, з'явилися такі ж екземпляри вимерлих видів людиноподібних мавп, які вважаються важливими ланками еволюції роду людського від австралопітеків до *Homo sapiens* і які числяться в наших підручниках під назвами - *Homo habilis* (людина вміла) та *Homo erectus* (пітекантроп). Відповідно, датування цих останків близько 2,4–1,6 млн років тому і 1,9 млн – 110 тис. років тому.

Чому антропологи завзято шукають останки "ланки, що не вистачає"? Тому що повірили Дарвіну та його припущенню про виникнення видів шляхом природного відбору, мутацій та адаптації. Якщо дотримуватися цієї логіки, то таким процедурам повинні були бути схильні всі види тварин і рослин на нашій планеті. Однак численні дані палеонтології доводять зовсім протилежне.

Череп, форма голови та об'єм мозку різних живих істот, як і всі інші органи, залишалися незмінними протягом мільйонів років. Жодної еволюційної зміни не було виявлено в жодній живій істоті. Кожен вид зберігався у незмінному вигляді протягом мільйонів років без сліду будь-яких еволюційних змін. Черепи, які еволюціоністи використовують як «докази» так званої еволюції, належать вимерлим видам мавп або ж вимерлим расам людей, які ніякого спорідненого ставлення до сучасних рас людей не мають. Жоден з цих черепів, що демонструються, не може бути прийнятий як доказ, як факт еволюції.

«Непослідовність та нелогічність теорії Дарвіна очевидні. Дарвіністи стверджують, що форми життя еволюціонували шляхом поступових змін протягом мільйонів років. Але як це може пояснити сталість та незмінну природу біологічних видів та анатомічних форм, які демонструють усі живі істоти? Теорія постулює людину як найвищий результат еволюції від мавп - то чому ж інші організми не зазнали цієї нібито трансформації? Чому інші тварини не «еволюціонували», як нібито мавпи?»<sup>41</sup>.

До речі, сам *Чарлз Дарвін*, чиє ім'я найчастіше асоціюється із «мавп'ячим питанням», ніколи не піддавав сумніву унікальність людини, приписуючи особливе значення її здатності виготовляти речі. Інший співавтор теорії

---

<sup>41</sup> Harun Yahya. Atlas of Creation: Volume I. Global Publishing (Istanbul, Turkey), 2006. 790p. P.585.

природного відбору, *Альфред Рассел Уоллес*, взагалі не насмілювався застосувати цю теорію до людини. «Переходячи тепер до вивчення людської душі,- писав Уоллес у 1870 році,- ми зустрічаємо серйозні труднощі, намагаючись пояснити розвиток окремих здібностей накопиченням корисних відхилень». Справедливість і любов до ближнього ще можна пояснити тим, що племена, які культивували такі почуття, переважали над тими, де сильний безцеремонно придушував слабшого. Але є властивості, які не поясниш навіть груповим відбором. «До таких властивостей,- продовжує Уоллес,- належить здатність осягати ідеї простору й часу, вічності й нескінченності, здатність до глибокої естетичної насолоди певним поєднанням форм і барв, нарешті здатність до абстрактних понять про форми й числа, яка породжує математичні науки. Як та чи інша з цих здібностей могла розпочати свій розвиток, якщо вони не могли принести жодної користі людині в її первісному варварському стані?» Висновок Уоллеса такий: людина лише частково- твір природного відбору. Її духовну еволюцію спрямовувала певна «вища розумна істота, подібно до того, як ми керуємо розвитком домашніх тварин і рослин»<sup>42</sup>.

Еволюціоніст *Вільям Фікс*, автор книги «Торгівці кістками: продаж еволюції» (The Bone Peddlers: Selling Evolution, 1984), визнає в своїй книзі, що так звана еволюція людини не підкріплена науковими фактами: «Викопний літопис людини й досі відомий настільки уривчасто, що ті, хто наполягає на категоричних твердженнях, не можуть зробити нічого іншого, як стрибати від однієї ризикованої здогадки до іншої й лише сподіватися, що наступне гучне відкриття не виставить їх цілковитими дурнями...»<sup>43</sup>

*Ж. С. Джоунз*, кафедра генетики та біометрії, Університетський коледж, Лондон: «Цілком імовірно, що жоден із знайдених викопних гомінід не перебуває на прямій лінії походження сучасних людей»<sup>44</sup>.

*Роберт Брюс Екхардт (Robert Bruce Eckhardt)* - американський антрополог, професор Пенсільванського університету (Pennsylvania State

---

<sup>42</sup> The Alfred Russel Wallace Page. <https://people.wku.edu/charles.smith/wallace/threads.htm>

<sup>43</sup> Fix, William R. The Bone Peddlers: Selling Evolution. New York : Macmillan, 1984. 337 p. P.150-151.

<sup>44</sup> J.S.Jones, «A Thousand and One Eves», *Nature*, Vol.345, No. 6274 (May 31, 1990), p.395-396.

University), відомий як дослідник *гомінід* і питань походження людини та застосування біометричних методів у палеоантропології пише: «Серед заплутаної маси давніх викопних антропоїдів чи є такий, чия морфологія вирізняє його як предка людини в родині гомінід? Якщо брати до уваги чинник генетичної мінливості (природні відмінності між особинами в межах виду), то відповідь, видається, буде “ні”»<sup>45</sup>.

**Лютер Д. Сандерленд (Luther D. Sunderland)** американський інженер і автор низки робіт, в яких він ставив під сумнів традиційні еволюційні погляди, зокрема в книжці «Darwin's Enigma: Fossils and Other Problems»(1988), пише: «Досить легко вигадувати історії про те, як одна форма виникла з іншої, і знаходити причини, чому ці етапи мали перевагу в процесі природного добору. Але такі історії не є частиною науки, оскільки їх неможливо перевірити»<sup>46</sup>.

Тож список науковців, які гостро критикують так звану теорію еволюції можна продовжити, але і цього достатньо, щоб зрозуміти, що наші підручники дуже відстали від сучасної науки і потребують кардинальної переробки. Це дуже цікава і дуже актуальна тема, але нам треба рухатися далі, тому ми переходимо до наступної не менш цікавої теми – походження свідомості.

Свої концепції сучасні науковці вибудовують на припущенні, що **людина походить від мавпи** і стала власне людиною завдяки **праці**. Ці припущення були сформульовані у ХІХ столітті добре знаними Ч. Дарвіном і вже згаданим мною Ф. Енгельсом. Чи змогли вчені за останні 160 років довести ці припущення? Звісно ж, ні, проте багато хто з них переконаний, що все вже давно доведено і не підлягає жодному сумніву.

Ми не будемо заглиблюватися в усі суперечки, розбіжності, протиріччя та парадокси, що існують у науковому світі з цього приводу - це не є метою нашої лекції. Нас цікавить **трудова теорія** лише в тій мірі, в якій на неї спираються практично всі філософи, які займаються дослідженням розвитку людської

---

<sup>45</sup> Robert B.Eckhardt, «Population Genetics and Human Origins», *Scientific American*, Vol. 226, No. 1 (January 1972), p. 94.

<sup>46</sup> Luther D.Sunderland, *Darwin's Enigma: Fossils and Other Problems*, 4th Edition (Santee, California: Master Books, 1988), p. 89.

культури загалом і мистецтва зокрема. Саме ця теорія протиставляється холістичній і вважається раціональною і науковою, тобто доведеною. У зв'язку з важливістю цієї проблеми, спробуємо розібратися в ній і розглянути її детальніше.

### **3.1.6. Трудова теорія антропогенезу, або роль праці в процесі перетворення мавпи на людину.**

У статті під однойменною назвою Фрідріх Енгельс пише: «Під впливом, насамперед, способу життя, що вимагав, щоб під час лазіння руки виконували інші функції, ніж ноги, ці мавпи почали відвикати від використання рук при ходьбі по землі і стали дедалі більше засвоювати прямостояння. Це був вирішальний крок на шляху переходу від мавпи до людини»<sup>47</sup>.

Одразу виникає запитання: навіщо мавпі було робити цей "вирішальний крок", та ще й за умови, що для цього їй потрібно було злізти з дерева - з безпечного місця - на незнайому територію, повну голодних хижаків? Чи дає сам автор відповідь на це питання? Взагалі-то ні.

Наступним кроком до перетворення на людину, на думку автора, було те, що руки звільнились від функцій пересування, і мавпа почала інтенсивно набувати нових і нових навичок, причому «набута завдяки цьому гнучкість руки передавалася у спадок і зростала з покоління в покоління. Рука, таким чином, є не лише органом праці, але і її продуктом»<sup>48</sup>.

По-перше, нам вже відомо, що *навички та вміння не передаються у спадок*. Їм можна лише навчитися за умови наявності здібностей і прикладених зусиль. По-друге, важко уявити собі мавпу, яка безцільно ходить лісом, або саванною, ризикуючи життям, і "набуває навичок", розвиваючи таким чином гнучкість руки. Безцільно, тому що, згідно з думкою Енгельса, у неї ще не має ані розуму, ані свідомості, а, як звісно, цілепокладання властиво істотам розумним і розвиненим.

---

<sup>47</sup> Фрідріх Енгельс. Діалектика природи. Київ. Видавництво політичної літератури. 1980 . с.144.

<sup>48</sup> Енгельс Ф. с.145.

Далі, за концепцією Енгельса, рука зробила наступний крок до людяності разом із ногою: «Поступове вдосконалення людської руки і розвиток та пристосування ноги до прямої ходи, що відбувалися поруч, безсумнівно справили, відповідно до закону взаємного зв'язку, зворотний вплив на інші частини організму»<sup>49</sup>. Тут треба звернути увагу на той факт, що саме завдяки своїм попереднім навичкам ця мавпа мала шанс на виживання, тобто лазити по деревам, де завжди була їжа та небезпека. У цьому випадку, як кажуть, коментарі зайві.

Потім автор звертає нашу увагу на те, що наші людиноподібні предки були суспільними тваринами, тому їм доводилось спілкуватися одне з одним, вони постійно працювали разом і зрештою усвідомили: «користь цієї спільної діяльності для кожного окремого члена. Коротко кажучи, люди, які формувалися, дійшли до того, що в них з'явилася потреба щось сказати одне одному. Потреба створила собі орган: нерозвинена гортань мавпи повільно, але неухильно перебудовувалась через модуляцію, що ставала дедалі складнішою, а органи рота поступово навчалися вимовляти один членороздільний звук за іншим»<sup>50</sup>.

Найцікавіше тут - *сама потреба*, розумна і підприємлива Потреба, яка самостійно створила собі орган, тобто більш гнучку і досконалу гортань, а органи рота самі навчилися вимовляти членороздільні звуки. І все це, зауважте, відбувалося до появи свідомості, тобто *механічно і без жодної мети*.

Сам автор стверджує: «Це пояснення виникнення мови з процесу праці і разом із працею є єдино правильним», - і підтверджує його, наводячи приклади дресирування тварин людиною. «Собаки й коні розвинули в собі, завдяки спілкуванню з людьми, таке чутливе вухо до членороздільної мови, що, у межах властивого їм кола уявлень, вони легко навчаються розуміти будь-яку мову»<sup>51</sup>.

Хочу зауважити, що тварини починають розуміти мову людини - істоти, яка значно перевершує їх за рівнем розвитку - лише в процесі тривалої дресури, а не тому, що в них з'являється потреба в цьому!

---

<sup>49</sup> Там само, с.146.

<sup>50</sup> Там само, с.147.

<sup>51</sup> Там само.

Далі йдеться про розвиток у тварин різних почуттів: прив'язаності, вдячності тощо, а головне - «почуття власної неповноцінності» через їхню нездатність говорити з людьми їхньою мовою. Може у тварин завжди існувала своя мова? Якось сучасні тварини спілкуються один з одним. Тут уже й коментарі зайві.

Таким чином, «спочатку праця, а потім і разом із нею - членороздільна мова стали двома головними стимулами, під впливом яких мозок мавпи поступово перетворився на людський мозок, який, попри всю схожість з мавпячим, значно перевершує його за розмірами й досконалістю»<sup>52</sup>.

Разом з цим, всім давно відомо, що людство використовує лише 5–10% свого чудового мозку. Виникає закономірне питання: як могло еволюційно виникнути те, чим ми, як виявляється, навіть не дуже користуємось?

Далі стає ще цікавіше. Ф. Енгельс пише: «Завдяки спільній діяльності руки, мовних органів і мозку, не лише індивідуально, але й у суспільстві, люди набули здатності виконувати дедалі складніші операції, ставити перед собою дедалі вищі цілі й досягати їх. Сама праця з покоління в покоління ставала різноманітнішою, досконалішою, багатограннішою. До полювання і скотарства додалося землеробство, потім прядіння й ткацтво, обробка металів, гончарство, судноплавство. Поряд із торгівлею та ремеслами з'явилися, зрештою, мистецтво й наука; з племен розвинулись нації та держави. Розвинулись право й політика, а разом із ними і фантастичне відображення людського буття в людській голові - релігія»<sup>53</sup>.

Ось так - просто й геніально! Але по-перше, для того щоб праця ставала різноманітнішою і досконалішою, необхідна творча активність певної частини громади чи роду, адже творчість ніколи не була масовим явищем.

Слід також розрізняти працю, яка зазвичай має творчий, індивідуальний характер, і роботу, яка, навпаки, найчастіше є механічною, масовою. Творчість, це, по суті, рідкість, виняток, функція розвиненого інтелекту, а отже

---

<sup>52</sup> Там само, с.148.

<sup>53</sup> Там само, с.151.

властива меншості. Це ініціатива, винахід, відкриття нового шляху, вона завжди спрямована на майбутнє, і однаково важлива в науці, мистецтві, релігії, політиці, чи навіть у вдосконаленні знарядь праці.

Творчий акт - це насамперед акт духовний, якісно відмінний від будь-якого фізичного зусилля, від простої витрати м'язової чи нервової енергії. З цього приводу відомий філософ Б. П. Вишеславцев свого часу писав: «Знаряддя виробництва не є породженням природи; тварини не мають “знарядь виробництва”. Це і є відмінність людини - *Homo Faber*, тобто людина - це істота, яка винаходить знаряддя. І це винаходження, це відкриття нового й небувалого - це акт індивідуальної творчості, а не масової праці. “Працюючі маси” ніколи не здійснювали наукових чи технічних відкриттів. Вони продовжували орати землю сохою, як за часів Ярослава, доти, доки декілька провідних умів не винайшли трактор. Більше того, “працюючі маси”, коли надані самі собі, глибоко ворожі до будь-яких нововведень: вони знищили б механічний ткацький верстат, посіви картоплі, вакцинацію від віспи, навіть залізницю, якби не було авторитетного втручання влади, тобто провідної меншості. Усяка творча ініціатива - завжди справа меншості»<sup>54</sup>.

І з цим важко не погодитись, адже подібні явища відбуваються прямо на наших очах. Ми добре розуміємо, що творча діяльність - це діяльність високо розвиненої, інтелектуально й духовно зрілої особистості, а не напівдиккої напівтваринної істоти, типу неандертальця.

У той же час ми бачимо, що саме такими особистостями, духовно і творчо розвиненими, були всі так звані міфологічні боги та культурні герої, які дбали про розвиток людства, передавали йому певні знання та навчали певним навичкам, унаслідок чого й стало можливим виникнення ремесл, торгівлі, а згодом - мистецтва, релігії та науки.

Проте засновники "наукового матеріалізму" свідомо ігнорували проблему творчості, оскільки вона жодним чином не вписувалась у їхню «геніальну»

---

<sup>54</sup> Вишеславцев Б.П. Криза індустріальної культури: марксизм, неосоціалізм, неолибералізм  
Izd-vo im. Chekhova, 1953 - 350 с. С.291.

концепцію. Адже, визнавши роль творчості, тобто духовної діяльності, в історичному процесі, їм довелося б визнати і провідну роль розуму. А це вже означає: *не буття визначає свідомість, а свідомість активно впливає на буття, змінюючи та вдосконалюючи його.*

Вроджені вади трудової теорії антропосоціогенезу розглядав і український філософ В. М. Вільчек: «Вони пишуть: первісна людина здогадалася, зрозуміла, відкрила, винайшла тощо. Але ця "первісна людина" - це мавпа. Так, істота дуже кмітлива, розумна, але для того, щоб володіти хоча б частиною тих якостей, які були їй необхідні для того, щоб стати людиною згідно з "трудовою" гіпотезою, вона, мавпа, попередньо вже мала б бути людиною, яка перебуває на відносно високому рівні розвитку. Щоб усунути це внутрішнє протиріччя "трудової" гіпотези, треба пояснити: як саме пралюдина могла щось вигадати, винайти, відкрити, не вмючи вигадувати, винаходити, відкривати - і не вигадуючи, не винаходячи, не відкриваючи нічого взагалі...»<sup>55</sup>.

Відтворимо основні положення цієї критичної концепції В. М. Вільчека. Перш за все, дослідник уточнює: *що таке праця?* Ми, зазвичай, швидко відповідаємо: «Праця - це цілеспрямована діяльність». Але цілеспрямованою діяльністю займаються всі тварини. Хіба бобер, який перекриває воду, зводячи греблю, не бачить у цьому користі для себе?

Деякі тварини змінюють середовище, у якому мешкають, координують спільні дії. Але це ще не є праця. Інакше, як справедливо зазначає вчений, слід буде визнати працею будь-яке добування чи поїдання їжі, будівництво гнізда або барлоги, акти, пов'язані з продовженням роду. У такому випадку довелося б визнати мистецтвом і шлюбні ігри й ритуали тварин і птахів, політикою - захист території та потомства, дотримання ієрархії в зграї тощо.

Але якщо називати працею щось, що відокремлює людину від тваринного світу, маючи на увазі специфічно людський спосіб діяльності, тоді як він з'явився до виникнення самої людини? Як взагалі людина могла здобути те, що не

---

<sup>55</sup> Вільчек В.М. Алгоритми історії. Аспект Прес, 2004р. 219с. С.4-10.

закладено в її інстинктивній програмі? Що змусило її шукати позаприродні шляхи самовираження?

Саме на ці питання не дає відповіді трудова концепція антропогенезу, яка переймається лише тим, як вибудувати послідовність дивовижних властивостей, що нібито перетворили мавпу на людину.

Укорінене у філософії натуралістичне пояснення людини натрапляє на вражаючі суперечності. Якщо дотримуватися дарвіністських уявлень про природу людини чи марксистських поглядів на роль праці в її формуванні, то слід було б очікувати, що перші кроки людського мислення були спрямовані на пізнання фізичного середовища і що поведінка людини повинна була бути спрямованою виключно на отримання прямої вигоди. Тільки так можна було б забезпечити стратегію виживання.

Жива істота покликана адаптуватися до природного середовища, опанувати практичні навички, і саме тоді її поведінка буде максимально ефективною. Але новітні етнографічні дослідження, накопичений емпіричний матеріал це заперечують. З'ясовується, що людина була найменш зацікавлена у зближенні з природою. У певному сенсі вона здавна прагнула, навпаки, відокремитися від неї.

Простіше кажучи, первісна людина, якщо дивитися на неї з позицій сучасного розуміння, не керувалася прагматичною вигодою. Замість того, щоб успішно адаптуватися до навколишнього світу, вона, навпаки, демонструвала свою невідповідність природі, її законам і вимогам.

Людина втратила свою первинну природу, і вчені-антропологи досі не можуть пояснити, чому це сталося. Так само вони не можуть дати вичерпного пояснення походженню свідомості.

Сучасний психолог, відомий своїми публікаціями, присвяченими проблематиці свідомості, А. Ю. Агафонов пише: «Пояснення виникнення свідомості на основі біологічної доцільності, яка трактується як еволюційна необхідність, зумовлена потребами адаптації до змін довкілля, викликають певні сумніви і навряд чи можуть вважатися задовільними. Хоча такі пояснення досить

популярні та приймаються багатьма, зокрема й відомими психологами (тут достатньо згадати ім'я Джеймса, який розглядав свідомість як засіб адаптації)»<sup>56</sup>.

Слід за Джеймсом, послідовну позицію у питанні походження свідомості як засобу адаптації, традиційно займає теж відомий, але не дуже сучасний психолог, Еріх Фромм: «Поява людини може бути визначена як виникнення тієї точки в еволюційному процесі, де інстинктивна адаптація зведена до мінімуму. Але людина з'явилася з новими властивостями, що відрізняють її від тварини: усвідомлення себе як окремої істоти; здатністю пам'ятати минуле, передбачати майбутнє та позначати предмети й дії символами; розумом для досягнення світу та уявою, яка дозволяє їй виходити далеко за межі власних відчуттів»<sup>57</sup>.

Іншими словами, замість ослаблених інстинктивних механізмів адаптації у людини з'являються механізми свідомого відображення і регуляції своєї діяльності. Але якщо до виникнення цих механізмів "долюдина" не може ефективно адаптуватися до змін середовища і є біологічно вразливою перед його ускладненнями, то за рахунок чого вона взагалі виживає? Адже свідомість як інструмент адаптації ще не сформована, а біологічні ресурси пристосування вже вичерпані! Ось тут і починаються протиріччя.

Фромм, визначаючи людину як «найбільш беспорядну з усіх тварин», чомусь саме в цьому бачить джерело її сили, момент відкриття нових можливостей, підкреслюючи, що: «Біологічна слабкість... є першопричиною розвитку її специфічних властивостей». Але як саме біологічна слабкість "казковим чином" стає причиною виникнення свідомості - не лише незрозуміло, але й вкрай фантастично виглядає.

Крім того, виникає логічне питання: чому саме людина отримала "привілей" бути носієм свідомості? Чому морська свинка або будь яка тварина не загинули без жодної свідомості?

Відомий психолог В. М. Аллахвердов зазначає: «Тварини... чудово пристосовані до середовища. Вони можуть формувати складні образи, виявляти

---

<sup>56</sup> Агафонов А.Ю. Основи смислової теорії свідомості. 2003. 296с.

<sup>57</sup> Fromm, Erich. *Escape from Freedom*. New York: Farrar & Rinehart, 1941./ Fromm, Erich. *Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics*. New York: Rinehart & Company, 1947

закономірності тощо... Нас не дивує, що слонів не треба вчити пити воду хоботом, ластівок - будувати гнізда, ведмедів - впадати у сплячку, а всіх живих істот - здійснювати дихальні рухи ще до народження (наприклад, серце людського ембріона починає скорочуватись задовго до появи крові, яку треба перекачувати)»<sup>58</sup>.

Інакше кажучи, не маючи свідомості й керуючись лише спадково закладеними програмами поведінки, тварини не втрачають адаптивних функцій. Відсутність свідомості жодним чином не заважає їм залишатися абсолютно пристосованими до життя.

Отже, коли ми намагаємося пояснити механізми формування свідомості як результат біологічної необхідності пристосування до змін середовища, то апеляція до ідеї, що «свідомість забезпечує виживання людини», не може вважатися логічно обґрунтованим доказом.

Тут варто навести думку відомого вченого Ю. М. Бородая, яка дуже доречно до наших міркувань: «Істина полягає в тому, що суспільство - це не стадо, акт свідомості - не рефлекс, а людина - не мавпа. А що понад це - те від лукавого. Так чи інакше, походження свідомості в ході біологічної еволюції я поставив би під сумнів»<sup>59</sup>.

Як бачимо, вчені різних спеціальностей, які займаються проблемами походження людини та її свідомості, перебувають у певному замішанні, коли йдеться про остаточне вирішення цієї проблеми. У чому вони справді єдині, так це у запереченні можливості походження людини якимось "надприродним" шляхом, у результаті діяльності свідомості вищого порядку.

Проте заперечення існування *Космічної Свідомості* ще не означає її відсутності, і останніми роками дедалі більше науковців починають усвідомлювати цей парадокс.

## **Висновки.**

---

<sup>58</sup> Аллахвердов В.М. Методологічна подорож океаном несвідомого до таємничого острова свідомості. 2003.231с. С.22.

<sup>52</sup> Бородой Ю. М. Эротика-смерть-табу: Трагедія людської свідомості.. 1996. С.188-190.

У підсумку можна стверджувати, що проблема походження людини не вичерпується біологічною еволюцією як поступовим ускладненням організму. Дані антропології та спостереження за приматами показують наявність певного «порогу», за яким тваринна форма навчання не переходить у кумулятивну культуру. Це свідчить про те, що між людиною і твариною існує не лише кількісна, а й якісна відмінність, яка не може бути повністю пояснена через адаптацію, інстинкти чи навіть інтелект у його біологічному розумінні.

Отже, перехід до людини доцільно розглядати як онтологічний зсув - зміну самого способу буття. Людина виходить за межі безпосереднього середовища і починає існувати у світі смислів, символів і рефлексії. Саме це відкриває можливість для накопичення знання, виникнення культури і історії. Біологічні передумови є необхідними, але недостатніми: вони лише створюють умови, в яких може проявитися новий рівень організації реальності.

Таким чином, еволюцію людини слід розуміти як багаторівневий процес, у якому біологічний розвиток переходить у культурний, а культурний в онтологічний. Це вимагає від сучасної науки і філософії відмови від редуccionізму та переходу до холистичного бачення, де свідомість розглядається не як побічний продукт матерії, а як фундаментальний вимір буття, що розкривається через людину.

Питання щодо походження людини та її свідомості у сучасній гуманітаристиці є відкритим, тобто остаточно не вирішаним. Існують різні концепції, від релігійних і езотеричних до науково-подібних, які спираються на різні історичні і теософські джерела, або археологічні доробки, на основі яких робляться висновки щодо штучного походження людини та втручання надлюдського розуму у розвиток свідомості.

З ними можна погоджуватися, а можна й посперечатися, проте факт залишається фактом – теорія Дарвіна та теорія Енгельса не витримує жодної конструктивної критики та визиває масу питань, відповісти на які ні дарвіністи, ні еволюціоністи не в змозі. Отже подивимось, як сучасні науковці пояснюють нам походження землеробства, ремесл, релігії, взагалі культури.

### **Питання для контролю:**

1. Що таке естетика? Як ви зрозуміли центральну проблему естетики?
2. Які існують концепції щодо походження людини і свідомості?
3. Що ви дізналися про критику археологічних знахідок щодо «недостатньої ланки»?
4. Які питання критики дарвінізму ставлять перед еволюціоністами?
5. Що ви дізналися про трудову теорію та її автора? Які недоліки містить ця теорія?
6. Чи замислювались ви коли небудь, як з'явилась загальнолюдська культура?
7. Чим праця відрізняється від роботи і чому?
8. У чому полягає суть критики трудової теорії Б.П. Вишеславцева?
9. Визначте основні положення критичної концепції В.М. Вільчека.
10. Яку критику щодо походження свідомості висувають відомі психологи А.Ю. Агафонов та В.М. Аллахвердов?

### **Список рекомендованих джерел:**

1. Hegel, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Tr. by T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975.
2. Schelling, F. W. J. *The Philosophy of Art*. Tr. by D. W. Stott. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
3. John Hawks Laboratory - Virtual lab: *Australopithecus afarensis pelvis* ([africanfossils.org / johnhawks.net](http://africanfossils.org/johnhawks.net))
4. Richard Leakey - інтерв'ю газеті *The Weekend Australian* (May 7–8, 1983)
5. Solly Zuckerman. *Beyond the Ivory Tower*. London: Taplinger Publishing Company, 1970
6. Harun Yahya. *Atlas of Creation: Volume I*. Global Publishing (Istanbul), 2006
7. Alfred Russel Wallace. *The Alfred Russel Wallace Page* ([people.wku.edu](http://people.wku.edu))

8. William R. Fix *The Bone Peddlers: Selling Evolution*. New York: Macmillan, 1984
9. Jones J. S. «A Thousand and One Eves», *Nature*, Vol. 345, No. 6274 (May 31, 1990)
10. Robert B. Eckhardt «Population Genetics and Human Origins», *Scientific American*, Vol. 226, No. 1 (January 1972)
11. Luther D. Sunderland *Darwin's Enigma: Fossils and Other Problems*. 4th ed. Santee: Master Books, 1988
12. Friedrich Engels. «Діалектика природи». Київ: Видавництво політичної літератури, 1980
13. Вишеславцев Б. П. «Криза індустріальної культури: марксизм, неосоціалізм, неолібералізм». Вид-во ім. Чехова, 1953
14. Вільчек В. М. «Алгоритми історії». Аспект Прес, 2004
15. Агафонов А. Ю. «Основи смислової теорії свідомості». 2003
16. Erich Fromm. *Escape from Freedom*. New York: Farrar & Rinehart, 1941 / *Man for Himself*. New York: Rinehart & Company, 1947
17. Аллахвердов В. М. «Методологічна подорож океаном несвідомого до таємничого острова свідомості». 2003
18. Бородай Ю. М. «Еротика – смерть- табу: Трагедія людської свідомості». 1996.

### **3.2. Походження землеробства, ремесл, мистецтва та культури.**

Чому, власне, землеробство? Тому що саме з землеробства людство, згідно з думкою сучасних археологів, антропологів, культурологів та інших представників наукової спільноти, які розробляють концепції походження людства та культури, саме з нього починається новий виток в його еволюції, про якій ми добре знаємо вже зі шкільних підручників під назвою «неолітична революція». Але, як відомо, наукова думка не стоїть на одному місці, тому вже на початку XXI століття у низки науковців виникають різні питання щодо

походження як людини, так і її культури. Тож розглянемо деякі з цих питань, щоб самотужки розібратися з цією проблемою і зробити певні висновки.

Згідно з розповсюдженою концепцією, близько 11–12 тисяч років тому, наприкінці останнього льодовикового періоду, людство пережило фундаментальний злам способу життя - перехід від мисливсько-збиральної економіки до виробництва їжі. Цей процес називають **неолітичною революцією**<sup>60</sup>.

Саме тоді люди почали: збирати та висівати насіння диких рослин, поступово змінювати їхні властивості через відбір, одомашнювати тварин. Це був початок **доместикації** - еволюційного процесу, у якому рослини і люди фактично співрозвивалися. Ранні культури включали: пшеницю та ячмінь у Передній Азії, рис у Китаї, кукурудзу в Мезоамериці, просо в Африці.

### **Які ж питання виникають у сучасних дослідників щодо цієї концепції?**

1. Біологічно сучасні люди існують приблизно **300 тисяч років**. Але більшість технологічних проривів - землеробство, ремесла, міста, писемність - з'являються лише в останні **10-12 тисяч років**. Мозок був готовий значно раніше, але цивілізація чомусь довго не виникала. Чому? Питання відкрите.
2. Генетичні й археоботанічні дослідження показують, що землеробство виникло **незалежно в кількох регіонах світу**, а не в одному місці. Класична схема (за ботаніком Миколою Вавиловим) виділяє кілька центрів доместикації рослин: Передня Азія (Родючий Півмісяць), Китай, Індія та Індокитай, Центральна Азія, Середземномор'я, Ефіопія, Мезоамерика, Південна Америка.

Як це могло статися? Чи є якесь пояснення у науковців?

Класична наука має 3 основні моделі пояснення: 1. Кліматична (кінець льодовикового періоду → стабільний клімат → можливість вирощувати рослини); 2. Демографічна (зростання населення → тиск на ресурси → перехід до виробництва їжі); 3. Екологічна (люди вже довго взаємодіяли з рослинами →

---

<sup>60</sup> [Encyclopedia Britannica](#).

накопичився «поріг змін»). Але проблема залишається, тому що ці моделі пояснюють *умови*, але не пояснюють *причини*: чому зміни відбулися майже одночасно у різних частинах світу.

**Разом з цими питаннями виникають інші:**

1. Багато археологів відзначають: перші землероби працювали *більше*, ніж мисливці-збирачі, їхнє здоров'я часто було *гіршим* і раціон став *менш різноманітним*, ніж у мисливців-збирачів. Тоді чому люди перейшли до землеробства? Питання відкрите.
2. Демографічна модель взагалі хибна, тому що з початку у спільноти повинні виникнути залишки їжі, а вже потім може статися зростання населення, а може й ні, бо голодні люди по-перше, зайняті весь час пошуком їжі, тобто виживанням, по-друге, голодні батьки не в змозі виростити здорову, повноцінну дитину. Це питання теж відкрите.
3. Відкритим питанням є і щодо рослин та їх походження, які вирощували древні землероби.

Існує концепція, яка об'єднує походження землеробства з культивуацією диких рослин. Дані з сучасної мікроботаніки, аналізу крохмальних зерен, фітолітів (мікроскопічних кремнієвих структур рослин) і кам'яних знарядь показують, що люди почали експериментувати з рослинами значно раніше - за десятки тисяч років до повноцінного землеробства. Інакше кажучи: неолітична революція могла бути кульмінацією дуже довгого «передаграрного» періоду експериментів.

Якщо дивитися на це з філософської перспективи, виникає дивне відчуття: людство десятки тисяч років *гралося з рослинами*, перш ніж зрозуміло, що фактично створює нову цивілізацію. Але і це ще не все, тут виникає проблема походження рослин.

Відомий ботанік *М.І. Вавілов* об'їхав половину планети, збираючи зернини рослин, щоб зрозуміти, *де і як людство вперше почало культивувати пшеницю*. І саме його роботи фактично заклали фундамент сучасної науки про походження культурних рослин. Головна ідея дослідження Вавілова наступна -

щоб зрозуміти походження рослини, треба знайти регіон, де спостерігається найбільша генетична різноманітність її форм. Чому? Бо саме там рослина найдовше еволюціонувала разом з людиною. Цей принцип, який він назвав: *законом центрів походження культурних рослин*, був викладений у його фундаментальній праці<sup>61</sup>.

Що нас цікавить у дослідженнях Вавилова, так це складна генетична структура пшениці. Сучасна пшениця - це *гібрид кількох видів*. Її геном виник через *поліплоїдію* - об'єднання геномів різних рослин і цей процес відбувався приблизно 8–10 тисяч років тому. Ось тут і виникає дуже цікава наукова загадка: деякі генетики сьогодні вважають, що поліплоїдний геном пшениці виник настільки незвично швидко, що це виглядає майже як «генетичний стрибок». Через це іноді виникає питання: чи могла людина *свідомо прискорити цей процес селекції ще в доісторичні часи*? Це одна з найцікавіших дискусій сучасної археоботаніки.

Пшениця - справжній генетичний гігант. Її геном утворений з трьох різних геномів (A, B, D), і це результат процесу, який називається поліплоїдією, тобто збільшення числа наборів хромосом. На перший погляд це виглядає майже як лабораторний експеримент природи: різні види зливаються, геноми об'єднуються, виникає новий організм. Звідси й природне запитання: чи може це статися *само по собі*, без втручання людини чи «надлюдського розуму»? Деякі науковці кажуть що так, це може відбуватися само по собі, але вони мабуть не знають, а може роблять вид, що не знають, що культивована пшениця, так само як і ячмінь, без людини не розповсюджується ефективно, тобто програє дикій формі, тому що у дикій формі колос *розсипається, а* у культурній – *ні!*

Теж саме можна споглядати і за кукурудзою, однією з найбільших загадок землеробства – вона теж *не розсипається сама*, і це ключове: вона не може самостійно розмножуватися в дикій природі, що означає, що кукурудза повністю залежна від людини, це по-перше, по-друге, вона дуже відрізняється від свого

---

<sup>61</sup> Vavilov N. I. *The Origin, Variation, Immunity and Breeding of Cultivated Plants*. Chronica Botanica, 1951 (перше видання 1926).

дикого предка Teosinte, якій має маленькі тверді зерна, розкидані по стеблу, якій зовсім не схожий на качан.

Розумієте, щоб отримати кукурудзу, потрібно багаторазово відбирати потрібні мутації, протягом сотень років з розумінням результату. І тут виникає питання: як люди без науки могли це зробити? Тому деякі дослідники (навіть у науці) визнають, що процес її одомашнення *не до кінця зрозумілий*.

Є ще кілька рослин, які були одомашнені людством і досі залежні від людей, наприклад, культурні банани стерильні і не мають насіння, на відміну від своїх диких предків, а розмножуються тільки через відростки. Деякі фрукти (яблука, виноград) втрачають здатність до ефективного дикого відтворення і постійно потребують догляду людини.

Виходить, що пшениця, ячмінь, кукурудза та банан – це геномодифіковані рослини, які були одомашнені людьми завдяки селекції. Тож, цікаво подивитись, як самі американські індіанці, або єгипетські землероби пояснювали виникнення зернової культури.

Знайомство з міфами народів світу показує нам, що в дуже різних культурах з'являється майже одна й та ж сама структура: люди не самі «вигадують» землеробство - їм його приносять або відкривають. І це класичний корпус міфологічних і релігійнознавчих досліджень, де фігурує мотив «культурного героя», який приносить людям землеробство<sup>62</sup>.

У Китаю це був легендарний культурний герой Шень-нун - «божественний землероб», який навчив вирощувати рослини, відкрив людям лікарські трави і «випробував» природу на собі. У Мезоамериці майже прямий «дарувальник цивілізації» Кетцалькоатль приніс людям кукурудзу і дав їм знання, які призвели до розвитку не тільки землеробства, а взагалі культури. В Єгипті бог Осіріс

---

<sup>62</sup> Shennong Bencao Jing (神農本草經); Anne Birrell. «*Chinese Mythology: An Introduction*»; Mark Edward Lewis. «*The Flood Myths of Early China*». Michael D. Coe. «*The Maya*», Karl Taube. «*Aztec and Maya Myths*». Jan Assmann. «*Death and Salvation in Ancient Egypt*», Geraldine Pinch. «*Egyptian Mythology*». Walter Burkert. «*Greek Religion*», Robert Parker. «*On Greek Religion*».

навчає людей землеробству, вводить закони і порядок, тобто робить поєднання аграрного і соціального аспектів життя, а в Греції Деметра передає людям знання про зерно, в той час як герой Триптолем поширює його по світу. Тобто у якійсь час людство пережило не просто технологічний, а **психокультурний перелом**, який відчувався як «прихід знання ззовні», що і було відображене у міфах народів світу.

Відомий британський журналіст і дослідник, який присвятив десятиліття розробці проблеми виникнення людської цивілізації - **Грем Генкок**, довів - те, що ми вважаємо її «початком», насправді є лише **відновленням після глобальної катастрофи**. У книзі *Fingerprints of the Gods* (1995) він зібрав свідчення з геології, астрономії, архітектури та давніх міфів, щоб довести існування розвиненої морської цивілізації, знищеної приблизно 12 000 років тому. У *Magicians of the Gods* (2015) Генкок розвинув цю тезу, спираючись на нові відкриття - насамперед **Гьобеклі-Тепе** в Туреччині, збудований близько 10 000-12000 р. до н. е. людьми, яких офіційна наука вважає примітивними мисливцями-збирачами. На думку Генкока, це неможливо: рівень архітектурних і астрономічних знань будівників Гьобеклі-Тепе свідчить про те, що вони отримали їх від «*магів богів*» - уцілілих представників загиблої цивілізації, які мандрували світом і передавали знання різним народам. Саме це, на його переконання, і відображено в міфах про Осіріса, Кетцалькоатля, Шень-нуна та інших «культурних героїв».

У книзі *America Before* (2019) Генкок звертається до конкретного питання, яке особливо цікаве в контексті нашої теми: **як людство без науки і письма змогло одомашнити кукурудзу з теосинте?** Він детально аналізує генетичний парадокс кукурудзи - рослини, яка настільки різночудно відрізняється від свого дикого предка, що сучасні генетики досі не можуть повністю пояснити цей перехід природними процесами - і стверджує, що за цим стоїть **цілеспрямоване втручання людей з глибокими знаннями селекції**. Ширше Генкок доводить, що Америка до офіційно визнаних цивілізацій майя та ацтеків була домом набагато давнішої культури, сліди якої свідомо замовчуються або ігноруються

академічною наукою. Таким чином, у всіх трьох книгах проходить єдина наскрізна ідея: те, що ми зємо «неолітичною революцією» - виникненням землеробства, ремесл і міст, - є не спонтанним еволюційним процесом, а **свідомою передачею знань** від носіїв більш давньої і розвиненої традиції.

Тож нам треба шукати відповіді на питання щодо походження ремесл та мистецтва не у підручниках, зміст яких давно застарів, а у монографіях альтернативних істориків, антропологів, культурологів, міфологів та представників інших наук, які прикладають багато зусиль задля розвитку саме холістичної історії культури, мистецтва та цивілізацій.

### **Висновки.**

У сучасній науці походження землеробства зазвичай пояснюється сукупністю кліматичних, демографічних та екологічних факторів: стабілізацією клімату після льодовикового періоду, зростанням населення та поступовим накопиченням знань про рослини. Однак ці підходи, попри свою емпіричну обґрунтованість, мають низку суттєвих обмежень. Передусім вони описують **умови**, за яких землеробство стало можливим, але не дають переконливої відповіді на питання, **чому саме відбувся перехід** до принципово нового способу взаємодії з природою. Особливо проблематичною залишається відносна синхронність виникнення землеробських практик у різних регіонах світу, що важко пояснюється лише локальними адаптаціями.

Другою слабкою ланкою є недооцінка когнітивного та культурного виміру цього процесу. Археологічні та етнографічні дані свідчать, що перехід до землеробства вимагав не лише технічних навичок, а й **зміни типу мислення**: здатності до довготривалого планування, креативного, тобто символічного осмислення природних циклів та формування стійких соціальних практик. Проте сучасні моделі часто редукують ці аспекти до побічних продуктів біологічної еволюції або адаптації, не пояснюючи механізму їх виникнення. У цьому контексті особливо показовим є **феномен культурного «порогу»**, який не долається у тваринних популяціях, але стає визначальним для людських спільнот.

Сьогодні наука майже одностайна в одному: *не існує єдиного простого пояснення*, чому деякі люди раптом перестали бути мисливцями-збирачами і почали вирощувати рослини. В альтернативній історії землеробство асоціюється або з давніми, майже втраченими цивілізаціями, або з різким культурним стрибком після глобальної катастрофи близько 12 тисяч років тому, з невідомих причин, тоді як академічна наука бачить у ньому *природний еволюційний процес* переходу від збирання до аграрного способу життя.

Таким чином, існуючі наукові концепції залишають відкритим питання про природу самого переходу до землеробства як якісного зсуву в історії людства, теж саме торкається і походження ремесл, торгівлі, релігії, науки і мистецтва. Це дозволяє припустити, що даний процес не може бути повністю пояснений у межах редуціоністських моделей і потребує холістичного підходу, який враховує взаємодію біологічних, психологічних, культурних і, можливо, онтологічних чинників. Землеробство в цьому сенсі постає не лише як економічна інновація, а як прояв глибшої трансформації людського буття, пов'язаної з переходом до світу смислів, символів і свідомого, а також креативного конструювання реальності.

Матеріалістично-атеїстичне світоглядне бачення, яке домінує в свідомості багатьох сучасників, призвело людство до глибокої духовної та душевної кризи. Усі глобальні проблеми нашого часу виникли внаслідок діяльності носіїв цього світогляду та відповідного ставлення до світу. До речі, слово "*криза*" в перекладі з грецької означає "*суд*". Криза нашої техногенної цивілізації - це суд над світоглядом, який її породив.

Недарма сучасне мистецтво, зокрема кінематограф, так насичене апокаліптичними сюжетами. Це те, що може чекати людство, якщо ми не змінимо свого ставлення до Природи і до себе як частини Великого Цілого, яке в різних духовних традиціях називається Космічною Свідомістю, Парабрахманом, Єдиним, Сущим тощо.

### **Контрольні питання:**

1. У чому полягає суть так званої «неолітичної революції» і чому її вважають переломним моментом в історії людства?
2. Які основні протиріччя виникають у сучасній науці щодо часу появи цивілізації, зважаючи на те, що біологічно сучасна людина існує вже близько 300 тисяч років?
3. Чому факт незалежного виникнення землеробства в різних регіонах світу є проблемою для класичних наукових моделей?
4. У чому полягають обмеження кліматичної, демографічної та екологічної моделей пояснення походження землеробства?
5. Чому перехід до землеробства виглядає парадоксальним з точки зору якості життя перших землеробів у порівнянні з мисливцями-збирачами?
6. Яку роль відіграють дослідження М. І. Вавілова у вивченні походження культурних рослин і в чому полягає його закон центрів походження?
7. У чому полягає проблема походження культурних рослин (зокрема пшениці та кукурудзи) з точки зору генетики і селекції?
8. Як міфи різних народів світу пояснюють виникнення землеробства і яку роль у цьому відіграє образ «культурного героя»?
9. Як Грем Генкок пояснює появу землеробства та культурних знань у різних народів світу?
10. Що, на думку Генкока, є доказом існування розвиненої цивілізації до офіційно визнаних, і безпосередньо пов'язане з темою походження землеробства?

### **Список рекомендованої літератури:**

1. Assmann J. Death and Salvation in Ancient Egypt. Ithaca ; London : Cornell University Press, 2005. 496 p.
2. Birrell A. Chinese Mythology: An Introduction. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1993. 325 p.

3. Burkert W. Greek Religion. Cambridge : Harvard University Press, 1985. 493 p.
4. Coe M. D. The Maya. 8th ed. London :Thames & Hudson, 2011. 272 p.
5. Hancock G. Fingerprints of the Gods: The Evidence of Earth's Lost Civilization. New York : Crown Publishers, 1995. 578 p.
6. Hancock G. Magicians of the Gods: The Forgotten Wisdom of Earth's Lost Civilization. London : Coronet Books, 2015. 509 p.
7. Hancock G. America Before: The Key to Earth's Lost Civilization. New York : St. Martin's Press, 2019. 512 p.8.
8. Lewis M. E. The Flood Myths of Early China. Albany : State University of New York Press, 2006. 272 p.
9. Neolithic Revolution. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/Neolithic-Revolution> (дата звернення: 22.05.2026).
10. Parker R. On Greek Religion. Ithaca : Cornell University Press, 2011. 296 p.  
Pinch G. Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt. Oxford : Oxford University Press, 2002. 272 p.
11. Sitchin Z. The 12th Planet. Book I of the Earth Chronicles. New York : Stein and Day, 1976. 436 p.
12. Sitchin Z. Genesis Revisited: Is Modern Science Catching Up with Ancient Knowledge? New York : Avon Books, 1990. 343 p.
13. Shennong Bencao Jing (神農本草經) / transl. by Yang Shou-zhong. Boulder : Blue Poppy Press, 1998. 220 p.
14. Taube K. Aztec and Maya Myths. 4th ed. London : British Museum Press, 1993. 176 p.
15. Vavilov N. I. The Origin, Variation, Immunity and Breeding of Cultivated Plants. Waltham : Chronica Botanica, 1951. 364 p.

## ЛЕКЦІЯ 4.

### Індійська філософія як фундатор східної філософії гармонії.

#### 4.1. Загальна характеристика.

Індійська філософія являє собою сукупність філософських теорій усіх індійських мислителів, як давніх, так і сучасних, як індусів, так і неіндусів, як теїстів, так і атеїстів. Дехто вважає, що термін «індійська філософія» (Indian philosophy) є синонімом «філософії індусів» (Hindu philosophy). Це було б справедливо лише в тому випадку, якби слово «індус» тлумачилося виключно в географічному значенні - як житель Індії. Однак, оскільки під словом «індус» зазвичай мається на увазі послідовник індуїзму, тобто певного релігійного віровчення, то таке ототожнення було б помилковим і вводило б в оману.

Навіть у творах давніх ортодоксальних індійських філософів, які прагнули зібрати в одному місці погляди всіх філософських шкіл, ми поряд із викладом поглядів ортодоксальних мислителів знаходимо також висвітлення атеїстичних і матеріалістичних шкіл (наприклад, чарвака), а також вчень таких неортодоксальних мислителів, як буддисти та джайністи.

У цьому аспекті індійська філософія вирізняється різною широтою світогляду, що свідчить про її постійне прагнення до пошуку Істини. Незважаючи на існування багатьох шкіл, погляди яких інколи суттєво відрізняються, кожна школа намагалася вивчити позиції інших і, перш ніж дійти певного висновку, ретельно зважувала їхні аргументи та заперечення.

Такий характер індійської філософії призвів до формування *особливого методу філософського міркування*, а саме: перед тим як сформулювати власну теорію, філософ мав спершу викласти точку зору свого опонента. Це викладення аргументів опонента є початковою позицією (пурвапакша). Далі йде її спростування (кхандана), а потім - виклад власної позиції з відповідними доказами, яка називається подальшою точкою зору (уттарапакша) або висновком (сиддганта). У результаті таких маніпуляцій із текстами опонентів, а також роботи над висновками й формуванням власної позиції в початківців-філософів розвивалося критичне мислення - саме той тип мислення, який нині є

надзвичайно затребуваним, адже перебуває в гострому дефіциті не лише на рівні буденної свідомості, а навіть у освіченому середовищі.

Цей всеохопний характер індійської філософії, її терпимість до різноманітних шкіл, мав дуже позитивне значення: кожна філософська система здобувала обґрунтований і завершений вигляд. Якщо ми звернемося до об'ємних праць ведантистів, то побачимо там уважний і добре обміркований аналіз поглядів усіх інших систем: **чарваки, буддистів, джайністів, санх'ї, йоги, міманси, ньяї та вайшешики**. Так само в працях буддійських або джайністських мислителів розглядаються позиції інших філософських напрямів. Тому кожна система набуває енциклопедичного характеру у своєму підході до ідей.

Не дивно, що багато проблем сучасної західної філософії, у тому числі і проблема гармонії, вже давно були осмислені в індійській філософії. Більше того, місцеві вчені, знайомі лише з індійською традицією, виявляють дивовижну легкість у засвоєнні західної філософії.

Якщо європейська традиція лише в окремі епохи піднімалася до холістичного бачення світу, то індійська культура від самих Вед мислила буття як Єдине Ціле, всередині якого людина не протистоїть Світові, а є його органічною частиною. Уже ведійське поняття ***pima (ṛta)*** - космічний лад, що пронизує однаково рух світил, зміну пір року, перебіг жертовного ритуалу й моральний порядок людських учинків, є, по суті, найранішим формулюванням ідеї Вселенської Гармонії: єдиного закону, якому співзвучне все суще, від зірки до вчинку.

Прикметно, що індійська філософія від початку не розділяла те, що Європа згодом рознесла по різних дисциплінах. Істина (*satya*), благо й краса, знання й спасіння, фізика космосу й етика поведінки тут від початку є гранями одного Цілого. Саме тому індійська традиція може правити за взірць холістичного мислення: вона ніколи не запитувала «з чого складається світ?» окремо від питання «як належить жити?» і «в чому сенс існування?». Тобто в індійській філософії існує певна ось – ***істина-благо-краса***- навколо якої розвивалось суто філософське осмислення ключових проблем.

## Основні категорії.

Навколо цієї осі обертаються наскрізні категорії індійської думки, спільні для більшості шкіл. *Сансара* - коловорот народжень, поле дисгармонії, страждання й несвободи. *Карма* закон причини й наслідку, що утримує істоту в цьому коловороті: кожен учинок породжує наслідок, який доведеться пережити. *Дхарма* - багатозначне поняття, що означає водночас космічний і моральний закон, обов'язок і той лад, дотримання якого підтримує гармонію світу й суспільства; жити за дхармою - означає бути співзвучним вселенському порядку. *Майя* - заслона видимостей, що змушує приймати множинність і відокремленість за остаточну реальність і тим прив'язує до сансари. *Мокша* - звільнення, зняття майї, вихід із-під влади карми, повернення частини до Цілого. І нарешті *реінкарнація* - буквально «повторне втілення у плоть») - це уявлення про те, що після смерті тіла душа (або певне нематеріальне начало особистості) не зникає, а народжується знову в новому тілі, проживаючи таким чином низку послідовних земних життів. Цей процес не є випадковим: він керується законом *карми*, за яким якість і обставини кожного нового народження визначаються вчинками, скоєними в попередніх життях. Послідовність таких перевтілень утворює *сансару* - коловорот народжень і смертей, а кінцевою метою духовного шляху стає вихід із цього коловороту, тобто звільнення - *мокша*.

Неважко побачити внутрішню логіку, що пов'язує ці категорії в єдину холістичну картину. Доки людина перебуває в полоні майї й ототожнює себе лише з відокремленою формою, вона накопичує карму й лишається в сансарі, у стані роз'єднаності, тобто дисгармонії. Дотримання дхарми поступово впорядковує її життя, а пізнання істини веде до мокші - відновлення гармонії, у якій частина усвідомлює себе Цілим. Таким чином саме *дхарма і мокша* є для нас найцікавішими поняттями, які ми розглянемо більш детально.

*Ддхарма* посідає особливе місце серед категорій індійської думки, тому ще поняття настільки місткове, що його неможливо перекласти одним словом. Дхарма є водночас і космічним законом, що утримує Всесвіт у рівновазі, не даючи йому розпастися в хаос, і моральним обов'язком кожної окремої людини.

Ці два значення не випадково злилися в одному слові: в індуїзмі це не дві різні дхарми, а один і той самий закон, побачений із двох боків. Дхарма як Вселенський лад є прямою спадкоємицею ведійської *ṛiti* - того одвічного порядку, якому співзвучне все суще; дхарма ж як *свадхарма* («власна дхарма») є часткою цього ладу, що припадає на конкретну людину відповідно до її природи, покликання та етапу життя. Звідси впливає глибока думка, що лежить у серці індуїстського світогляду: виконуючи свій особистий обов'язок, людина не просто чинить морально, вона підтримує гармонію цілого Космосу, вкладає свій голос у Вселенську співзвучність. І навпаки, нехтування своєю дхармою є не лише особистою провиною, а й тріщиною у Світовому ладі. Так етичне й онтологічне виявляються нероздільними: добро і світовий порядок - це одне, бо чинити правильно означає бути в злагоді з самою тканиною Буття. У цьому індуїстська дхарма постає, можливо, найчистішим вираженням тієї інтуїції, на якій тримається вся філософія гармонії: лад зовнішнього світу й лад людської душі є відлунням одне одного.

Якщо дхарма впорядковує життя людини у світі, то *мокша* виводить її за межі самого коловороту світу - сансари, нескінченного ланцюга народжень і смертей, рухомого законом карми. Мокша означає остаточне визволення з цього коловороту, припинення блукань душі й повернення до її справжньої природи.

На перший погляд може видатися, що звільнення від світу суперечить ідеї гармонії, адже воно є виходом за межі будь-яких земних зв'язків і відношень. Та насправді мокша є не запереченням гармонії, а її найвищою, граничною формою - гармонією не горизонтальною, не співзвучністю частин усередині світу, а вертикальною: повним співпадінням індивідуальної душі (*атмана*) з єдиною основою всього сущого (*Брахманом*). Класична формула Упанішад - «Я є Брахман» (*Aham Brahmasmi*) - виражає саме цю мить, коли спадає завіса ілюзії (*майя*), що змушувала людину вважати себе відокремленою часткою, і частина впізнає себе як Ціле, мікрокосм осягає свою тотожність із Макрокосмом. Веданта описує цей стан тріадою *сам-чит-ананда* - буття, свідомість, блаженство, злиті в нероздільну повноту. Тому мокша і є східним образом гармонії як вищого щастя:

не приємна рівновага почуттів і не злагодженість багатьох голосів, а злиття власного голосу з тією тишею, з якої всі голоси походять. У цьому й полягає глибинна логіка індійської думки: дхарма веде людину до ладу зі світом, а мокша - до ладу, що вищий за Світ, до остаточного спокою повернення додому. «Дім» тут - це Брахман, Первісна Основа, з якої душа ніби вийшла й до якої повертається.

Повернення додому - це не втрата себе, а навпаки, остаточне віднайдення себе. Не зникнення, а впізнавання. Як людина після довгих блукань переступає поріг рідної домівки й відчуває - ось воно, тут я свій, тут мені нічого більше не треба шукати. У цьому й полягає спокій мокші: не порожнеча, а повнота впізнаного, давно знайомого.

Ми не будемо розглядати етичні вчення всіх індійських філософських шкіл, оскільки обмежені навчальним планом і обсягом цієї лекції. Проте зосередимо увагу на одному з найпоширеніших у сучасному західному світі вчень - вченні Будди Гаутами.

#### **4.2. Будда та його вчення про набуття гармонії.**

Буддизм упродовж багатьох століть був головною духовною традицією у більшості регіонів Азії, зокрема в країнах Індокитаю, а також на Шрі-Ланці, у Непалі, Тибеті, Китаї, Кореї та Японії. Подібно до індуїзму в Індії, буддизм справив глибокий вплив на інтелектуальне, культурне й художнє життя цих країн. Проте, на відміну від індуїзму, буддизм бере свій початок від конкретної історичної особистості - Сіддхартхи Гаутами, так званого «історичного» Будди. Він жив в Індії в середині VI століття до н.е., в епоху, коли в різних культурах з'являлося багато духовних учителів і геніальних мислителів: Конфуцій і Лао-цзи в Китаї, Заратустра в Ірані, Піфагор і Геракліт у Греції.

Якщо індуїзм надає перевагу дослідженню Вед і ритуалу, для втілення у життя ведичне вчення, то буддизм, передусім, зосереджується на психології. Метою Будди було не задоволення людської цікавості щодо походження світу чи

природи божественного начала. Його насамперед цікавило людське життя, сповнене страждань і розчарувань. Саме тому його вчення було не метафізичним, а радше психотерапевтичним.

Одразу зробимо застереження, щоб уникнути спрощення. Кажучи, що буддизм можна читати як учення переважно психотерапевтичне, я не стверджую, ніби в ньому зовсім немає уявлень про буття чи пізнання, вони, безперечно, є. Мається на увазі інше: сам Будда свідомо відсував метафізичні питання на другий план, вважаючи їх не лише марними, а й шкідливими для головної справи - звільнення від впливу майї, тобто пробудження. Тому, читаючи його вчення насамперед як практику, ми йдемо за самим Буддою, а не накладаємо сучасну рамку на давній матеріал, тим самим відновлюємо власну інтонацію засновника.

**Притча про отруєну стрілу.** Найкраще цю настанову передає знаменита притча, яку Будда розповів учневі на ім'я Малунк'япутта, коли той зажадав відповідей на метафізичні питання: чи вічний світ, чи скінченний, чи тотожні душа й тіло, що буде з пробудженим після смерті? Будда відповів образом: уявіть людину, поранену отруєною стрілою. Рідні приводять лікаря, але поранений каже: «Я не дам виймати стрілу, доки не дізнаюся, хто в мене стріляв, якого він роду, високий чи низький, з якого дерева зроблено лук, яким пір'ям оперено стрілу». Така людина, каже Будда, помре, так і не довідавшись відповідей: «Так само й той, хто скаже: я не житиму свято під керівництвом Блаженного, доки він не пояснить мені, чи вічний світ..., - помре, так і залишивши це невизначеним Татхагатою»<sup>63</sup>.

Сенс притчі програмний для всього нашого підходу: страждання - це поранення, яке потребує негайного лікування, а не приводу до філософських дискусій. Будда послідовно мовчав щодо цілої низки метафізичних питань (традиція називає їх *авьяката* - «невизначені»), бо вони не наближають до зцілення. Ця позиція робить буддизм навдивовижу співзвучним сучасній терапевтичній свідомості: важливо не пояснити страждання теоретично, а звільнити від нього практично.

---

<sup>63</sup> Чулла-Малунк'я-сутта, Маджджхіма-нікая, 63.

**Центральна метафора: Будда-лікар і Дгарма-ліки.** Уже в ранній традиції склався стійкий образ, який стане наскрізним для всієї нашої лекції: Будда - це лікар (*бгішаджсья*), його вчення (Дгарма) - це ліки, спільнота - доглядальники, а пробудження (нірвана) - одужання. Цей медичний образ не є пізнішою метафорою коментаторів, бо він закладений у самій структурі головного відкриття Будди, чотирьох благородних істин, побудованих точно за схемою лікарського мислення. Лікар діє в чотири кроки: встановлює, що пацієнт хворий (симптом); визначає причину хвороби (діагноз); стверджує, що одужання можливе (прогноз); призначає лікування (рецепт). Саме так побудовані й чотири істини, проголошені, за переказом, у Бенаресі, у першій проповіді Будди «Запуску колеса Дгарми»: «Це, ченці, благородна істина про страждання... Це благородна істина про походження страждання... про припинення страждання... про шлях, що веде до припинення страждання»<sup>64</sup>.

Ця чотиричленна структура - найважливіше, що варто засвоїти: вона перетворює духовне вчення на терапевтичний протокол. Розгляньмо кожен крок як етап зцілення.

### **Чотири благородні істини як терапевтичний протокол.**

**Перша істина: симптом (дукха).** Перша істина констатує факт страждання - *дукха*. Це слово зазвичай перекладають як «страждання», але його сенс ширший і тонший: незадоволеність, періодичні розчарування, відчуття життєвої неповноти, переживання нереалізованості, внутрішній дискомфорт. За словом стоїть образ колеса, насадженого на вісь не по центру: воно крутиться, але з поштовхами та ривками, тому що деформоване, його траєкторія спотворена внутрішнім дисбалансом. Це життя, яке позбавлене внутрішньої цілісності та рівноваги.

Дукха тут не лише гострий біль, а вся дисгармонійна, структурна деформація непробудженого існування. Традиція розрізняє три рівні дукхи: страждання як явний біль (хвороба, втрата, смерть); страждання від мінливості

---

<sup>64</sup> Дгаммачаккаппаваттана-сутта, Самьютта-нікая, 56.11.

(навіть щастя завдає болю, бо минає); і найтонше - страждання самої зумовленості, від того, що ми зіткані з нестійких, плинних процесів.

**Перша істина** - це чесний діагноз, відмова від утечі в заспокійливі ілюзії. У цьому її разючий збіг із засадою будь-якої психотерапії: зцілення починається з визнання проблеми, а не з її витіснення. «Народження - страждання, старість - страждання, хвороба - страждання, смерть - страждання, з'єднання з немилим - страждання, розлука з милим - страждання, неотримання бажаного - страждання»<sup>65</sup>.

Важливо підкреслити: перша істина не є песимізмом, хоч її часто так читають. Це не твердження «все погано», а твердження «є проблема, і її можна назвати». Лікар, що ставить діагноз, не песиміст — він реаліст, який робить перший крок до одужання.

**Друга істина: діагноз (самудая - жадання).** Друга істина встановлює причину страждання. І тут буддизм робить хід, який і донині вражає психологічною точністю: корінь страждання не в зовнішніх обставинах, а у внутрішньому ставленні до них - у жаданні (*танха*, буквально «спрага») і прив'язаності. Ми страждаємо не тому, що світ мінливий, а тому, що чіпляємося за мінливе так, ніби воно постійне; прагнемо втримати приємне й уникнути неприємного, тоді як усе тече і усе змінюється.

Танха має три обличчя: спрага чуттєвих насолод, спрага існування (бажання тривати, утвердити своє «я») і спрага неіснування (бажання позбутися, знищити неприємне). Усі три - форми того самого механізму: конфлікту між нашим чіплянням і плинною природою речей. Сучасною мовою це можна назвати дисгармонією між бажанням і реальністю. Зверніть увагу, як це лягає в нашу рамку: страждання є станом дисгармонії - неспівзвучності людини зі справжнім станом речей.

**Третя істина: прогноз (ніродга - припинення).** Третя істина найоптимістичніша: страждання можна припинити. Якщо причина дукхи - жадання, то згасання жадання означає згасання страждання. Цей стан і зветься

---

<sup>65</sup> Дгаммачаккаппаваттана-сутта.

*нірвана* (палі *ніббана*), буквально «згасання», «задмухування», як гасне полум'я, коли йому більше нема чим живитися. Тут потрібне уточнення проти поширеного непорозуміння: *нірвана* - це не знищення людини й не байдужа порожнеча, а згасання саме того вогню жадання, гніву й затьмарення, що спалював зсередини. Це не смерть, а одужання; не порожнеча, а звільнена повнота.

У нашій рамці гармонії *нірвану* можна описати як стан досконалої внутрішньої співзвучності, коли зникає розрив між бажанням і дійсністю, коли людина перестає воювати з плинністю буття і входить з нею в лад. Дисгармонія дукхи знімається не перемогою над світом, а припиненням внутрішньої війни.

#### ***Четверта істина: рецепт (магга - шлях).***

Четверта істина дає власне лікування - Благородний восьмиричний шлях, конкретну програму практики. Це і є «рецепт», що відрізняє буддизм від простого діагнозу: він не лишає людину наодинці з констатацією страждання, а дає покрокову методику.

Восьмиричний шлях традиційно групують у три розділи: мудрість, моральність і зосередження. ***Мудрість (праджня)*** це: 1) правильне розуміння (бачення чотирьох істин), 2) правильний намір (відмова від зловолі й жорстокості). ***Моральність (шіла)*** це: 3) правильне мовлення (без брехні, лихослів'я, пустослів'я), 4) правильна дія (ненасильство, чесність), 5) правильний спосіб життя (засоби до існування, що не шкодять). ***Зосередження (самадгі)*** це: 6) правильне зусилля (плекання корисних станів розуму), 7) правильна усвідомленість (*самі*), 8) правильне зосередження (медитативна зібраність).

Восьмиричний шлях називають ***серединним***, і це теж пряма вказівка на гармонію. Будда, який пройшов і шлях палацової розкоші, і шлях крайнього аскетизму, виявив, що жодна крайність не звільняє. Звільнення лежить посередині, у рівновазі, що уникає як потурання, так і самокатування. Серединний шлях - це і є образ гармонії як міри, дуже близький, до речі, до розуміння цієї категорії нашими предками прослав'янами, яке яскраво виражене у народній мудрості в якості афоризмів та приказок: «Що занадто – то не здорово»,

«Усе добре в міру», «Не пересмолюй, бо й добра страва гіркою стане», «Міра всьому – голова», «І медом можна переїстися», «Де міра, там і віра» тощо.

А Будда вчив: «Є дві крайнощі, ченці, яких має уникати той, хто покинув дім: відданість чуттєвим насолодам... і відданість самокатуванню... Уникаючи обох, Татхагата пізнав серединний шлях»<sup>66</sup>.

### ***Три ознаки буття: чому ми страждаємо.***

Щоб зрозуміти механізм страждання глибше, рання традиція вводить три «ознаки», або характеристики, всього зумовленого існування. Будемо вірні нашій настанові й читатимемо їх не як метафізику, а як опис того, з чим людина воює і через що страждає. ***Аніччя*** - *непостійність*: усе плинне, ніщо не триває незмінним. ***Дукха*** - *незадовільність*: усе зумовлене не дає тривкого вдоволення. ***Анатта*** - *не-я*, відсутність постійної незмінної самості. Перші дві ознаки інтуїтивно зрозумілі; третя - найрадикальніша й найважливіша для психотерапевтичного прочитання.

***Анатта: терапія без «я».*** Вчення про *анатту* стверджує, що те, що ми звемо своїм «я», не є якоюсь незмінною субстанцією-душею, а потоком, плетивом п'яти змінних груп (*скандг*): тілесності, відчуттів, сприйнятів, спонук і свідомості. «Я» - не річ, а процес; не іменник, а радше дієслово. Будда уникав і прямого твердження «я є», і прямого «я немає», бо обидва вели в метафізичну пастку; його хід суто практичний: не чіпляйся за жодне явище як за «моє» чи «це я».

Чому це терапевтично? Бо величезна частина нашого страждання живиться захистом, роздуванням і вразливістю «я» або «его». Образа, тривога, заздрість, страх приниження - усе це болить рівно настільки, наскільки є тверде «я-его», яке треба захищати. Послаблюючи ототожнення з фіксованим образом себе, людина послаблює й саме джерело цих станів. Це не знеособлення, а звільнення від його тиранії.

Тут варто чесно зазначити: формально аніччя, дукха й анатта - це твердження про природу реальності, тобто онтологія. Ми читаємо їх

---

<sup>66</sup> Дгаммачаккапаваттана-сутта.

психотерапевтично за прикладом самого Будди, але слухач має розуміти, що це наш свідомий вибір ракурсу, а не заперечення того, що буддизм має й філософський, метафізичний вимір.

***Практика: усвідомленість і медитація як метод.***

Якщо чотири істини - це протокол, то медитація - основний інструмент лікування. Дві великі сім'ї практик доповнюють одна одну. ***Саматха*** - це заспокоєння, зосередження розуму на одному об'єкті (наприклад, на диханні) задля внутрішньої тиші й стійкості. ***Віпасана*** - прозріння, ясне спостереження за тим, що відбувається в тілі й розумі, без втручання й оцінювання, аж до безпосереднього бачення непостійності й безособовості всіх явищ.

Серцевина практики - ***самі***, усвідомленість (та сама, що дала назву сучасному *mindfulness*). Класичний текст, Сатіпаттгана-сутта, описує чотири опори усвідомленості: *спостереження тіла, відчуттів, станів розуму й об'єктів розуму*. Суть методу у поверненні до теперішнього моменту й у незахопленому, приймаючому спостереженні досвіду таким, яким він є. Людина вчиться бачити свої думки й емоції не як накази, яким треба коритися, а як минулі явища, що виникають і зникають. Саме тут буддійська практика виявляє свою терапевтичну природу найочевидніше. Між стимулом і реакцією вона вставляє проміжок усвідомленості і в цьому проміжку народжується свобода. Замість автоматичного ланцюга «неприємне відчуття → відраза → страждання» постає можливість: помітити, не вчепитися, відпустити. Це й є практичне відновлення гармонії - не у світі, а у власному ставленні до світу.

***Поворот махаяни: співчуття, бодгісаттва і порожнеча.***

Приблизно з рубежу нашої ери в буддизмі складається велика традиція - ***Махаяна*** («велика колісниця»), яка, не відкидаючи раннього вчення, зміщує акценти. Для нашого терапевтичного прочитання важливі дві її ідеї: новий ідеал особистості та поглиблене вчення про порожнечу.

***Бодгісаттва: зцілення через співчуття, милосердя або дієве співпереживання стражданню інших істот (санскр.-каруна).***

Якщо ранній ідеал це *архат*, тобто той, хто сам досяг звільнення, то махаяна висуває ідеал *бодгісаттви* -істоти, яка, наблизившись до пробудження, зі співчуття відмовляється від остаточного відходу в нірвану, доки не звільнені всі живі істоти.

Тут гармонія перестає бути суто індивідуальною справою і набирає властивості альтруїзму: моє зцілення невіддільне від зцілення інших. Психологічно це глибокий хід, бо гармонійна людина наповнена благістю, що робить її сильною і щедрою, тому вона у змозі допомагати іншим, ділитися досвідом. На відміну від емоційної жалості, *каруна* не супроводжується почуттям зверхності, не принижує того, кому співчують, ґрунтується на розумінні єдності та взаємозалежності всіх живих істот, поєднує мудрість і любов.

Поряд із *каруною* махаяна культивує *метту* - доброзичливість, любов до всіх істот без винятку. Практики розвитку *метти* (побажання блага собі, близьким, нейтральним людям, недругам і зрештою всім істотам) сьогодні безпосередньо застосовуються в психотерапії під назвою «Практик Люблячої Доброти». Це гармонія в її горизонтальному вимірі - співзвучність між істотами, мережа турботи, що сполучає окреме «я» з цілим живого світу.

### ***Шуньята: порожнеча як свобода.***

Друга велика ідея махаяни - *шуньята*, порожнеча. Її легко зрозуміти хибно, як нігілізм; насправді вона означає інше: жодна річ не має самостійного, незалежного, власного буття, тобто все існує лише у взаємозв'язку, у взаємозалежному виникненні (*пратітья-самутпада*).

Філософ Нагарджуна розгорнув це у вчення, де порожнеча означає не «ніщо», а відсутність відокремленої самосутності: речі «порожні» від незалежного існування, бо суцільно зіткані з відношень. Зробимо обережний місток до нашого курсу (саме обережний, бо тут легко перетягнути). Ідея, що на дні реальності немає самодостатніх «речей», а є лише тканина взаємозалежних відношень, дивовижно перегукується з холістичним баченням буття як мережі холонів, і навіть із тим, що ми говорили про первинність відношень у сучасній філософії фізики. Втім, це паралель, а не тотожність: буддійська порожнеча,

передусім. практичний засіб звільнення від чіпляння, а не наукова теорія. Терапевтичний сенс *шуньяти* простий і потужний: якщо ніщо, зокрема й моє «я», не є застиглою самосутністю, то ніщо й не сковує остаточно, тобто все відкрите до зміни, до зцілення, до перетворення.

### ***Друге життя Дгарми: буддизм у сучасній психотерапії.***

Чи не найпереконливіший доказ практичної, терапевтичної природи буддизму є те, що у ХХ–ХХІ століттях його методи увійшли в наукову, секулярну психотерапію, де працюють незалежно від релігійного контексту. Сталося рідкісне: давня духовна практика витримала перевірку клінічними дослідженнями.

### ***MBSR: усвідомленість приходить у медицину.***

Поворотним став 1979 рік, коли молекулярний біолог і практик медитації **Джон Кабат-Зінн** заснував при Медичній школі Університету Массачусетсу клініку зниження стресу й розробив восьмитижневу програму *Mindfulness-Based Stress Reduction* (MBSR) - «зниження стресу на основі усвідомленості». Кабат-Зінн узяв серцевину буддійської практики саті й свідомо вийняв з неї релігійну оболонку, зробивши світською й придатною для лікарні.

Програму спершу застосовували до пацієнтів із хронічним болем, а згодом і при тривозі, депресії, психосоматичних та інших розладах; сьогодні MBSR викладають у сотнях медичних центрів світу, а книга Кабат-Зінна «*Full Catastrophe Living*» (1990) стала класикою. Сам Кабат-Зінн дав знаменитий образ: наполягати, що усвідомленість «буддійська», - це все одно що казати, ніби гравітація «англійська», бо її описав Ньютон. Тобто метод універсальний, навіть якщо відкритий у певній традиції. На основі MBSR згодом виросла *Mindfulness-Based Cognitive Therapy* (МВСТ) - поєднання усвідомленості з когнітивною терапією, що довело ефективність у запобіганні рецидивам депресії.

### ***ACT: прийняття замість боротьби.***

Ще ближча до буддійської серцевини є *Acceptance and Commitment Therapy* (ACT, «терапія прийняття і відповідальності»), розроблена психологом **Стівеном Гейзом** приблизно з 1980-х років. Її мета - *психологічна гнучкість*:

здатність бути присутнім у теперішньому моменті й діяти за своїми цінностями навіть у присутності болісних думок і почуттів. Сам Гейз у статті 2002 року прямо вказав на численні паралелі АСТ із буддизмом. Збіги справді разючі. АСТ виходить із того, що страждання універсальне й коріниться у спробах контролювати й уникати внутрішнього досвіду, - це майже дослівно перша й друга благородні істини. Ключові процеси АСТ - *прийняття* (готовність переживати неприємне, не воюючи з ним, замість *танхи*-уникання), *розчеплення* (бачення думок як думок, а не як істин чи наказів - пряма паралель до спостереження розуму у віпасані), *контакт із теперішнім моментом* (та сама саті) і *я-як-контекст* (спостерігаюче «я», що не зливається зі змістом досвіду, — практичний відповідник анатти). Перед нами фактично переклад буддійської практики мовою поведінкової науки.

До тієї самої «третьої хвилі» поведінкової терапії належить і діалектико-поведінкова терапія (DBT) *Марші Лінехан*, що теж відкрито включила навички усвідомленості. Спільний знаменник усіх цих підходів — перехід від боротьби із симптомом до прийняття й усвідомленого ставлення, тобто рівно той поворот, який Будда здійснив двадцять п'ять століть тому.

Варто, однак, зробити чесне застереження для повноти картини: секулярна усвідомленість - не панацея, і сучасні дослідники застерігають від «мак-майндфулнес», вихолощеної практики, відірваної від етичної основи (тих самих *шіли* й *метти*). Будда вбудовував усвідомленість у цілісний шлях, де моральність і співчуття невіддільні від зосередження. Більш того, Будда також будував своє вчення на концепції реінкарнації, але у самому буддизмі говорять радше про *переродження* (rebirth), ніж про реінкарнацію у строгому сенсі, бо вчення про анатту заперечує незмінну душу, яка б «переселялася». Переходить не субстанція-душа, а *потік причинно пов'язаних станів свідомості* - як полум'я, що передається від свічки до свічки.

Уся ця система - дхарма, карма, сансара й мокша - логічно тримається на ідеї *переродження*, тому що без неї конструкція розпадається: якщо життя одне, то карма не має де розгорнути свої наслідки, а сходження душі до звільнення

крізь багато існувань стає неможливим. Саме переродження робить індійську етику осмисленою, тобто учинок, не вичерпавши наслідків у цьому житті, переносить їх у наступне, а низка життів стає шляхом поступового очищення й дозрівання душі аж до мокші. Тому реінкарнація для індійської думки не екзотична віра, а сама несуча опора морального світопорядку: гарантія того, що Космічний лад не байдужий до людських вчинків і що жодна дія не зникає безслідно.

Цікаво, що цей прадавній феномен став останніми десятиліттями предметом серйозного академічного дослідження на Заході. Від 1960-х років психіатр *Ян Стівенсон*, а згодом його наступник *Джим Такер* у Відділі перцептивних досліджень Університету Вірджинії зібрали й задокументували базу з понад двох з половиною тисяч випадків, коли малі діти (зазвичай у віці двох-трьох років) спонтанно розповідають про «попереднє життя» і частину таких свідчень удавалося звірити з реальними померлими особами; дослідники описують і характерні закономірності, як-от родимі плями чи фобії, співвіднесені з обставинами загибелі в «минулому житті». Тут потрібно підкреслити, що ці дослідження ведуться за академічними процедурами й публікуються в рецензованих виданнях, проте належать до парапсихології і, поки, не є частиною академічної науки; самі дослідники говорять обережно, не про «доказ» переродження, а про випадки, яким наразі *бракує узгодженого пояснення*. Для нашого курсу важлива сама можливість обговорювати цю тему, спираючись на сучасних дослідників, тому що саме феномен реінкарнації є умовою здійснення верховенства Космічної справедливості й пробудження свідомості.

**Висновки.** Підсумуймо те головне, що дає нам буддизм як ланка у філософії гармонії. По-перше, буддизм являє собою, можливо, найчистіший в історії приклад вчення, що від початку мислить себе як *душевну терапію*, а не як теорію. Образ Будди-терапевта не метафора, а структурний принцип: чотири благородні істини побудовані точно як медичний чотиричлен - симптом (дукха), діагноз (жадання), прогноз (можливість припинення) і рецепт (восьмеричний шлях).

Сам Будда відмовлявся від метафізичних суперечок, бо поранену стрілою людину треба лікувати, а не розпитувати. По-друге, у нашій рамці страждання (*дукха*) постає як *стан дисгармонії*, тобто глибинної неспівзвучності між чіплянням людини й плинною природою буття, а звільнення (*нірвана*) - як відновлення гармонії, але особливого, внутрішнього типу: не перемога над Світом, а припинення внутрішньої війни з ним. Серединний шлях - образ гармонії як міри, що уникає крайнощів потурання й самокатування. По-третє, Махаяна розширює цю гармонію з індивідуальної на загальну: ідеал бодгісаттви й практики співчуття (*каруна*) і доброзичливості (*метта*) сполучають окреме звільнення з турботою про всіх, а вчення про порожнечу (*шуньята*) показує реальність як тканину взаємозалежних відношень - образ, співзвучний холістичному баченню всього нашого курсу. По-четверте, життєздатність цього вчення доведена несподіваним чином: його практики увійшли в сучасну наукову психотерапію - MBSR, MBCT, АСТ, DBT, - де працюють і поза релігійним контекстом. Це найкраще підтверджує наш вихідний тезис: буддизм був і залишається передусім практикою зцілення, мистецтвом відновлення внутрішнього ладу.

Нарешті, головний урок буддизму для філософії гармонії можна сформулювати так: гармонію не обов'язково шукати в зовнішньому світі чи в незмінних основах буття, її можна відновити у власному ставленні до плинної реальності, навчившись не воювати з непостійністю, а бути з нею в злагоді. Це гармонія як внутрішня практика, яка доступна всім, тут і тепер.

### **Контрольні питання:**

1. Як ви зрозуміли основний метод філософського міркування індійської філософії?
2. Чому індійська філософія носить суто холістичний характер?
3. Що означає поняття «дукха», «дхарма», «свадхарма», «ріта», «мокша», «сансара», «реінкарнація» та «карма»? Які з цих понять корелюють з поняттям «гармонія»?

4. Чому, згідно з лекцією, буддизм можна читати передусім як «психотерапевтичне» вчення?
5. Що ілюструє знаменита притча про отруєну стрілу?
6. За якою схемою, згідно з лекцією, побудовані чотири благородні істини?
7. У чому, за другою благородною істиною, полягає причина страждання?
8. Що буквально означає слово «нірвана» і як його тлумачить лекція?
9. Чому Восьмеричний шлях називають «серединним»?
10. Що стверджує вчення про «анатту» (не-я)?
11. Який ідеал висуває Махаяна і що він означає для розуміння гармонії?
12. Як ідеї буддизму проявилися в сучасній науковій психотерапії?

#### **Список рекомендованих джерел:**

1. Chatterjee S. C. & Datta D. M.. An Introduction to Indian Philosophy. 2012. 400p.
2. Carl Jung and the Rebirth of the Soul: A New Myth for the 21st Century (2023).
3. Hayes S. C., Strosahl K. D., Wilson K. G. Acceptance and Commitment Therapy: An Experiential Approach to Behavior Change. New York : The Guilford Press, 1999. 304 p.
4. Hayes S. C., Smith S. Get Out of Your Mind and Into Your Life: The New Acceptance and Commitment Therapy. Oakland, CA : New Harbinger Publications, 2005. 240 p.
5. John S. Strong. The Buddha: A Short Biography. Oneworld, 2001. 203p.
6. John A. Sanford. (1991) Soul Journey: A Jungian Analyst Looks at Reincarnation, 180p.
7. Klizovsky A.I. Basics of Understanding the New Era. Riga, 1998. 864p.
8. Linehan M. M. Cognitive-Behavioral Treatment of Borderline Personality Disorder. New York : The Guilford Press, 1993. 558 p.
9. Linehan M. M. Skills Training Manual for Treating Borderline Personality Disorder. New York : The Guilford Press, 1993. 180 p.
10. Sinnett A. P. Esoteric Buddhism. 2015. 176p

#### **Дослідники феномену реінкарнації:**

1. Bowman C. Children's Past Lives: How Past Life Memories Affect Your Child. New York : Bantam Books, 1997. 320 p.
2. Moody R. A. Life After Life: The Investigation of a Phenomenon - Survival of Bodily Death. Atlanta, GA : Mockingbird Books, 1975. 175p.
3. Shroder T. Old Souls: The Scientific Evidence for Past Lives. New York : Simon & Schuster, 1999. 256 p.
4. Stevenson I. Children Who Remember Previous Lives: A Question of Reincarnation. Rev. ed. Jefferson, NC : McFarland & Company, 2001. 272 p.
5. Stevenson I. European Cases of the Reincarnation Type. Jefferson, NC : McFarland & Company, 2003. 270 p.
6. Stevenson I. Reincarnation and Biology: A Contribution to the Etiology of Birthmarks and Birth Defects : in 2 vols. Westport, CT : Praeger Publishers, 1997. 2268 p.
7. Tucker J. B. Life Before Life: A Scientific Investigation of Children's Memories of Previous Lives. New York : St. Martin's Press, 2005. 256 p.
8. Tucker J. B. Return to Life: Extraordinary Cases of Children Who Remember Past Lives. New York : St. Martin's Press, 2013. 256 p.
9. Tucker J. B. Before: Children's Memories of Previous Lives. New York : St. Martin's Essentials, 2021. 544 p.

### **Переклади першоджерел із санскриту на українську мову:**

1. Бхагавадгіта. «Гіта-артха-санґрага» Ямуни / переклад із санскриту, граматичний розбір, переднє слово й коментарі Д. В. Бурби. Київ : Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, 2021. 640 с. [Найповніше академічне видання «Бхагавадгіти» українською; науковий редактор — Ю. Завгородній.]
2. Бхагавадгіта / переклад із санскриту, післямова та довідковий апарат Дмитра Бурби. Харків, 2020.

3. Шветашватара-упанішада 1.1–16 / переклад із санскриту, вступна стаття та коментарі Ю. Ю. Завгороднього. *Східний світ*. 2024. № 3 (124). С. 292–311. [Академічний переклад однієї з ключових упанішад про Найвище начало.]
4. Голоси стародавньої Індії: антологія давньоіндійської літератури / переклад із санскриту, упорядкування П. Ріттера; передмова І. Серебрякова. Київ : Дніпро, 1982. [Класична антологія; містить фрагменти ведійської та епічної літератури.]
5. Чарака-самхіта (глави першого розділу) / переклад із санскриту та коментарі Д. В. Бурби. *Східний світ*. 2017. № 1–2, 4. [Переклад фундаментальної пам'ятки індійської думки.]

#### **Дослідження та навчальні видання:**

1. Завгородній Ю. Ю. Рецепція індійської філософії в Україні. Лінія Вед (1840-1930-ті рр.). Київ, 2013. [Фундаментальне дослідження історії засвоєння індійської філософії в українській культурі.]
2. Гнатовська Г. та ін.. Філософія індійської культури: навчально-методичний посібник. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв (КНУКіМ). 2019. 263с.
3. Бурба Д. В. Практична транскрипція санскритських власних назв та термінів в українській мові. *Східний світ*. 2018. № 1 (98).
4. Кононенко Т. Індійська філософія. Підручник для ВУЗів. Уїїв:Фоліо, 2019р. 144с.

### **ЛЕКЦІЯ 5.**

#### **Вчення про гармонію у філософії Давнього Китаю: Конфуціанство і Даосизм.**

Коли буддизм вперше проник на територію Китаю в I столітті н.е., він зіткнувся з культурою, історія якої на той час налічувала вже близько п'яти тисяч років. У цій давній культурі філософія досягла вершини свого розвитку впродовж періоду пізньої Чжоу (близько 500-221 рр. до н.е.) - золотого віку

китайської філософії і з того часу користувалася загальним і найвищим пошануванням.

Від самого початку філософія цієї країни розвивалася у двох напрямках. Оскільки китайці завжди були прагматичним народом і мали високо розвинену суспільну свідомість, усі їхні філософські школи тим чи іншим чином цікавилися суспільним життям, міжлюдськими стосунками, моральними цінностями та питаннями управління.

Однак це спрямування було не єдиним. Поруч з ним існувало інше, породжене містичним боком китайського характеру, згідно з яким вища мета будь-якої філософії - піднятися над світом суспільства і повсякденності та досягти вищого рівня свідомості. Це рівень мудреця - так китайці називали свій ідеал просвітленої людини, яка досягла містичної єдності з Всесвітом.

Проте цей мудрець перебуває не лише на містичному рівні: його однаковою мірою турбують і хвилюють земні, мирські справи. Він поєднує в собі дві взаємодоповнювальні сторони людської природи - інтуїтивну мудрість і практичне знання, споглядання й суспільну діяльність - якості, які у китайській культурі традиційно пов'язуються з образами мудреця і правителя.

За словами Чжуан-цзи, особистості, які повністю реалізували себе завдяки своїй нерухомості стають мудрецями, завдяки своєму руху - правителями.

У VI столітті до н.е. два напрями китайської філософії оформилися у дві самостійні філософські школи - конфуціанство і даосизм. Конфуціанство - це філософія суспільного устрою, здорового глузду та практичного знання. Воно надало китайському суспільству систему освіти та суворі приписи суспільного етикету. Однією з його цілей було створення етичної основи для традиційної китайської системи родинних відносин, яка мала надзвичайно складну структуру та ритуали шанування предків.

Даосизм, навпаки, перш за все цінував споглядання природи та досягнення її *Шляху*, або *Дао*. На думку даосів, людина стає щасливою, коли живе в гармонії з природним порядком, діє спонтанно і довіряє своїй інтуїції.

Два напрями - це дві протилежні сторони китайської філософії, які в Китаї завжди сприймали як протилежні аспекти єдиної природи людини, а тому вважали взаємодоповнювальними.

У навчанні підростаючого покоління, яким потрібно було засвоїти правила й умовності суспільного життя, зверталися до конфуціанства, а до даосизму, зазвичай, зверталися люди похилого віку, які прагнули відновити й розвинути втрачену спонтанність, приглушену нормами суспільного життя та взагалі знайти відповіді щодо його сенсу.

Спробуємо розглянути кожне з цих вчень окремо.

### **5.1. Конфуціанство**

Конфуціанство отримало свою назву від Кун Фу-цзи, або Конфуція - видатного наставника великої кількості учнів, який бачив своє головне завдання у передачі давньої культурної спадщини своїм послідовникам. Проте він не обмежувався лише передачею знань, а тлумачив традиційні уявлення згідно з власними поглядами на моральність.

Конфуцій навчав, спираючись на так зване «Шестикнижжя» - давні тексти з філософії, ритуалів, поезії, музики та історії, які становили духовну і культурну спадщину «святих мудреців» стародавнього Китаю. Китайська традиція пов'язувала ці твори з ім'ям Конфуція, приписуючи йому роль або автора, або укладача, або коментатора. Однак, згідно з сучасними дослідженнями, жодну з цих ролей не можна достовірно приписати Конфуцію щодо будь-якої частини класичного «Шестикнижжя».

Власні погляди Конфуція стали відомими завдяки твору «*Лунь юй*» - збірці афоризмів, укладеній деякими з його учнів. Основним поняттям, етичним законом у вченні Конфуція є "*жень*" - термін, який зазвичай перекладають як «гуманність» або «людяність».

У «*Лунь юй*» (відомому як «Бесіди і судження») наводяться різноманітні тлумачення цього поняття: Вчитель сказав: «Той, хто щиро прагне до жень - не

вчинить зла»<sup>67</sup>. Людяність - це значить любити людей. Той, хто здатен проявляти в Піднебесній п'ять якостей, - вчив Конфуцій, - є справді людиною жень.

Які ж це п'ять якостей? Учитель відповідає: «Пошанливість, люб'язність, правдивість, кмітливість, доброта. Якщо людина пошанлива - її не зневажають. Якщо вона люб'язна - її підтримують. Якщо вона правдива - їй довіряють. Якщо кмітлива - досягає успіхів. Якщо добра - вміє взаємодіяти з іншими»<sup>68</sup>.

Янь Юань сказав: «Прошу тебе розповісти про правила здійснення людинолюбства (жень)». Учитель відповів: «На те, що не відповідає ритуалу - не слід дивитися; те, що не відповідає ритуалу - не слід слухати; те, що не відповідає ритуалу - не слід говорити; те, що не відповідає ритуалу - не слід робити»<sup>69</sup>.

Отже, *жень* - це моральний принцип, який визначає стосунки між людьми як у суспільстві, так і в родині. На запитання: «Що таке жень?» - Конфуцій відповів: «Не роби людині того, чого не бажаєш собі. І тоді зникне ненависть у державі, зникне ненависть у родині»<sup>70</sup>.

Із цим поняттям тісно пов'язані поняття *сяо* - шанування батьків і старших, а також *лі* - що означає ритуал, церемонії. *Жень* виступає як визначальний принцип: «Якщо людина позбавлена жень, то навіщо їй лі?» Але й *лі* має велике значення, адже людині не слід дивитися, слухати, говорити чи діяти всупереч *лі*. Саме тут і коріниться початок етичного формалізму конфуціанства, який згодом набув таких масштабів, що його опоненти казали: «Людина, яка дотримується настанов конфуціанців, не має часу бути добродісною і чинити добродісно, бо постійно зайнята обрядами»<sup>71</sup>.

Щоб зрозуміти зміст *лі*, необхідно уявити характер стосунків у державі так, як їх тлумачив Конфуцій. Імператор - це Син Неба, який виконує його волю; він - батько всіх, хто живе під Небесами. Усі піддані повинні відчувати до імператора

---

<sup>67</sup> «Лунь Юй», кн. 12, вірш 22.

<sup>68</sup> «Лунь Юй», кн. 17, вірш 6.

<sup>69</sup> «Лунь Юй», кн. 12, вірш 1

<sup>70</sup> «Лунь Юй», кн. 15, вірш 23.

<sup>71</sup> The Mozi. Fei Ru (非儒, «Проти конфуціанців») A Complete Translation. New York : Columbia University Press, 2010. lxxxvii + 944 p.

синівську любов - *сяо*. Сила такої синівської любові безмежна, і син у жодному разі не має права перечити батькові, більш того, він повинен бути готовий пожертвувати собою заради нього. Точно так само підданий повинен з радістю жертвувати собою заради імператора чи правителя.

Взаємовідношення між правителем і народом виглядає так: імператор - це «вершник», чиновники і закони – «вуздечка» і «повід», народ – «кінь». Щоб добре керувати кіньми, потрібно правильно їх запрягти, тримати повід і батіг рівно, співвідносити сили коней і спостерігати за їх злагодженим бігом; за цих умов правитель може не виголосити жодного слова, не плескати по поводі і не підганяти батогами - коні побіжуть самі собою.

Порядок під Небесами визначається правилом: «Володар має бути володарем, сановник - сановником, батько - батьком, син - сином»<sup>72</sup>. Цей порядок строго ієрархічний.

Згідно з концепцією Конфуція, існують чотири категорії людей, які відрізняються тим, чи володіють вони знанням (мудрістю), чи лише здатні його здобути, або ж зовсім неспроможні опанувати знання. До першої категорії належать ті, хто наділений досконалою мудрістю, тобто ті, хто від народження носить у собі знання, дароване Небом. Друга категорія - це ті, хто здобуває знання через навчання; це шляхетні мужі, які є опорою порядку під Небесами, і благоговійно дослухаються до досконало-мудрих. Третю категорію становлять ті, хто навчається, незважаючи на труднощі. Четверта категорія - це народ, який відчуває труднощі, але нездатний здобути знання. Вчитель казав: «Народ можна змусити коритися, але не можна змусити зрозуміти чому»<sup>73</sup>.

Домінуючим чинником виховання, за переконанням Конфуція, є приклад і вимога точного дотримання церемоній. Церемонія - це зовнішній прояв пошани, синовньої любові, відданості, виконання обов'язку, тобто всього того, що складає суть життя.

---

<sup>72</sup> «Лунь Юй», кн. 12, вірш 11.

<sup>73</sup> «Лунь Юй», кн. 8, вірш 9.

Моральним зразком у Конфуція є *цзюнь-цзи* - шляхетний муж, високі чесноти якого полягають у відданості, щирості, вірності та справедливості. Він ввічливий у поведінці, шанобливий у зверненні до вищих, добродішній і справедливий щодо народу. Шляхетний муж беззаперечно підкоряється волі Неба. Цзюнь-цзи у всіх своїх рисах протилежний простолюдину: стремління шляхетного спрямовані на справедливість і виконання обов'язку, тоді як простолюдин шукає вигоди.

Моральні якості шляхетного чоловіка зумовлюють його перевагу над простолюдином: «Чесноти шляхетного мужа - вітер, чесноти простолюдина - трава. Вітер неодмінно пригинає траву»<sup>74</sup>. Знання шляхетного мужа - це оволодіння конфуціанськими засадами, устроєм правління та ритуалами. Хоча вчення й досягається через роздуми, проте ці роздуми обмежуються суворими межами: «Навчання без роздумів - марне, а роздуми без навчання - небезпечні»<sup>75</sup>. Тому: «Роздуми шляхетного мужа не виходять за межі його становища»<sup>76</sup>. Останнє пояснює зміст «виправлення імен», про яке часто говорить Конфуцій.

На чолі держави мають стояти мудрі люди, які виховують підданих власним прикладом. Управляти - означає «виправляти імена», тобто кожного ставити на своє місце. (Кожен цвіркун знай свій свищик!)

Пізнавши це, можна йти шляхом добродішності: «Шляхетний муж у всьому діє відповідно до обов'язку; чинить, спираючись на ритуал; у словах - стриманий, у вчинках - щирий»<sup>77</sup>. Він завжди дотримується середини, досягаючи тим самим внутрішньої рівноваги та влади над власними пристрастями. Учитель сказав: «Такий принцип, як “золота середина”, є найвищим принципом...»<sup>78</sup>.

Цзи-гун запитав: «Чи можна все життя керуватися одним словом?» Учитель відповів: «Це слово - *поблажливість*» (*снисходительность*).

---

<sup>74</sup> «Лунь Юй», кн. 2, вірш 15.

<sup>75</sup> Там само.

<sup>76</sup> Там само.

<sup>77</sup> «Лунь Юй», кн. 6, вірш 29.

<sup>78</sup> Там само.

Для глибшого розуміння вчення Конфуція наведемо кілька його характерних афоризмів:

- Померти з голоду - подія мала, а втратити мораль - велика.
- Якщо людина не має людинолюбства, то навіщо говорити про етику та музику?
- Той, хто має моральність, обов'язково добре говорить.
- Стрільба з лука навчає нас, як слід шукати істину. Коли стрілець промахується, він не звинувачує інших, а шукає провину в собі.
- Хто, доживши до сорока років, викликає лише відразу -пропаща людина.
- Єдина справжня помилка - не виправляти помилок минулого.
- Будьте суворими до себе і м'якими до інших - так убережете себе від людської ворожості.
- Якщо на світанку ти пізнаєш Дао, то на заході сонця можеш спокійно померти.
- Вчений, який шукає істину, але соромиться бідного одягу і простої їжі -- що ще тут можна сказати!
- Чеснота не залишиться на самоті - обов'язково знайдуться в неї сусіди.

У XI–XII століттях н.е. неоконфуціанці здійснили спробу об'єднати в межах своєї школи конфуціанство, буддизм і даосизм. Найкраще це вдалося **Чжу Сі** (1130–1200)- видатному філософу, який поєднав конфуціанську вченість із глибоким знанням буддизму та даосизму, включив елементи всіх трьох вчень у свою холістичну філософію<sup>79</sup>.

Чжу Сі звів розрізнені ідеї своїх попередників у струнку систему, в основі якої лежить розрізнення двох начал: **лі** ( принцип, візерунок-лад) і **ці** (життєва сила, матерія-енергія). Поняття **лі** у нього - це не річ, а той незримий порядок, що надає форми всьому суцшому; **ці** - те, з чого речі виникають і чим наповнюються. Їхній зв'язок Чжу Сі мислив як нерозривний: «Під Небом немає

---

<sup>79</sup> Chu Hsi, Lü Tsu-ch'ien. Reflections on Things at Hand: The Neo-Confucian Anthology / trans. Wing-tsit Chan. — New York : Columbia University Press, 1967. - 441 p.

лі без ці й немає ці без лі»<sup>80</sup>. Принцип логічно первинний, він «існував ще до Неба й Землі», але не може існувати відокремлено: «якби не було ці, то лі не мав би де перебувати»<sup>81</sup>. Так Світ постає як *єдність ладу й сили*, де жодна частина не випадає із загального порядку.

Для розуміння китайської філософії гармонії визначальною є інша теза Чжу Сі - про єдність світового принципу: «Принцип єдиний, а проявів багато» (лі ї фень шу). Усе розмаїття речей є розгортанням одного й того самого ладу, подібно до того як єдине світло відбивається в безлічі крапель води. Вершиною цієї ієрархії принципів є Велика Межа (тайцзі) - чистий, всеохопний лад Всесвіту, що, за Чжу Сі, «складається з усіх лі без жодного ці». Найголовнішим його внеском дослідники називають саме «моральне впорядкування Космосу»: людська природа за своїм лі початково добра, а отже моральне самовдосконалення є не що інше, як приведення себе у згоду зі світовим ладом. У цьому Чжу Сі дає, можливо, найповніше в китайській традиції вираження тієї самої інтуїції, що лежить в основі всього нашого курсу: лад зовнішнього Космосу й лад людської душі є виявами єдиного принципу - *єдиної гармонії буття*.

## 5.2. ДАОСИЗМ

Із двох основних напрямів китайської філософії - конфуціанства і даосизму - саме останній уособлює філософію з більш містичною орієнтацією, а отже, є більш цікавим для нашого дослідження практичної сторони даосизму. Подібно до індуїзму та буддизму, даосизм орієнтований радше на інтуїтивну мудрість, аніж на раціональне знання. Визнаючи обмеженість і відносність раціонального мислення, даосизм пропонує спосіб звільнення від нього, і як такий, може бути співвіднесений з йогою або ведантою в індуїзмі, а також із Восьмеричним Шляхом у буддизмі. У контексті китайської культури даоське визволення має

---

<sup>80</sup> Chan, Wing-tsit. A Source Book in Chinese Philosophy. — Princeton : Princeton University Press, 1963.p.634.

<sup>81</sup> Ibit. p.637.

більш специфічне значення, яке полягає у звільненні від суворих правил і соціальних регламентацій.

Недовіра до знань і способу міркувань, що поділяються всім суспільством, у даосизмі виявляється сильніше, ніж у будь-якій іншій школі східної філософії. Вона ґрунтується на глибокій упевненості в тому, що людський розум не здатен досягнути Дао. За словами *Чжуан-цзи*: «Найобширніші знання можуть не привести до його пізнання; міркування не дають людям мудрості в цьому. Мудреці вирішили відмовитися від обох цих методів»<sup>82</sup>.

У книзі Чжуан-цзи неодноразово відбивається даоська зневага до розмірковувань і доведень. Так, він пише: «Собаку не називають доброю за те, що вона голосно гавкає, а людину не називають мудрою лише тому, що вона вправно говорить», а також: «Суперечка свідчить про відсутність ясного бачення»<sup>83</sup>.

Даоси розглядали логічне мислення як складову частину штучно створеного світу людини, поряд із суспільним етикетом і нормами моралі. Їх абсолютно не цікавив цей світ, вони зосередили свою увагу на спогляданні природи, метою якого було виявлення «сутності Дао». Таким чином, вони виробили підхід, який за своєю суттю є глибоко науковим, і лише глибока недовіра до аналітичного методу не дозволяла їм створювати справжні наукові теорії. Проте уважне спостереження за природою, поєднане з потужною містичною інтуїцією, привело даоських мудреців до вражаючих одкровень, справедливості яких підтверджується сучасними науковими теоріями.

Одне з найважливіших даоських прозрінь полягало в усвідомленні того, що плинність і змінність, внутрішньо властиві природі. Уривок із «Чжуан-цзи» яскраво демонструє, що грандіозне значення змін стає очевидним у результаті споглядання світу природи: «У перетворенні й зростанні всіх речей кожна брунька і кожна гілочка мають належну форму. У цьому полягає їхнє поступове

---

<sup>82</sup> «Чжуан-цзи» (Zhuangzi / Chuang Tzu), розділ 22 («Knowledge Rambling in the North»). Переклад Лерра.

<sup>83</sup> «Чжуан-цзи», розділ 2 («On the Equality of Things» / Цілісність речей).

дозрівання та розпад, безперервний потік перетворень і змін»<sup>84</sup>. Даоси розглядали всі природні зміни як динамічне чергування двох протилежностей – *Інь і Ян*, і таким чином дійшли усвідомлення того, що будь-яка пара протилежностей є динамічною єдністю.

Європейській свідомості нелегко зріднитися з думкою про внутрішню єдність протилежностей. Нам здається вкрай парадоксальним те, що ті відчуття й властивості, які ми завжди вважали протилежними, можуть виявитися проявами одного й того ж явища. Однак на Сході завжди існувала впевненість у тому, що для досягнення просвітлення потрібно «бути поза земними протиставленнями», а в Китаї уявлення про єдність і взаємозв'язок протилежностей лежить в самій основі даоської філософії.

Так, Чжуан-цзи пише: «Це» водночас є «те». «Те» водночас є «це». ... Та обставина, що «це» і «те» перестають бути протилежностями, — основний зміст Дао. Ця обставина є центром кругообігу безкінечних змін»<sup>85</sup>.

Уявлення про рух Дао як про послідовну взаємодію протилежностей стало підґрунтям для двох даоських правил поведінки. Вони говорять: якщо хочеш досягти чогось - почни з його протилежності. Послухаємо Лао-цзи: «Для того, щоб щось зменшити - слід спершу його збільшити. Для того, щоб послабити - спершу треба надати сили. Для того, щоб повалити - спершу треба звеличити. Для того, щоб узяти - спочатку треба дати. Це називається витонченою мудрістю»<sup>86</sup>.

З іншого боку, якщо ми хочемо зберегти щось, ми повинні привнести в нього певну частку його протилежності: «Будь зігнутих і залишишся прямим. Будь порожнім і залишишся повним. Будь зношеним і залишишся новим»<sup>87</sup>.

Таке життя веде мудрець, який досягнув вищого бачення тієї перспективи, з якої чітко сприймається відносний і полярний взаємозв'язок усіх

---

<sup>84</sup> «Чжуан-цзи» (Zhuangzi / Chuang Tzu), розділ 13 — «Небесний Шлях» (天道, Tiandao / "The Way of Heaven").

<sup>85</sup> «Чжуан-цзи», розділ 2.

<sup>86</sup> «Дао де цзін» (Tao Te Ching), розділ 36.

<sup>87</sup> «Дао де цзін», розділ 22.

протилежностей. І серед них, у першу чергу, знаходяться поняття добра і зла, які співвідносяться так само, як *Інь і Ян*.

Визнаючи відносність цих понять, а отже й моральних норм, даоський мудрець не прагне до добра як до Абсолюту, а, радше, намагається підтримувати динамічну рівновагу між добром і злом. Чжуан-цзи однозначно зазначає з цього приводу: «Висловлювання: “Хіба ми не повинні слідувати добру, схиляючись перед ним, і не думати про зло?” або “Хіба ми не повинні підтримувати і шанувати тих, хто забезпечує добре управління країною, і не мати нічого спільного з тими, хто спричиняє безлад?” - свідчать про недостатнє розуміння принципів Неба й Землі та різноманітних властивостей речей. Це подібно до того, якби ми слідували за Небом, шануючи його, але не звертали уваги на Землю; слідували за Інь, шануючи його, але нехтували Ян. Очевидно, що так чинити не слід»<sup>88</sup>.

Прикметно, що майже водночас із Лао-цзи та його школою в Китаї подібні думки незалежно визрівали й у Греції — у мислителя, чиї твори дійшли до нас лише фрагментами і чиї слова часто тлумачили хибно. Цим грецьким «даосом» був Геракліт Ефеський. Із Лао-цзи його ріднить не тільки уявлення про неперервність змін, виражене у знаменитому «Все тече», а й переконання, що всі зміни мають циклічну природу. Геракліт уподібнював лад світу до «вічно живого полум'я, то спалахуючого, то згасаючого» — образ, напрочуд співзвучний китайському Дао, що являє себе в циклічному чергуванні Інь і Ян.

Зрозуміло, чому погляд на зміни як на динамічну гру протилежностей привів Геракліта до тієї самої думки, що й Лао-цзи: усі протилежності полярні, а отже єдині: «Шлях униз і шлях угору - один і той самий», стверджує грек. «Бог - це день ночі, зима літа, мир війни, голод насичення»<sup>89</sup>.

Як і даоси, він говорив про єдність кожної пари протилежностей і усвідомлював відносність усіх таких понять. І це знову перегукується зі словами

---

<sup>88</sup> Чжуан-цзи», розділ 17 - «Осіньні води» (秋水, Qiushui / "The Floods of Autumn").

<sup>89</sup> Фрагменти Геракліта Ефеського (бл. 535-475 до н.е.). Стандартна нумерація — за Дільсом-Кранцом (DK). DK B60; DK B67.

Лао-цзи: «Простота породжує труднощі... відгук робить звук гармонійним, „після” слідує за „до”»<sup>90</sup>.

Дивно, що така глибока спорідненість двох мислителів VI століття до н. е. досі не стала загально визнаною. Ім'я Геракліта зазвичай згадують поряд із ідеями сучасної фізики чи матеріалістичної філософії, але майже ніколи у зв'язку з даосизмом. А тим часом саме ця близькість до Лао-цзи виказує глибоко містичну природу світогляду грецького філософа.

Говорячи про даоське розуміння змін, варто наголосити: будь-яке перетворення даоси бачать не як наслідок зовнішнього поштовху, а як вияв внутрішньої схильності всіх речей до зміни. Рухи Дао нічим не нав'язані ззовні, тобто вони відбуваються природно й самочинно. Спонтанність і є принципом дії Дао; а оскільки людська поведінка має слідувати Дао, то й вона має бути спонтанною. Діяти згідно з природою означає для даоса діяти спонтанно, у злагоді з власною сутністю, тобто довіряти своєму інтуїтивному чуттю, так само внутрішньо притаманному людині, як притаманна всім речам здатність змінюватися.

Таким чином, усі вчинки даоського мудреця спонтанно впливають із його інтуїтивної мудрості, не порушуючи гармонії з навколишнім середовищем. Йому не потрібно застосовувати примус ані до себе, ані до інших - він просто узгоджує свої дії з рухами Дао. Як сказано у «Хуайнань-цзи»: «Ті, хто слідує природному порядку речей, рухаються в загальному потоці Дао»<sup>91</sup>.

Таку поведінку даоси називають *у-вей*, що буквально перекладається як «недіяння», а у перекладі Джозефа Нідема означає «відмова від дій, що суперечать природі»: це тлумачення підкріплюється посиланням на Чжуан-цзи: «Застосовувати недіяння - це не означає бути бездіяльним і зберігати мовчання.

---

<sup>90</sup> «Дао де цзін», розділ 2.

<sup>91</sup> «Хуайнань-цзи» (Huai Nan Tzu / Huainanzi), II ст. до н.е.

Слід дозволити всьому робити те, що йому визначено природою, що є для нього природним, так, аби задовольнялася його сутність»<sup>92</sup>.

Якщо відмовитися від вчинків, що суперечать природі, або, як каже Нідем, «не йти проти шерсті», можна досягти злагоди з Дао і зробити всі свої починання успішними. У цьому й полягає зміст, здавалося б, таких загадкових слів Лао-цзи: «Усе може бути здійснене за допомогою недіяння»<sup>93</sup>.

Контраст Інь і Ян не лише є принципом, що організовує всю китайську культуру, а й знаходить відображення у двох основних філософських напрямках Китаю.

Конфуціанство надає перевагу всьому раціональному, чоловічому, активному й домінантному. Даосизм же, навпаки, віддає перевагу інтуїтивному, жіночому, містичному й податливому. «Найкраще знання - це незнання про своє знання», - говорить Лао-цзи<sup>94</sup>. Мудрець займається своїми справами, не вдаючись до дії, і навчає, не вдаючись до допомоги слів.

Даоси вірили, що за умови, якщо людина виявляє жіночі якості людської природи, їй легше вести повністю врівноважене життя в гармонії з Дао. Цей ідеал найбільш вичерпно описано в уривку з «Чжуан-цзи», у вигляді своєрідного даоського раю: «У давнину, коли насіння неспокою ще не було посіяне, людям були притаманні спокій і безтурботність, властиві всьому космосу. Тоді Інь і Ян перебували в гармонії та спокої, їхня нерухомість і рух змінювали одне одного без жодних порушень, чотири пори року мали свій визначений строк, жодній речі не доводилося зазнавати шкоди, і жодна жива істота не закінчувала своїх днів передчасно. Люди могли володіти здатністю до осягнення знань, але не мали нагоди для їх використання. Таким було те, що називають станом досконалого єднання. У ті часи ніхто не чинив дії, лише постійно проявлялася спонтанність»<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> «Чжуан-цзи». Тлумачення у-вей за Джозефом Нідемом (Joseph Needham, Science and Civilisation in China, vol. 2).

<sup>93</sup> «Дао де цзін», розділ 37.

<sup>94</sup> «Дао де цзін», розділ 71.

<sup>95</sup> «Чжуан-цзи», розділ 16.

Мудрість Дао - це таїна алхімії духу: відтворення в собі неперехідного досвіду, що не належить окремій особі, але прийшов «до нас» і переживається кожним із бездоганною внутрішньою достовірністю. У ній повідомлення про істину невіддільне від чистої сердечної спільності. І спадщина даосів нагадує про те, що творчість за своєю суттю та призначенням не може не бути колективною, а життєздатна думка не народжується в самотності. Вона примушує повірити, що людині не приречено обирати між пустелею анонімного «обміну інформацією» та фатально-руйнівним зіткненням протиборчих життів.

## **Висновки**

Китайська філософія гармонії від самого початку розвивалася у двох взаємодоповнювальних напрямках, які відповідають двом сторонам людської природи - практично-діяльній і споглядально-містичній. Конфуціанство розробило горизонтальний вимір гармонії: лад між людьми в суспільстві, родині й державі. Даосизм розкрив вимір вертикальний: єдність людини з природним порядком, з Дао. Китайська традиція ніколи не протиставляла ці напрями як істинний і хибний, а сприймала їх як два полюси єдиного цілого, подібно до Інь і Ян.

Серцевиною конфуціанської гармонії є жень (людяність) - моральний закон, з якого випливають сяо (шанування батьків і старших) та лі (ритуал). Суспільним ідеалом тут виступає цзюнь-цзи, шляхетний муж, що дотримується «золотої середини» й узгоджує кожен свій вчинок з обов'язком. Важливо усвідомлювати, що ця гармонія ієрархічна: вона будується на порядку, субординації та «виправленні імен», а не на рівності, її образом є радше злагоджений рух, у якому кожен перебуває на своєму місці.

Серцевиною даоської гармонії є у-вей (недіяння як відмова чинити проти природи) і спонтанність: мудрець досягає ладу не зусиллям і примусом, а узгодженням себе з рухом Дао. Тут гармонія постає як динамічна єдність протилежностей, у якій навіть добро і зло виявляються відносними й полярними, як Інь і Ян. Якщо конфуціанець упорядковує життя, то даос - довіряє йому.

Неоконфуціанство Чжу Сі звело ці дві лінії в єдину холистичну систему: лад зовнішнього космосу, виражений через принцип лі, і лад людської душі

виявляються проявами одного й того самого начала. Тим самим китайська думка дала, можливо, найповніше формулювання наскрізної ідеї всього нашого курсу - гармонія як єдиний принцип буття, що однаково пронизує і Світ, і людину. Саме в цьому полягає головний урок китайської традиції: досконалий лад суспільства й внутрішня рівновага особистості не є двома різними завданнями - це одна гармонія, побачена і усвідомлена суто холістично..

### **Контрольні питання:**

#### **Питання на відтворення (репродуктивні)**

1. Назвіть два основні напрями китайської філософії, що оформилися у VI ст. до н.е., і коротко вкажіть, чим опікувався кожен із них.
2. Що означає поняття жень у вченні Конфуція? Які п'ять якостей, за «Лунь юй», властиві людині жень?
3. Як співвідносяться поняття жень, сяо і лі у конфуціанстві?
4. Хто такий цзюнь-цзи (шляхетний муж) і якими чеснотами він наділений?
5. Що означає принцип у-вей у даосизмі? Як тлумачить його Джозеф Нідем?
6. Поясніть, що таке Інь і Ян та як даоси розуміли єдність протилежностей.
7. Що означає розрізнення лі та ці у філософії Чжу Сі? Як вони пов'язані між собою?

#### **Питання на розуміння й аналіз**

1. Чому в лекції конфуціанство співвіднесене з «горизонтальним» виміром гармонії, а даосизм — із «вертикальним»? Поясніть цю метафору.
2. У чому полягає внутрішня напруга між поняттями жень і лі? Як могло статися, що вчення про людяність призвело до «етичного формалізму»?
3. Чому конфуціанську гармонію називають ієрархічною? На чому вона будується і чим відрізняється від гармонії як рівності?
4. Як даоське розуміння відносності добра і зла відрізняється від звичного європейського морального дуалізму? Наведіть приклад із Чжуан-цзи.
5. Поясніть, чому Геракліта Ефеського називають «грецьким даосом». Які конкретні ідеї споріднюють його з Лао-цзи?

6. Як теза Чжу Сі «принцип єдиний, а проявів багато» (лі і фень шу) виражає головну ідею філософії гармонії?
7. Чому китайська традиція сприймала конфуціанство й даосизм не як суперників, а як взаємодоповнювальні вчення? До якого етапу життя людини традиційно зверталися до кожного з них?

### **Питання для дискусії та есе**

1. «Гармонія порядку» (конфуціанство) і «гармонія спонтанності» (даосизм) — який із цих ідеалів видається вам ближчим до сучасного розуміння гармонійного життя? Обґрунтуйте.
2. Чи можлива, на вашу думку, гармонія суспільства без ієрархії? Порівняйте конфуціанську відповідь із сучасними уявленнями.
3. Даоси вважали, що мудрість недосяжна для логічного мислення й потребує інтуїції. Чи згодні ви з таким протиставленням розуму та інтуїції?
4. Чжу Сі стверджував, що людська природа за своїм лі початково добра. Порівняйте цю тезу з іншими відомими вам поглядами на природу людини.

### **Список рекомендованої літератури:**

1. Ames R. T., Rosemont H. *The Analects of Confucius: A Philosophical Translation*. New York : Ballantine Books, 1998. [Філологічно-філософський переклад із коментарем.]
2. Chan, Wing-tsit. *A Source Book in Chinese Philosophy*. Princeton : Princeton University Press, 1963.
3. Chu Hsi, Lü Tsu-ch'ien. *Reflections on Things at Hand: The Neo-Confucian Anthology* / trans. Wing-tsit Chan. New York : Columbia University Press, 1967. 441 p.
4. Legge J. *The Chinese Classics. Vol. 1: Confucian Analects, The Great Learning, The Doctrine of the Mean*. Oxford : Clarendon Press, 1893. (Перевидання: New York : Dover, 1971). [Класичний переклад, у відкритому доступі.]
5. Lau D. C. *Confucius: The Analects (Lun yü)*. Harmondsworth : Penguin Books, 1979.

6. The Mozi. Fei Ru (非儒, «Проти конфуціанців») A Complete Translation. New York : Columbia University Press, 2010. lxxxvii + 944 p.
7. Waley A. The Analects of Confucius. London : George Allen & Unwin, 1938.
8. Watson B. The Analects of Confucius. New York : Columbia University Press, 2007.
9. Watson B. The Complete Works of Zhuangzi. New York : Columbia University Press, 2013.

### **Переклади першоджерел українською:**

1. Конфуцій. Бесіди і судження («Лунь юй») / переклад Тетяни Рожко. Київ : Арій, 2015.
2. Лао-Цзи. Книга про дао і де («Даодецзін») / переклад з китайської Ж. Ліньова та Ян Хін-шуна // Всесвіт. 1998. № 10. С.118–133.
3. Хрестоматія китайської літератури (від найдавніших часів до III ст. н. е.) / упорядник Н. В. Коломієць; за ред. Я. В. Шекери. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2008. 256 с. [Містить академічні україномовні переклади «Лунь юй» і «Даодецзін»; найкраще джерело для наукового цитування першоджерел.]
4. Лао-цзи. Дао Де Цзін / переклад Володимира Дідика. ISBN 978-966-607-555-3.

### **Дослідження українських авторів**

1. Кіктенко В. О. Західні ідеї в китайському інтелектуальному контексті: від прагматизму до фрейдомарксизму (історико-філософські нариси): монографія. Київ : Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України. [Історико-філософська монографія про китайську думку.]
2. Кіктенко В. О. Історія українського китаєзнавства (XVIII - початок XXI століття): монографія. Вид. 2-ге, доп. Одеса : Гельветика, 2021. 484 с. [Оглядова праця; корисна як путівник по українських джерелах із синології.]
3. Кіктенко В. О. Українське китаєзнавство (1991 - початок XXI ст.). *Східний світ*. 2019. № 4. С. 27-61. [Огляд українських дослідників за напрямками, зокрема й філософії.]

## ЛЕКЦІЯ 6.

### Особливості вчення про гармонію в античній Греції та Риму.

#### Часть 1.

**Вступ.** У цій лекції ми розглянемо розуміння й трактування вчення про гармонію філософами Давньої Греції, країни, культура якої й досі вважається колискою європейської культури та цивілізації, тим паче, що саме у грецькій античній філософії і виникає поняття «гармонія», а разом з цим і його філософське усвідомлення.

Термін «античність» походить від латинського слова *antiquus* — «давній». Ним прийнято називати особливий період розвитку Давньої Греції та Риму, а також тих земель і народів, які перебували під їхнім культурним впливом.

Хронологічні межі цього періоду, як і будь-якого іншого культурно-історичного явища, не можна точно визначити, проте вони значною мірою збігаються з часом існування самих античних держав: від XI–IX ст. до н. е., часу становлення античного суспільства в Греції, і до V ст. н. е. - загибелі Римської імперії під ударами варварів.

Антична (або давня) Греція була колискою європейської цивілізації та культури. Саме тут були закладені ті матеріальні, духовні, естетичні цінності, що тією чи іншою мірою знайшли свій розвиток майже в усіх європейських народів.

Історію Давньої Греції прийнято ділити на *п'ять періодів*, які водночас є й культурними епохами:

- егейський або крито-мікенський (III–II тис. до н. е.),
- гомерівський (XI–IX ст. до н. е.),
- архаїчний (VIII–VI ст. до н. е.),
- класичний (V–IV ст. до н. е.),
- елліністичний (друга половина IV – середина I ст. до н. е.).

Перші три періоди грецької культури дослідники називають міфологічними, оскільки ми дізналися про них насамперед із міфології. Серед головних джерел для вивчення всіх періодів міфологічного розвитку Греції

передусім назвемо героїчні поеми Гомера - «Іліаду» та «Одіссею», що склалися протягом кількох століть і тим самим об'єднали в одне художнє ціле потужні пласти міфологічного й історичного буття - від примітивних до найвитонченіших форм. А першим систематизатором міфології, і особливо міфів про створення світу, народження богів, їхню генеалогію («Теогонія») та зміну людських рас («Труди і дні»), був поет Гесіод (VII ст. до н. е.)

Взагалі, дослідження античної філософії у західній традиції сформували потужний і багаторівневий корпус літератури, що поєднує філологічну точність, історико-філософську реконструкцію та аналітичну інтерпретацію. Праці таких дослідників, як Gregory Vlastos<sup>96</sup>, Jonathan Barnes<sup>97</sup>, A. A. Long<sup>98</sup> та Julia Annas<sup>99</sup>, демонструють, що антична думка - це не лише історичний етап, а жива інтелектуальна традиція, яка продовжує визначати сучасну логіку, етику та політичну філософію. Особливе місце посідають інтерпретації Pierre Hadot<sup>100</sup>, який переосмислив античну філософію як спосіб життя, та Martha Nussbaum<sup>101</sup>, що інтегрує античні етичні моделі у сучасний гуманітарний дискурс. У сукупності цей корпус досліджень охоплює всі етапи розвитку грецької і римської філософії - від досократиків і класичної доби до елліністичних шкіл і пізньоантичного неоплатонізму - і характеризується надзвичайною глибиною, критичною строгістю та концептуальною різноманітністю.

Не менш масштабним і методологічно різноманітним є корпус досліджень античної міфології, який включає антропологічні, структуралістські,

---

<sup>96</sup> Vlastos G. *Socrates: Ironist and Moral Philosopher*. Cambridge : Cambridge University Press; Ithaca : Cornell University Press, 1991. 334 p.; Vlastos G. *Platonic Studies*. Princeton : Princeton University Press, 1973.; Vlastos G. *Studies in Greek Philosophy*. Vols. I-II / ed. D. W. Graham. Princeton : Princeton University Press, 1995.

<sup>97</sup> Barnes J. *The Presocratic Philosophers*. London : Routledge & Kegan Paul, 1979 (rev. ed. 1982).; Barnes J. *Aristotle: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 1982/2000.

<sup>98</sup> Long A. A. *Hellenistic Philosophy: Stoics, Epicureans, Sceptics*. London : Duckworth, 1974 (2nd ed., Berkeley : University of California Press, 1986). ;Long A. A., Sedley D. N. *The Hellenistic Philosophers*. Vols. 1-2. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

<sup>99</sup> Annas J. *The Morality of Happiness*. New York : Oxford University Press, 1993.

Annas J. *An Introduction to Plato's Republic*. Oxford : Clarendon Press, 1981.

Annas J. *Ancient Philosophy: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2000

<sup>100</sup> Hadot P. *What Is Ancient Philosophy?* / trans. M. Chase. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2002. 1995 Hadot P. *The Inner Citadel: The Meditations of Marcus Aurelius* / trans. M. Chase. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1998.

<sup>101</sup> Nussbaum M. C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. — Cambridge : Cambridge University Press, 1986. 544 p

Nussbaum M. C. *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton : Princeton University Press, 1994

психоаналітичні та філософсько-релігійні підходи. У працях Walter Burkert<sup>102</sup> міф постає як форма колективної пам'яті, тісно пов'язана з ритуалом і соціальними практиками, тоді як Jean-Pierre Vernant<sup>103</sup> аналізує його як структурну модель мислення, що відображає організацію грецького світу. Символічно-архетипічний вимір розкривають Karl Kerényi<sup>104</sup> та Joseph Campbell<sup>105</sup>, підкреслюючи універсальні образи та наративи, тоді як Mircea Eliade<sup>106</sup> інтерпретує міф як прояв сакрального досвіду і особливий спосіб буття у світі. Загалом, література з грецької та римської міфології не лише реконструює зміст міфів, але й розкриває їх як фундаментальні структури культури, мислення і духовного досвіду, що передують і водночас супроводжують становлення філософії.

Щодо українських дослідників, то тут ми маємо низку авторів, які приділяють увагу у своїх працях більш філологічним, ніж філософським проблемам, тобто акцент робиться на перекладі, текстології, історії мови<sup>107</sup>, в той же час саме власних філософських інтерпретацій рівня Pierre Nadot чи Martha Nussbaum поки ще мало.

Серед дослідників саме філософських подій Античності слід згадати Володимира Кондзьолка - автора однієї з ключових україномовних праць: «Нариси історії античної філософії», це власне історико-філософське дослідження; Ярослава Вільчинського - автора сучасного навчального посібника з філософії з докладним античним розділом (періодизація, досократики, Сократ, Платон, Аристотель), та Дмитра Чижевського - видатного українського філософа і історика думки, якій уклав хрестоматію «Грецька філософія до

---

<sup>102</sup> Burkert W. *Greek Religion* / trans. J. Raffan. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1985.

Burkert W. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* / trans. P. Bing. Berkeley: University of California Press, 1983

<sup>103</sup> Vernant J.-P. *Myth and Society in Ancient Greece* / trans. J. Lloyd. — New York : Zone Books, 1990. 279 p

<sup>104</sup> Kerényi K. *The Gods of the Greeks* / trans. N. Cameron. London : Thames & Hudson, 1951

<sup>105</sup> Campbell J. *The Masks of God. Vols. 1-4.* New York : Viking Press, 1959–1968.

<sup>106</sup> Eliade M. *The Myth of the Eternal Return* / trans. W. R. Trask. New York : Pantheon (Bollingen), 1954.

Eliade M. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* / trans. W. R. Trask. New York : Harcourt, Brace, 1959.

Eliade M. *Myth and Reality* / trans. W. R. Trask. New York : Harper & Row, 1963.

<sup>107</sup> А. Содомора, Й. Кобів, Ю. Мушак, Р. Паранько, Чижевський та інші.

Платона», що містить українські переклади фрагментів досократиків, Платона, Аристотеля, Діогена Лаертського.

### **6.1.Зародження філософії мистецтва.**

Перш ніж ми розглянемо види мистецтва давніх греків, звернімося спершу до аналізу низки понять, запозичених із грецької мови й таких, що зазнали за багато століть значних метаморфоз.

Одним із центральних понять естетики є «мистецтво» - це переклад давньогрецького слова *techne*, що означає будь-яке вміле виробництво. Мистецтвом для давніх греків була не лише праця архітектора, а й праця теслі чи ткача. Під словом *technē* вони розуміли будь-яку людську працю (на противагу творінню природи), яка є творчою (на противагу пізнавальній), використовує уміння (а не натхнення) та свідомо спирається на загальні правила (а не лише на досвід).

Греки були переконані, що уміння в мистецтві є вкрай суттєвим компонентом, і тому ставилися до мистецтва (включно з мистецтвом теслі чи ткача) як до діяльності розумової. Вони робили наголос на знанні, наявність якого передбачає мистецтво, і цінували мистецтво найбільше саме за це знання.

Таке широке розуміння мистецтва включало в себе те, що було спільним для архітектури, живопису й скульптури, а також для теслярства та ткацтва. Такий концепт мистецтва (якому нині радше відповідає поняття «майстерність») протримався до кінця античності й тривалий час зберігався також у європейських мовах, тож останні, бажаючи відзначити своєрідність живопису чи скульптури, називали їх не просто мистецтвами, а «витонченими» мистецтвами.

Теж саме стосується й поняття «краса», яке трактувалося значно ширше, ніж ми звикли розуміти, й означало все те, що подобається, приваблює, викликає схвалення. Справді, воно означало і те, що подобається, сприймаючись зором і слухом, що подобається за формою чи будовою, але воно охоплювало також і безліч інших речей, які подобаються в інший спосіб та в інших відношеннях: це слово стосувалося до краєвидів і звуків, а крім того - до властивостей, у яких

сучасна людина бачить іншу цінність і навіть коли називає їх «прекрасними», то при цьому усвідомлює, що вживає таке слово у переносному значенні.

Свідченням того, як давні греки розуміли красу, є відоме висловлювання дельфійської пророчиці: *«Найпрекраснішим є те, що найсправедливіше»*. Із цього такого широкого й загального поняття краси, яким греки користувалися у своєму повсякденні, з часом, але лише поступово й важко, постало вужче, більш визначене поняття естетичної краси.

Для характеристики цього вужчого поняття греки у ранній період використовували інші слова. Поети писали про «чарівність», що радує смертних; у гімнах говорилося про «гармонію» Космосу; художники-пластики міркували про симетрію, співмірність або належну міру; оратори - про евритмію, тобто відповідний ритм і добру пропорцію. Але всі ці поняття увійшли у вжиток лише в пізнішу епоху. Тоді ж відбулося й розмежування мистецтв.

Що ж до міфологічного періоду розвитку грецької культури, то тут поділ на мистецтва був дуже своєрідним.

Давні греки поділяли мистецтва на вільні та службові залежно від того, чи вимагають вони фізичних зусиль, чи ні. Вільними мистецтвами називалися такі мистецтва, що не вимагали фізичних зусиль, а службовими - ті, що потребували фізичних зусиль. Перші греки вважали незрівнянно вищими й відносили до них поезію, музику, танець; до других - архітектуру, живопис, скульптуру, які доповнювалися у різний час гліптикою (мистецтво різьблення на коштовних каменях) і торевтикою (мистецтво рельєфної обробки виробів із металу). Відповідним було й ставлення до представників цих видів мистецтв.

Майстрів службових видів мистецтва вони цінували за знання, але водночас зневажали за те, що праця цих людей була ремісничою, фізичною працею, працею заради заробітку. Водночас вільні мистецтва, будучи плодом натхнення, стояли вище уміння, заснованого на знанні й правилах. Тому вони ставили скульптора в один ряд із ремісниками, а поета з пророками, адже, на їхню думку, якщо скульптор виконує своє завдання завдяки умінню

(успадкованому від предків), то поет - завдяки натхненню (посланому божественною силою).

Поезія завдяки божественному втручанню дає знання вищого роду: вона керує душами, виховує людей, робить (принаймні може робити) їх кращими. При цьому поезія доповнювалася музикою, оскільки в давніх греків не було поезії, призначеної лише для читання: вся вона призначалася і для співу, від чого її вплив посилювався. Поезію й музику доповнювали танцем, впливаючи словом, жестом і музикою, тим самим здійснюючи й етичний, і естетичний вплив на психіку людини, облагороджуючи її наскільки можливо.

Тут слід відзначити дуже цікавий факт, що стосується безпосередньо поезії та її ролі в давньогрецькій культурі. «Був час, - пише Плутарх, - коли повсякденною формою вираження були вірші, пісні й спів»<sup>108</sup>. Те саме стверджують Тацит і Варрон. Це говорить нам про те, що давні народи, що населяли Середземномор'я, бачили в поезії, музиці й танці початкову, природну форму, якою люди виражали свої почуття. Але з часом становище змінилося. Плутарх пише про це так: «Пізніше в людському житті, у долях і природному становищі речей настали зміни; тоді було залишено непотрібні речі, знято з голів золоті прикраси й відкинуте м'які пурпурові одежі, тоді було обрізано довге волосся й знято котурни, адже почала вироблятися звичка пишатися простотою та бачити вище оздоблення, велич і блиск у речах простих. Мова змінила свій вигляд, проза відділила правду від вигадки»<sup>109</sup>.

У цій цитаті давньогрецького історика й філософа ми бачимо натяк на давніші часи, коли люди були розвинені значно вищою мірою й, судячи з їхніх звичаїв, були значно витонченішими, однак настали з невідомих нам причин більш примітивні часи, відповідно змінювалися й звички людей.

Ідея «золотої доби» належить до фундаментальних архетипів європейської культури, в якому історія людства мислиться не як лінійний прогрес, а як *деградація від первісної досконалості*. Уже у Гесіода в «Теогонії»

---

<sup>108</sup> Plutarch. De Pythiae oraculis, 24-25. //Moralia, Vol. V / trans. Frank Cole Babbitt. Cambridge, MA : Harvard University Press (Loeb Classical Library 306), 1936.

<sup>109</sup>Plutarch. Ibit.

та особливо в «Трудах і днях» ми знаходимо класичну формулу цього уявлення: людство проходить послідовні віки - золотий, срібний, мідний і залізний, причому в оригіналі, в його «Трудах і днях» фігурує термін «золотий рід» (грец. χρυσεον γενος). Саме поняття «золотий вік» (*aurea saecula*) вперше в античній літературі фіксується лише в другій половині I ст. до н. е. у «Метаморфозах» Овідія (Met. I. 89–162). Золотий вік постає як стан гармонії, у якому люди жили «як боги», без праці, страждання і смерті, перебуваючи у безпосередній єдності з космічним порядком.

Цей міф не є просто поетичною фантазією, а виконує глибоку *онтологічну функцію*: він задає модель буття, в якій істина знаходиться не в майбутньому, а в утраченому началу. Подібну ідею трансформовано у філософському ключі у Платона, зокрема в діалозі «Політик», де описується епоха правління Кроноса - час, коли сам Космос був упорядкований божественним розумом і люди існували без політичної влади та примусу. Тобто, можна констатувати, що в античній традиції була поширена не «хронологічна», а «генеалогічна» інтерпретація міфу про життя за Кроноса (Сатурна) та подальшу історію: ця історія мислилася не як зміна епох, а як зміна цілком різних, ніяк між собою не пов'язаних родів, *геносів* людей (у Гесіода - золотого, срібного, мідного, героїчного й залізного), кожен із яких по черзі створювався богами, а потім зникав із лиця землі.

В Овідія, в його «Метаморфозах» ця схема набуває римської літературної завершеності: золотий вік стає символом моральної чистоти, справедливості та природної гармонії, що поступово руйнується історією.

Таким чином, у античній традиції «золота доба» - це не лише міф, а *філософема*, яка виражає ідею втраченої цілісності буття.

Відзначуваний у Вергілія та майже у всіх його послідовників перехід від «золотого роду» до «золотого віку» став найважливішим якісним зсувом в інтерпретації міфу як утопічної історії, як ностальгії за первісним, блаженним і гармонійним образом життя доби неоліту. Так принаймні тлумачать зміст цієї ідеї сучасні історики й міфологи, зовсім не замислюючись над тим, що тужити за життям на межі виживання, у постійній боротьбі з природою та дикими

звірами людині не властиво, а тим паче оспівувати в гімнах і прикрашати оповідь витонченими одежами, золотими прикрасами й довгим волоссям. Водночас у давніх літературних пам'ятках можна знайти розвиток цієї ідеї про минуле людського роду більш докладно, наприклад у давньоєврейській священній Торі, в індійських Ведах, у слов'янських Ведах, у давніх манускриптах Сходу, на які посилаються Є. П. Блаватська, М. К. Періх та інші дослідники.

У теософській системі О.П. Блаватської ця архаїчна інтуїція отримує нове, метафізично-еволюційне переосмислення. У роботі «Isis Unveiled» вона ще постає у вигляді ідеї «давньої мудрості», тобто первісної універсальної традиції, що передує розділенню науки, релігії та філософії. Проте вже у «The Secret Doctrine» ця інтуїція оформлюється у цілісну космогонічну схему: людство проходить через послідовні стадії (корінні раси), де ранні етапи характеризуються більшою духовністю і меншою матеріалізацією. Тут «золота доба» перестає бути лише міфом про минуле і стає елементом *циклічної онтології буття*, в якій духовна повнота змінюється зануренням у матерію. На відміну від античних авторів, Блаватська не просто констатує втрату гармонії, а вводить ідею потенційного повернення до неї через еволюцію свідомості. У цьому сенсі її концепція поєднує античну міфологію з модерною ідеєю розвитку: «золота доба» - це не лише виток, але й прихована телеологія людства. Таким чином, від Гесіода до О.П. Блаватської простежується трансформація одного й того ж архетипу - від поетичного міфу до філософської та езотеричної моделі історії, що відображає глибинну потребу мислення у відновленні втраченої цілісності буття.

Як бачимо, навіть найменше наближення до вивчення міфологічного періоду в давньогрецькій культурі дає нам підстави вважати, що перші літературні пам'ятки, які дійшли до нас, виникли не на порожньому місці й не є плодом уяви окремих особистостей. Найімовірніше, геній Гесіода й Гомера зафіксував у письмі зміст давніх гімнів, сказань і легенд, що передавалися усно від Учителя до учня.

Міфологічний період грецької культури цікавий нам ще й тим, що світогляд людей цього періоду мав цілісний характер, адже розвивався під безпосереднім впливом міфу. Своєю чергою, міф був цілісним знанням про Всесвіт і Людину та давав усі відповіді на питання, які виникали. За допомогою міфу багато ідей, які непросто пояснити раціональним, логічним способом, могли бути легко виявлені й роз'яснені за допомогою яскравих художніх образів. Особливо важливими є містичні міфи, оскільки їхня мета полягає в тому, щоб указувати, де слід шукати відповіді на найважливіші для кожної людини питання.

Завдяки міфам те чи інше вчення мудреців і пророків, звільнене від обмежень, притаманних звичайним літературним творам, сприймалося набагато легше. Тому мета міфології полягала в тому, щоб навести місток між обмеженою людською свідомістю та тим, що виходить за будь-які можливі межі звичайного розумового сприйняття й розуміння.

Таким чином, *міфи слід розуміти як ідеальний спосіб передачі духовних істин, що виходять за межі повсякденного людського досвіду.*

Слід також зазначити, що міфи були викладені, як правило, у віршованій формі, що сприяло їхньому швидкому запам'ятовуванню. Навчання велося безпосередньо від Учителя до учня усно, акцент робився на розвиток пам'яті, уяви й мислення, а присутність Учителя виключала можливість спотворення сенсу засвоюваного тексту.

Давнім авторам гімнів і поем дивовижним чином удавалося гармонійно поєднувати в тексті наукові знання, релігійні образи, філософські міркування, надаючи всьому цьому естетичної форми й привносячи етичний відтінок у зміст усього сюжету.

Найбільш виразно й завершено естетична та етична спрямованість грецької міфології виявлена в гомерівському епосі та в «Теогонії» Гесіода, де міфологічна картина всього Космосу, богів і героїв набула завершено-систематичного вигляду. Саме тут дістали свій розвиток основні етичні категорії: добро і зло, щастя – страждання, життя – смерть, обов'язок, свобода, любов і ненависть.

У Гомера краса є божественною субстанцією, а головні митці - це боги, які творять світ за законами мистецтва. Недарма краса світу створюється богами у страшній боротьбі, коли олімпійці знищують архаїчних і дисгармонійних чудовиськ. Щоправда, ця дика доолімпійська архаїка також сповнена своєрідної краси. Титани прекрасні у своїй нестримній стихійності, напівдева-напівзмія Ехідна приваблює мандрівників прекрасним обличчям. Ця «швидкоголова німфа» є водночас чудовиськом, кровожерливим змієм, що залягає у печері й несе смерть. Так *тератоморфізм* поєднує у собі потворність і чудесність, жах і красу.

Таким чином поступово почали формуватися в естетичній свідомості античних греків основні естетичні категорії: прекрасне й потворне, піднесене й ницє, комічне й трагічне.

Уявлення про красу в грецькій міфології пройшло довгий шлях розвитку - від згубних функцій до благодійних, від поєднання з потворним до втілення її в найчистішому вигляді, від давньої й підступної жіночої магії до милосердних і мудрих Олімпійських Муз.

Однак понад зовнішню красу ставиться краса внутрішня, якою олімпійські боги наділяють своїх улюбленців - героїв, а також співців і музикантів. Це краса поетичного мудрого натхнення. Міфічний поет і співець надихається Музами й Аполлоном. Але Муза й Аполлон - діти Зевса, тож, зрештою, краса поетичного таланту освітлюється Отцем людей і богів. Поет, співець і музикант володіє пророчим даром, знаючи не лише минуле, а й майбутнє.

Уся грецька міфологія пройнята благоговінням і захопленням перед цією внутрішньою красою, що мала велику чарівну силу. Орфей своєю грою на лірі змушував рухатися скелі й дерева та зачарував Аїда з Персефоною. Амфійон, граючи на лірі, змушував величезні камені складатися у фіванські мури тощо; прикладів впливу сили мистецтва на людей і природу можна навести безліч, достатньо уважно читати міфи народів світу.

Однак нас цікавить характерна особливість грецької міфології щодо змісту в ній інформації про Космічні Закони та їхню роль у житті людей. На нашу думку,

найпопулярнішим і доступним для розуміння як з погляду етики, так і з погляду естетики є зміст *Закону Гармонії*, що дає людині відповіді на цілу низку життєво важливих питань.

У текстах «Іліади» та «Одіссеї» Гомера ми вперше зустрічаємо термін «гармонія», який поет уживає у двох різних значеннях: в «Іліаді» гармонія вживається як угода, договір, мирне співіснування; в «Одіссеї» гармонія є скріпами для дощок на кшталт цвяхів або брусів, які Одиссей використовує під час будівництва свого корабля.

В орфічній теогонії щодо гармонії ми знаходимо таке:

«Першою з богів – золоту Афродіту  
Уранію чарівну зі свого створив він сім'я,  
Разом із нею народилися чарівна Гармонія й Переконання»<sup>110</sup>.

Наступним після Гомера мислителем, який поширював у своєму вченні зміст Закону Гармонії, був Піфагор. Про нього йтиметься далі. Зараз же нам треба поміркувати й відповісти на низку запитань за цим розділом.

### **Контрольні запитання:**

1. Як визначається поняття «античність» та які його хронологічні межі?
2. Чому Давню Грецію вважають колыскою європейської культури і цивілізації?
3. Які основні періоди розвитку давньогрецької культури виділяють дослідники, і чому перші з них називають міфологічними?
4. Яку роль у формуванні світогляду античних греків відігравали поеми Гомера та праці Гесіода?
5. У чому полягає специфіка давньогрецького розуміння поняття *techne* (мистецтва) і чим воно відрізняється від сучасного розуміння мистецтва?
6. Як у давньогрецькій культурі трактувалося поняття краси і чому воно мало ширше значення, ніж у сучасній естетиці?

---

<sup>110</sup> Kern O. Orphicorum Fragmenta. Berlin : Weidmann, 1922. [Класичне зібрання орфічних фрагментів.]

7. Яким чином міф виконував функцію цілісного знання про світ і людину в давньогрецькій культурі?
8. У чому полягає філософський зміст ідеї «золотої доби» і як вона трансформується від Гесіода до пізніших мислителів?
9. Яку роль відігравали поезія, музика і танець у формуванні етичного та естетичного світогляду античної людини?
10. Як у грецькій міфології формується уявлення про гармонію та які її первинні значення у творах Гомера і в орфічній традиції?

### **Рекомендована література:**

1. Blavatsky H. Petrovna. *The Secret Doctrine. Vol. II: Anthropogenesis.* London: Theosophical Publishing Company, 1888. Reprint: Adyar, Madras: Theosophical Publishing House, 1988. 798 p.
2. Гесіод. *Теогонія. Роботи і дні.* Пер. з давньогр. К.: Дніпро, 1994. 160 с.
3. Гомер. *Іліада.* Пер. Борис Тен. К.: Дніпро, 1978. 560 с.
4. Гомер. *Одіссея.* Пер. Борис Тен. К.: Дніпро, 1985. 480 с.
5. Овідій. *Метаморфози.* Пер. з лат. К.: Дніпро, 1985. 600 с.
6. Orphic Hymns. Athanassakis, Apostolos N., Wolkow, Benjamin M. *The Orphic Hymns.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
7. Плутарх. *Порівняльні життєписи.* Пер. з давньогр. (часткові укр. переклади: Й. Кобів, Ю. Цимбалюк; В. Туренко). К.: Стилет і стилос, 2023–2024.

### ***6.2. Піфагор і його вчення про Гармонію.***

Постать Піфагора є знаковою не лише для античної культури, а й для сучасності. Він був першим, хто назвав себе філософом (любомудром), і останнім із Учителів давнього знання, які передавали це знання усно своїм учням, що проходили спеціальну підготовку й спеціальні випробування. Відповідно до давньої освітньої традиції, посвячений у таємні знання давав обітницю мовчання, порушників якої спіткала смерть. Тому ті фрагменти філософського вчення

Піфагора, що дійшли до нас, були написані не ним самим, а його послідовниками й учнями через століття після його смерті; при цьому ці автори керувалися радше бажанням зберегти для нащадків золоті зерна Божої мудрості, ніж прагненням прославитися у віках чи збагатитися.

У контексті філософії гармонії доцільно тут розглянути лише одну грань філософської концепції Піфагора - вчення про Гармонію, тим більше що воно у всі часи було найскладнішим і завжди приховувалося під покровом сакральних храмових шкіл.

Отже, Піфагор учив, що закони Гармонії єдині для живої та неживої природи. Гармонійні пропорції всюди простежуються однаковими - одними й тими самими - у всьому самозбереженому й самопідтримуваному, не кажучи вже про саморегульованому і саморозвиненому Космосі. Досить порушити одну деталь, один фрагмент, одну дрібницю - і узгоджене ціле розсипається на прах, поховуючи під грудною руйнівних розладів благополучну ділянку активного життя.

Саме поняття «гармонія» у філософії Піфагора є багатозначним і багатоаспектним та несе естетичне, етичне, онтологічне, гносеологічне й навіть психологічне навантаження. Саме Піфагор започаткував традицію роздумів про гармонію. Є декілька фрагментів, які належать учню Піфагора Філолаю, що свідчать про це. Наприклад, у фрагменті DK.B10 Філолай визначає гармонію так: «Гармонія є поєднанням багатьох і узгодженням роз'єданого»<sup>111</sup>. Інший важливий фрагмент (DK.B6) підкреслює числову природу гармонії: «Усе, що може бути пізнане, має число»<sup>112</sup>.

Центральним відкриттям піфагорійців стало встановлення зв'язку між музикою і числом: співзвуччя визначається простими числовими пропорціями (1:2, 2:3, 3:4). Це привело до радикальної тези про те, що «все є число», яка хоча й не зберіглася як буквальна формула в автентичних фрагментах, але підтверджується античними свідченнями. Так, Аристотель зазначає: «Так звані

---

<sup>111</sup> Diels H., Kranz W. Die Fragmente der Vorsokratiker. Berlin: Weidmann, 1952. 3 Bd. Philolaus, DK. B10;

<sup>112</sup> Philolaus, DK B6.

піфагорійці вважають, що речі є числами»<sup>113</sup>. На основі цього виникає концепція Космосу як гармонійної структури.

Важливим джерелом для реконструкції піфагорійського розуміння гармонії та мистецтва є трактат неоплатоніка Ямвліха «De vita Pythagorica», у якому представлено не лише біографію Піфагора, а й системний виклад його вчення як способу життя. У цьому тексті мистецтво, передусім музика, постає не як естетична діяльність у сучасному розумінні, а як *інструмент гармонізації душі*, що безпосередньо пов'язаний із космічним порядком.

Ямвліх підкреслює, що піфагорійці розглядали гармонію як універсальний принцип, який пронизує всі рівні буття - від космосу до внутрішнього світу людини. У цьому контексті музика виступає як засіб відновлення цієї гармонії. Він пише: «Вони застосовували музику як засіб очищення душі»<sup>114</sup>. Ця теза свідчить про те, що музика у піфагорійців виконувала терапевтичну функцію: вона використовувалася для врівноваження афектів, заспокоєння душі та відновлення її внутрішнього порядку. Таким чином, мистецтво набуває характеру *практичної філософії*, спрямованої на досягнення гармонійного стану людини.

Крім того, Ямвліх пов'язує мистецтво з космічним порядком через категорії ритму, пропорції та узгодженості: «Вони розуміли гармонію, ритм і співмірність як принципи, що забезпечують узгодженість усього суцього».<sup>115</sup>

Тут гармонія постає як універсальний закон, що визначає не лише музику, а й структуру Космосу. Мистецтво, відповідно, є відображенням цього закону і способом його пізнання. Воно не створює гармонію, а *відкриває її*, роблячи доступною для людського сприйняття.

Особливо важливо, що у Ямвліха гармонія має не лише естетичний, але й етичний, та навіть і психологічний виміри. Вона пов'язана з правильним способом життя, дисципліною і самовдосконаленням. Музика, як і інші форми мистецтва, сприяє формуванню внутрішньої впорядкованості, яка є умовою

---

<sup>113</sup> Aristotle. Metaphysics, 985b23-986a2.

<sup>114</sup> Iamblichus, De vita Pythagorica, §110

<sup>115</sup> Iamblichus, De vita Pythagorica, §64.

моральної досконалості. У цьому сенсі мистецтво виступає як *медіатор між Космосом і людиною*, забезпечуючи узгодженість мікрокосму (душі) з Макрокосмом (Всесвітом).

Таким чином, у піфагорійській традиції, представленій у Ямвлиха, мистецтво є не автономною сферою творчості, а складовою цілісної філософської практики, спрямованої на досягнення гармонії. Воно поєднує в собі космологічний, антропологічний, етичний і психологічний виміри, виступаючи як засіб відновлення єдності буття.

Застосовуючи вчення про число до конструкції буття, піфагорійці отримували надзвичайно пластичну картину гармонійно влаштованого Космосу. Числова гармонія створює загальноантичне вчення про Космос із симетрично розташованими й налаштованими на певний музичний числовий тон сферами.

З цим було пов'язане знамените піфагорійське вчення про «гармонію сфер». Піфагор і його послідовники вважали, що рух світил навколо центрального світового вогню створює чудесну музику. Увесь Космос виявлявся гармонійно влаштованим і музично звучним тілом.

Вчення про музику сфер - найзагадковіший і водночас найпоширеніший і найпопулярніший мотив піфагорійської філософської системи. Він мав тисячі варіантів і модифікацій, починаючи від раннього піфагореїзму, епохи еллінізму, патристики, середньовічних музичних теорій, естетики Ренесансу і аж до Нового часу.

Піфагор учив, що навколо нашої планети за принципом матрьошки розташовані сім сфер, у кожній сфері простір і час мають різні характеристики. Нині ми знаємо, що суто математично такі n-вимірні простори й часи цілком мислимі. Різниця лише в тому, що сучасна математика за своєю суттю аналітична, тоді як антична за своєю суттю була геометричною й навіть соматичною. Звідси піфагорійці, а вслід за ними й платоніки розуміють числа не як функції, а як певні ідеальні та речові тіла. І коли заходила мова про різницю просторів, то з числами оперували як із видимими й чутними тілами, ставлячи їх у ту чи іншу фізико-геометричну або діалектичну, але завжди наочну взаємозалежність.

Сім сфер обмежені орбітами Сонця, Місяця, Венери, Меркурія, Марса, Юпітера й Сатурна. Остання сфера - світ нерухомих зірок, який займає особливе місце серед усіх сфер. Так постає можливість уявити різні сфери, що звучать, і, оскільки вони хоч і є інобуттям, але у самому своєму бутті втілюють цілісний ейдос - вони звучать гармонійно. «Гармонія сфер, отже, - пише О. Ф. Лосев, - є інтуїтивним ученням про різну організованість часу. Як різний напрям простору символізовано у стихіях і їхніх багатогранниках, так різна напруга часу символізується у різних тонах, що перебувають між собою у певних взаємовідношеннях»<sup>116</sup>.

Сама ж музика, представлена шкалою Піфагора, характеризувалася нотами, які визначалися як члени геометричних прогресій із різними модулями (октава - 2, квінта -  $3/2$  і кварта -  $4/3$ ). «Отже, - пише О. Ф. Лосев, - числове становлення мислилося піфагорійцями як становлення передусім космічних тіл, що видають під час свого руху певного роду тони з гармонійним поєднанням цих тонів в одне прекрасне й вічне ціле»<sup>117</sup>.

Фактично проблема ритмічної єдності, як її було сформульовано Піфагором, була пов'язана з визначенням такого набору узгоджених модулів геометричних прогресій, які єдиним чином могли б описати структуру Космосу, Сонячної системи й людини. Слід зазначити, що ця проблема й нині хвилює уяву дослідників, маючи як своїх прихильників, так і противників.

Можна з упевненістю сказати, що основи музичної акустики та основні принципи музичної теорії були закладені саме піфагорійцями. Однак вплив ідей Піфагора, розвинених його учнями на античну культуру, не обмежився сферою музики. Знаменитий грецький скульптор Поліклет створив свою відому скульптуру «Канон» у повній відповідності з принципами числової гармонії Піфагора. Принципом числової гармонії керувалися й будівничі середньовічних храмів - звідси й відомий вислів «музика в камені».

---

<sup>116</sup> Losev A. F. *Dialectics of Myth*. London: Routledge, 2003. P.268.

<sup>117</sup> Losev A. F. *The Problem of Symbol and Realistic Art*. London: Progress Publishers, 2002. P.31.

Теорія музики у Піфагора доповнюється теорією кольору. Перші три точки піфагорійського тетрактису або трикутник у квадраті представляють потрійне Біле Світло, яке є Божою Головою, що потенційно містить у собі як світло, так і колір. Решта сім точок представляють кольори спектра й ноти музичної гами. Кольори й тони є активними творчими силами, які, виходячи з Першопричини, з Єдиниці, встановлюють Всесвіт. Ці сім поділені на дві групи - три й чотири точки, співвідношення яких показані в тетрактисі. Вища група з трьох точок стає духовною природою створеного Всесвіту; нижча група з чотирьох точок проявляє себе як ірраціональна сфера, або нижчий світ<sup>118</sup>.

Існують різні співвідношення, що впорядковують взаємодії планет, кольорів і музичних нот. У системі Піфагора червоний колір, будучи найнижчим тоном у колірній шкалі, відповідає ноті «до», планета Марс; оранжевий відповідає ноті «ре», Сонце; жовтий – «мі», Меркурій; зелений – «фа», Сатурн; блакитний – «соль», Юпітер; синій – «ля», Венера; фіолетовий – «сі», Місяць<sup>119</sup>.

Стає цілком зрозумілим, що коли піфагорійська філософія стала вважатися абсолютно застарілою, жодного прогресу об'єктивна естетика не зробила.

Отже, концепція гармонії у філософії Піфагора вчить наступному: все у підмісячному світі впорядковано, організовано й узгоджено. Людина є осередком особливих смислових просторів, забезпечуючи сутнісну єдність Космосу, Культури й Природи. Ці смислові простори автономні в самих собі, але узгоджені між собою через людину. Людина ж, завдяки своїй структурно-смисловій фокусності, має можливість цілеспрямовано впливати на всі функціональні регіони реальності, тому стан душі людини, її узгодженість із тілом і духом відіграють дуже важливу роль у гармонійному просторі Всесвіту - або ми випромінюємо негативні енергії й тоді дисонуємо зі Всесвітом, унаслідок чого страждаємо; або ми випромінюємо позитивні енергії й резонуємо зі Всесвітом, унаслідок чого стаємо успішними, здоровими й щасливими.

---

<sup>118</sup> Manly P. Hall. The Secret Teachings of All Ages. Los Angeles : Philosophical Research Society, 1928. — Ch. "Pythagorean Mathematics" / "The Pythagorean Theory of Music and Color", p. 249.

<sup>119</sup> Ibid., p.250.

Гармонія не лише сприяє накопиченню врівноваженості, а й зміцнює керованість розвивальних динамічних систем, що адаптуються до постійно змінюваних умов існування. Примітно, що красиве завжди внутрішньо врівноважене, а прекрасне - глибинно самодостатнє. Прагнення до гармонії робить людину самодостатньою й цілісною, що дає їй сили керувати своїм життям і бути господарем своєї власної долі. Таким є зміст давнього вчення про Гармонію, переданого Піфагором своїм учням.

### **Контрольні запитання:**

1. У чому полягає особливість передачі знання у піфагорійській традиції та як це вплинуло на збереження його вчення?
2. Чому вчення Піфагора про гармонію вважалося сакральним і приховувалося в межах храмових шкіл?
3. Як Піфагор розумів універсальність законів гармонії у природі та Космосі?
4. Які аспекти (онтологічний, етичний, естетичний, гносеологічний, психологічний) охоплює поняття гармонії у піфагорійській філософії?
5. Яким чином фрагменти Філолаю (DK B6, DK B10) розкривають сутність гармонії як єдності протилежностей і числового принципу пізнання?
6. У чому полягає зв'язок між музикою і числом у піфагорійців та як він вплинув на формування уявлення про космос?
7. Як у трактаті «De vita Pythagorica» Ямвлиха розкривається роль музики як засобу очищення і гармонізації душі?
8. У чому полягає філософський зміст вчення про «гармонію сфер» і як воно поєднує космологію та музику?
9. Як піфагорійська концепція числа впливає на розуміння простору, часу і структури Космосу?
10. Яку роль відіграє людина як «мікрокосм» у забезпеченні гармонії між Космосом, Природою і Культурою?

### **Рекомендована література:**

1. Philolaus. // Diels H., Kranz W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmann, 1952.

2. Aristotle. *Metaphysics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1933.
3. Iamblichus. *On the Pythagorean Way of Life*. -Atlanta: Scholars Press, 1991.
4. Losev A. F. *Dialectics of Myth*. London: Routledge, 2003.
5. Losev A. F. *The Problem of Symbol and Realistic Art*. London: Progress Publishers, 2002.
6. Manly Palmer Hall. *The Secret Teachings of All Ages: An Encyclopedic Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy*. Los Angeles: Philosophical Research Society, 1928.650p.

### **6.3. Платон та його вчення про Гармонію**

На відміну від Піфагора, творча спадщина Платона дійшла до наших днів у більш цілісному вигляді й є предметом досліджень не одного покоління філософів. Відомий американський філософ ХХ століття А. Н. Вайтхед якось сказав: «Найнадійніша характеристика європейської філософії полягає в тому, що вона являє собою низку приміток до Платона»<sup>120</sup>.

У своє вчення про Гармонію Платон привносить нові категорії, тим самим розширюючи й уточнюючи його.

У Платона гармонія виявляється головним чином у душі та на небі. Вона може проявлятися й у сфері моральних якостей людини. Так, Платон називає гармонією і «ціломудрість», і «справедливість», оскільки вона є рівновагою всіх трьох чеснот і саме змушує кожного «займатися своїм і не багатодіяти»<sup>121</sup>. Гармонією є взагалі будь-яка чеснота, адже вона характеризує гармонійно налаштовану людину. «Справжня чеснота згодної із собою й гармонійно влаштованої душі далеко тікатиме від людини нестримної»<sup>122</sup>. «Добро прекрасне, - каже Платон, - але немає нічого прекрасного без гармонії»<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> Whitehead A. N. *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. New York : The Free Press, 1979 (corrected edition / eds. D. R. Griffin, D. W. Sherburne). - P. 39.

<sup>121</sup> Plato. *The Republic* / trans. P. Shorey. Vols. I–II. Cambridge, MA : Harvard University Press (Loeb Classical Library 237, 276), 1930–1935. кн. IV, 433d–434a.

<sup>122</sup> *Ibid.*, 554e.

<sup>123</sup> Plato. *Timaeus. Critias. Cleitophon. Menexenus. Epistles* / trans. R. G. Bury. Loeb Classical Library 234. 87C.

У «Федоні» Платон міркує про божественну й безсмертну природу гармонії: «Гармонія від настроєної ліри є щось невидиме й безтілесне, щось прекрасне й божественне, а сама ліра й струни - тіла, предмети тілесні, складні, утворені із землі й споріднені зі смертю»<sup>124</sup>.

Конкретизуючи своє розуміння гармонії, Платон вводить поняття «міра». Пояснюючи його, він застосовує його до людського життя: «Для всього є міра, у кого є розум ... для того мірою слухання міркувань є ціле життя»<sup>125</sup>.

Поняття «міра» в деяких фрагментах замінюється синонімами «співмірність» та «поміркваність»: «Подібне любе співмірно подібному; неспівмірні ж речі нелюбі ні одна одній, ні співмірним». У своїх «Визначеннях»<sup>126</sup>. Платон характеризує міру як «середину між надлишком і нестачею». Тут міра означає радше «мірність» або «розміреність».

Саме по собі поняття мірності близько підходить до поняття симетрії, хоча водночас і достатньо від нього відрізняється. Причому це поняття близьке за своїм значенням гармонії, у будь-якому разі, якщо симетрія не рівнозначна повністю гармонії, то вона є однією з умов її виникнення. Про це свідчить такий текст Платона: «Тіло наше наче натягнуте й тримається теплотою й холодом, сухістю й вологістю тощо; а душа наша є змішанням і гармонією цих начал, що залежить від доброго й мірного поєднання їх між собою. Якщо душа є гармонія, то, очевидно, за непомірним (*ametrios*) ослабленням нашого тіла чи його напруженням від хвороб та інших зол вона, попри свою божественність, мусить одразу знищитися, подібно до того, як знищуються й інші гармонії, наприклад у звуках і в усіх художніх творах»<sup>127</sup>.

Наведемо ще один фрагмент, із якого ясно, що мірність і урівноваженість ведуть до гармонії: «Хто прекрасно поєднує гімнастику з музикою і якнаймірніше (*metriotata*) застосовує їх до душі, того ми по цілковитій справедливості можемо називати людиною цілком музичною й повністю

---

<sup>124</sup> Plato. Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo. Phaedrus / trans. H. N. Fowler. — Loeb Classical Library 36. Phaedo, 85e–86b.

<sup>125</sup> Plato. The Republic. V, 450

<sup>126</sup> Plato. Definitions 415a

<sup>127</sup> Plato. Phaedo, 86c

гармонійною, значно більше, ніж того, хто вміє налаштувати одну струну під іншу»<sup>128</sup>.

Необхідно вказати також і на споріднені терміни, такі як *emmetros* - «розмірений» і *ammetria* - «неспівмірність», «нерозміреність». «Розміреність» у Платона означає протилежність усьому хаотичному, неясному, позбавленому міри. «Те, що розходиться й не приходить до згоди, неможливо привести до гармонії»<sup>129</sup>. Навпаки, «неспівмірність» - це синонім потворності, відсутності краси й гармонії. «Чи є потворність щось інше, як не рід неспівмірності (*ammetrias*), усюди позбавлений виду? Жодним чином не інше. Нерозумна душа потворна й неспівмірна (*ammetron*)»<sup>130</sup>.

Про співмірність у застосуванні до людських пристрастей багато сказано у «Філебі»: «Отже, розрізливши у достатній мірі чисті насолоди й насолоди, які справедливо можна назвати нечистими, характеризуємо у нашому міркуванні сильні насолоди ознакою відсутності міри (*ammetrian*), а несильні, навпаки, ознакою співмірності (*emmetrian*). Встановімо, що насолоди, які мають велику величину й силу і бувають такими то часто, то рідко, належать до роду безмежного, у більшій або меншій мірі проникають тіло й душу, інші ж насолоди віднесімо до числа співмірного»<sup>131</sup>.

Лише небагато хто, коли виникають пристрасті, «можуть віддати перевагу поміркованому (*metroy*) перед надмірним» і «тримати себе у належних межах», але в «більшості людей бажання непомірні (*ammetros*), і хоча можливо отримувати помірний прибуток, вони віддають перевагу ненаситному прибутку»<sup>132</sup>.

У діалозі «Філеб» ми зустрічаємо характерну для Платона думку про те, що «суміш» гине від відсутності «міри» (*metroy*) та «співмірності» (*symmetroy*) й що поміркованість (*metriotes*) «усюди стає чесною та красою»<sup>133</sup>.

---

<sup>128</sup> Plato.. Republic, III, 412a

<sup>129</sup> Plato. Symposium, 187a–c

<sup>130</sup> Plato. Sophist, 228a

<sup>131</sup> Plato. Philebus, 52c

<sup>132</sup> Plato. Laws, кн. XI, 918c-d.

<sup>133</sup> Plato Philebus 64e

Ось головні тексти Платона, що стосуються проблеми гармонії та міри. Вони дають підстави вважати, що Платон користувався категорією гармонії досить широко й трактував її далеко не однозначно. Ця широта - характерна риса філософії та естетики Платона. Тут ми виявляємо, по-перше, загальноантичне уявлення про космічне значення гармонії, про гармонійну влаштованість Космосу.

По-друге, у Платона відчутний вплив піфагорійської естетики з її переконанням у тому, що Світову Гармонію можна виразити в числових пропорціях. Особливо цей вплив проявляється в «Тімеї», де Платон, слідом за піфагорійцями, розвиває вчення про пропорції й аналізує пропорції п'яти тривимірних фігур, з яких, на його думку, Деміург створив світ.

Нарешті, по-третє, ми знаходимо у Платона таке ж уявлення про душу як гармонію, яке було й у піфагорійців. Власне платонівська концепція гармонії є продовженням піфагорійської й є спробою пов'язати гармонію з ученням про любов, із такими поняттями, як «співмірність», «міра», «розміреність», «симетрія». Тут проявилось якісне, змістовне розуміння гармонії Платоном.

Вчення про гармонію у Платона доповнюється уявленням про циклічність часу. Його Всесвітня Гармонія складається з циклів Боротьби й Любові, які постійно чергуються. Кожен із цих циклів триває 26 000 років, що становить один Великий рік. Коли Всесвіт проходить через обидва ці цикли, настає дисбаланс і руйнування Світу доти, доки знову не відбудеться зародження Гармонії, що виросла з циклу Любові.

Тут дуже яскраво проступає особливість холістичної традиції, яка полягає у визнанні такого стану речей, коли полюси онтологічного, гносеологічного, психологічного, етичного та естетичного спектрів ніколи не розводяться абсолютно, антиномічно утримується їхня єдність.

Як бачимо, у концепціях засновників античної філософської думки - Піфагора й Платона - етичне та естетичне гармонічно злиті воедино й взаємодоповнюють одне одного. Вони започаткували етичну й естетичну думку

---

наступних поколінь філософів, розробивши категоріальний апарат майбутніх дисциплін і наповнивши їх глибоким змістом і значенням.

Розвиток філософії в Європі в наступні століття відбувався або наближаючись до цих вчень, або віддаляючись від них, але так чи інакше, використовуючи категоріальний апарат та ідеї наших засновників.

### **Контрольні запитання:**

1. У чому полягає відмінність між підходом до гармонії у Платона та Піфагора?
2. Чому гармонія у Платона пов'язується насамперед із душею та небом?
3. Як Платон трактує гармонію у зв'язку з чеснотами, зокрема справедливістю та ціломудрістю?
4. У чому полягає філософський зміст твердження, що «немає нічого прекрасного без гармонії» (*Тимей*)?
5. Як у діалозі *Федон* Платон розкриває співвідношення гармонії, душі та тіла?
6. Яке значення має категорія «міри» у філософії Платона і як вона пов'язана з гармонією?
7. У чому полягає відмінність між поняттями «гармонія», «співмірність» і «симетрія» у платонівському вченні?
8. Як Платон пояснює взаємозв'язок між поміркованістю, мірою та моральною досконалістю людини?
9. Яку роль відіграє поняття неспівмірності (*ammetria*) у визначенні потворного і негармонійного?
10. Як у Платона поєднуються етичний, естетичний і космологічний виміри гармонії?

### **Рекомендована література:**

1. Alfred North Whitehead. *Process and Reality*. New York: Free Press, 1978.
2. Plato. *Complete Works* / ed. J. M. Cooper, D. S. Hutchinson. Indianapolis : Hackett, 1997.

3. Платон . Держава. Київ: Фоліо. Світова класика. 2024.384с.
4. Платон. Діалоги. Київ: Фоліо. Світова класика, 2022. 349с.

#### ***6.4.Етичні та естетичні аспекти вчення Арістотеля про Гармонію.***

На відміну від Піфагора й Платона, Арістотель не володів сакральним знанням у тій мірі, у якій ним володіли ці філософи. І це дуже позначилося на його поглядах і творчості. Арістотель відрізняється від свого вчителя стилем мислення, самим характером творчості. Його навчання відбувалося лише в стінах платонівської Академії, він не проходив жодних посвячень чи містерій. В його трактатах переважає раціоналізм, реалізм, суха логіка силогізму; перед нами вчений, а не натхненний пророк, яким був його вчитель Платон. Здоровий глузд аристотелівської свідомості, вносячи елементи критицизму й скептицизму в теорію, водночас знижував її системотворчу цінність; філософові явно краще вдавалися деталі, ніж загальні побудови. Арістотель живе наприкінці класичного періоду античної думки й завершує його.

Його численні прихильники та шанувальники у своїх дослідженнях і коментарях іноді приписували йому риси та властивості, що відображають радше суб'єктивне розуміння й ставлення до філософа, ніж його справжні якості.

Так середньовічні схоласти систематично пристосовували філософію Арістотеля до церковного вчення й навіть користувалися його творами проти платонізму й неоплатонізму, що отримало свій розвиток, точніше християнське тлумачення, у працях Отців християнської Церкви.

В епоху Відродження й особливо в Новий час філософія Арістотеля надихала дуже багатьох учених і філософів, які бачили в ньому батька природознавства, фундатора фізики, зоології, біології, ботаніки, географії та космології. Багато сучасних учених вважають Арістотеля великим засновником не лише природничих наук, а й гуманітарних, таких як соціологія, психологія, політика, етика, естетика, формальна логіка та ін.

Арістотелю справді належить серія трактатів, тематика яких свідчить про його широкий світогляд, неабиякий інтелект і літературний дар, однак ближче ознайомлення зі змістом цих трактатів показує нам дуже поверхове розуміння філософом тих проблем, які він намагається в них розглядати.

А. Ф. Лосєв, тонкий знавець античної філософії, порівнюючи філософські концепції Арістотеля й Платона, зазначав: «...платонізм так відноситься до арістотелізму, як діалектика до феноменології, тобто як смислове «пояснення» до смислового «опису». Феноменолог жодної дійсності, крім дійсності емпіричних фактів, не стверджує. Він просто дивиться й бачить. І побачивши річ, він ейдетично фіксує її. Звідки й як виникла ця річ, які причини її викликали й які наслідки вона потягла за собою – усім цим феноменологія не цікавиться. Феноменологія лише описує, думаючи, що будь-яке пояснення вже буде причинно-метафізичним. Діалектика ж не лише описує, а й пояснює, причому пояснення це не причинно-пояснювальне, а конструктивно-смислове, коли стає зрозумілим, як одна категорія народжується з іншої й якою є в цьому сенсі система всіх взаємопороджувальних категорій розуму взагалі»<sup>134</sup>.

Однак повернімося до естетики Арістотеля, до його творів, присвячених темі мистецтва, його сутності та призначення. Найбільшим із тих трактатів Арістотеля, що збереглися, присвячених естетиці, є його трактат «Поетика». Проте низка проблем, що стосуються мистецтва та його різновидів, розглядаються філософом у «Риториці», «Політиці», де у главах 3–7 Арістотель викладає свої погляди на музику. Музичній естетиці присвячені також деякі розділи «Проблем». Про етичні переживання йдеться в «Етиках», зокрема в «Евдемовій».

Одним із центральних понять аристотелівської естетики було «мімесис» або «наслідування». Філософ був переконаний у тому, що наслідування для людини органічне, ґрунтується на її вродженій схильності й тому приносить їй задоволення.

---

<sup>134</sup> О. Ф. Лосєв. Античний космос і сучасна наука. //Буття-Ім'я-Космос.:Думка,1993. С.467-468.

Як же Арістотель розумів це «наслідування»? Подивімося на його міркування з цього приводу. По-перше, Арістотель стверджував, що, наслідуючи дійсність, митець може зобразити її не лише такою, якою вона є, але й більш прекрасною або ж більш потворною. «Наслідувати, - писав Арістотель, - доводиться або кращим, ніж ми, або гіршим, або навіть таким, як ми, подібно до того як [чинять] живописці: Полігнот, наприклад, зображав кращих людей, Павсон - гірших, а Діонісій - звичайних»<sup>135</sup>.

І в іншому місці: «Оскільки поет є наслідувач, подібно до живописця чи якогось іншого митця, то йому необхідно наслідувати обов'язково щось одне з трьох: або [він повинен зображати речі так], як вони були чи є, або як про них говорять і думають, або якими вони повинні бути»<sup>136</sup>. Арістотель при цьому цитував Софокла, який говорив про себе, що він зображає людей такими, якими вони повинні бути, тоді як Евріпід зображає їх такими, якими вони є. Арістотель вважав, що Зевксіса несправедливо дорікали в тому, що він хотів, аби його картина була більш досконалою, ніж модель. Як це вже зауважив Сократ, картина може бути прекраснішою за природу, якщо вона сконцентрує у собі принади, розсіяні в природі. «[Хоча й неможливо], щоб існували люди, подібні до тих, яких намалював Зевксіс, але треба віддати перевагу цьому неможливому, адже слід перевершувати зразок»<sup>137</sup>.

До можливостей мистецтва, таким чином, належить зображення речей кращими (або гіршими), ніж вони є в дійсності, зображення їх такими, якими вони повинні бути - зображення ідеалу.

По-друге, Арістотель стверджував, що мистецтво зображає передусім те, що можливе й необхідне, а не те, що дійсно сталося: «Завдання поета - говорити не про те, що дійсно сталося, а про те, що могло б статися, отже, про можливе за ймовірністю або за необхідністю»<sup>138</sup>. З іншого боку, митець має право вводити у свій твір навіть неможливі речі, якщо цього вимагає мета, поставлена ним перед

---

<sup>135</sup> Aristotle. The Poetics 1448a. / trans. W. Hamilton Fyfe. Cambridge, MA : Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1932.

<sup>136</sup> Poetics 1460b

<sup>137</sup> Poetics 1460b

<sup>138</sup> Poetics 1451a-b

собою: «...у поетичному творі переважніше ймовірне неможливе, ніж неймовірне, хоча й можливе»<sup>139</sup>.

Поняття «наслідування» Арістотель використовував насамперед в аналізі трагедії, що мала міфічних героїв і розігрувалася на межі світу людського й світу божественного; тут не могло бути й мови про відтворення дійсності.

По-третє, у творі мистецтва важливі не стільки окремі речі й події, кольори й форми, скільки їхня система й ансамбль. «Якби хто без будь-якого плану використав у справі найкращі фарби, то він не справив би на нас такого приємного враження, як просто намалювавши зображення»<sup>140</sup>, - писав Арістотель. Він вважав, що те саме відбувається й у трагедії.

У «Політиці» Арістотель запитував: «Хіба може допустити портретист, щоб на його картині людина була написана з ногою, що перевищує симетрію, навіть якщо ця нога й дуже гарна?.. Хіба дозволить хормейстер брати участь у хорі комусь, хто співає голосніше й гарніше за інших хористів?»<sup>141</sup>.

У творі мистецтва важливі не окремі предмети, яким наслідує митець, а те нове ціле, яке він із них створює. Оцінку цього цілого слід здійснювати, не порівнюючи його з дійсністю, а беручи до уваги його внутрішню будову й результат.

Із усього цього випливає, що наслідування, «мімесис» Арістотеля слід розуміти не як копіювання, а як творче, вільне зображення дійсності; наслідування у Арістотеля, радше творення, плід фантазії митця, який може черпати або не черпати з дійсності, аби він створював переконливі, можливі, правдоподібні твори.

Це дещо інше розуміння наслідування, ніж прийняте в наш час. Загалом, слід відзначити, що зміст дуже багатьох філософських і естетичних понять, якими користувалися давньогрецькі мислителі, за останні дві тисячі років суттєво змінився, що привносить певне нерозуміння й спотворене тлумачення

---

<sup>139</sup> Poetics 1461b

<sup>140</sup> Poetics 1450a-b

<sup>141</sup> Aristotle. Politics / trans. Benjamin Jowett // The Complete Works of Aristotle / ed. J. Barnes. — Princeton : Princeton University Press, 1984. Кн.3, 1284b.

давніх текстів. Причому цікаво, що внесення іншого, порівняно з традиційним, змісту в те чи інше поняття почав саме Арістотель. Так, той самий «*мімесис*» або наслідування у піфагорійській теорії, утім, як і у Платона, означав «*причетність*».

О. Ф. Лосев пише: «У платонізмі речі існують завдяки «причетності» до ідей, «наслідуванню» ідей. Це означає, що наслідування є принципом цілісного осмислення речі. В арістотелізмі речі існують завдяки енергетичному оформленню, завдяки тому, що речі й є щось енергійно пройняте й осмислене. Різниця між цим та іншим розумінням осмислення зводиться, як і у питанні про ідею, до різниці між діалектикою та формально-логічною конструкцією. Платонівське наслідування є вираженням річчю її тотожності з ідеєю. Арістотелівське наслідування є вираженням річчю її внутрішньо-оживлювального принципу, який у цьому вираженні вже стає певною ідеєю»<sup>142</sup>.

Те саме стосується й поняття «*катарсису*» або «*очищення*». Згідно з піфагорійськими уявленнями, «катарсис» здійснювався через переживання поезії, музики й танцю, поєднаних в одну дію, яку називали *містеріями*. Платон вважав, що мистецтво може й повинно діяти передусім морально. Арістотель розширив межі розуміння призначення мистецтва, принісши туди насолоду й розвагу, адже саме мистецтво, на думку філософа, сприяє досягненню найвищої мети людства – щастя.

Мистецтво, за Арістотелем, приносить не лише чуттєву, а й розумову насолоду, причому остання є навіть більш інтенсивною. Вид насолоди залежить, утім, від виду мистецтва, бо кожне з мистецтв породжує таку насолоду, яка йому властива. У результаті впливу поезії переважає розумова насолода, а внаслідок впливу музики й образотворчого мистецтва – насолода чуттєва.

Із двох видів краси, які Арістотель розрізняв услід за Платоном - «великої» та «приємної» - друга не мала для Арістотеля іншої функції, окрім збудження насолоди. Ту саму подвійність Арістотель бачив і у мистецтві: не всяке

---

<sup>142</sup> О. Ф. Лосев. Історія античної естетики (рання класика). Вид-во «Мистецтво».1963.с.470.

мистецтво є великим, але воно може бути добрим мистецтвом і не будучи великим.

На відміну від більшості греків, а тим більше на противагу Платону, Арістотель визнавав за мистецтвом, і зокрема за поезією, право на автономію, причому навіть подвійну: як щодо моральних законів, так і щодо законів природних, як у тому, що стосується чесноти, так і в тому, що стосується правди. Неоднакові, - зазначав Арістотель, - закони політики й поезики; правилами політики були для нього моральні правила.

Ще різкіше підкреслював Арістотель другу сторону автономії мистецтва, зазначаючи, що поезія «[якщо вона] створює неможливе, то помиляється, але вона цілком має рацію»<sup>143</sup>, тобто, навіть не відтворюючи правильно дійсності, поезія зі своєї точки зору може бути правою. І в іншому місці: «...якщо поета докоряють у тому, що він невірний дійсності, то, можливо, слід відповісти на це... що він зображає людей такими, якими вони повинні бути»<sup>144</sup>. Якщо поет опише щось недоречне або неможливе, наприклад коня, який одразу підняв обидві праві ноги, то здійснить помилку, що не стосується самого мистецтва поезії.

Це висловлювання свідчить про те, що, згідно з Арістотелем, існує двоякого роду помилки й двоякого роду правда, що існує художня правда, відмінна від реальної правди. Отже, у Арістотеля було уявлення про художню правду й правду реальну, чого не було ні в Піфагора, ні в Платона, які у своєму вченні про Гармонію виступали за органічну єдність етичного й естетичного, внутрішнього й зовнішнього, тобто за гармонійну цілісність як у Космосі, так і в людині, так і в мистецтві як способі відображення цієї цілісності.

У Арістотеля також є й своє розуміння Гармонії. Він критикував піфагорійців, вважаючи їхнє вчення про Гармонію спрощеним і поверховим, однак він використовує ті самі поняття, що й піфагорійці - «міру», «порядок»,

---

<sup>143</sup> Poetics 1460b

<sup>144</sup> Poetics 1460b

«величину», «симетрію», «пропорцію». Але головним і специфічним для його вчення про Гармонію було поняття «золотої середини» (*mesotes*).

Це поняття Арістотель розробляє надзвичайно широко, застосовуючи його абсолютно до будь-якої сфери людської діяльності. Так, чеснота являє собою певну середину. «Чеснота є відомого роду серединою, оскільки вона прагне до середнього»<sup>145</sup>.

Конкретизуючи цю думку, Арістотель називає кожен чесноту серединою між двома крайнощами: мужність – середина між боягузством і відчайдушністю, витримка – середина між покірністю та гнівливістю, щедрість – середина між скупістю та марнотратством.

«Середина», за Арістотелем, - це уникнення крайнощів. Тому вона означає щось середнє між «надлишком» і «нестачею» й у цьому сенсі становить собою досконалість.

«Якщо кожна наука тим шляхом досягає добрих результатів, що має на увазі середину й до цієї середини спрямовує свої дії (тому-то зазвичай і називають ті результати досконалими, від яких не можна нічого ні відняти, ні додати, адже досконалість знищується надлишком і нестачею, а зберігається серединою), і якщо добрі митці працюють, як ми сказали, маючи на увазі середину, і якщо чеснота вища й краща за будь-яке мистецтво, то й вона, так само як і природа, повинна прагнути до середини»<sup>146</sup>.

Арістотель також розрізняє два види «середини»: «середину» щодо предмета і «середину» щодо нас. «Під серединою самого предмета я розумію те, що однаково віддалене від обох кінців, і вона завжди одна й та сама в усіх предметах. Серединою ж щодо нас я називаю те, що не дає ні надлишку, ні нестачі, і ця середина не одна й не одна й та сама для всіх»<sup>147</sup>. Якщо віднести це розуміння «середини» до поняття гармонії, то ми маємо в Арістотеля розрізнення двох типів гармонії: гармонії як простої арифметичної пропорції й гармонії як

---

<sup>145</sup> Aristotle. *Nicomachean Ethics* / trans. W. D. Ross. — Oxford : Clarendon Press, 1925. 1106b–1107a

<sup>146</sup> Ibid. 1106b

<sup>147</sup> Ibid. 1106a–b

внутрішньої міри предмета. Арістотель надавав перевагу другому типу гармонії й саме його пов'язував із поняттями досконалості та краси.

Незрозуміло лише, навіщо філософові знадобилося вже усталене поняття «гармонія», за своїм змістом глибше й об'ємніше, замінювати більш спрощеним і плоскішим поняттям «середина»? Може, на противагу Платону й піфагорійцям, яких він не переставав критикувати? А може, через своє розуміння речей і явищ, які він намагався описувати? Так чи інакше, але прагнення філософа створити свій категоріальний апарат загалом призвело до значного смислового спрощення його етико-естетичної концепції, проте зробило її доступною для наступних поколінь любомудрів, що захоплювалися не одне століття прозорливістю Стагірита.

Отже, ми розглянули лише три концепції Гармонії античної філософської думки, але саме їм судилося зіграти головні ролі у подальшій драмі ідей, що розгорнулася в Європі у Середньовіччі, в епоху Відродження, у Новий час, у Романтизмі та Просвітництві. Це була вперше, принаймні в Європі, письмово зафіксована філософія гармонії.

### **Контрольні питання:**

1. У чому полягає відмінність стилю мислення Арістотеля від Платона і як це вплинуло на його етико-естетичну концепцію?
2. Чому Арістотеля можна вважати засновником як природничих, так і гуманітарних наук?
3. Як О. Ф. Лосєв пояснює різницю між платонізмом і арістотелізмом (діалектика vs феноменологія)?
4. У чому полягає сутність поняття «мімесис» у Арістотеля і як воно відрізняється від сучасного розуміння наслідування?
5. Які три способи зображення дійсності виділяє Арістотель у мистецтві?
6. Чому, за Арістотелем, мистецтво повинно зображати не дійсне, а можливе?
7. У чому полягає значення цілісності та композиції (системи) у творі мистецтва за Арістотелем?

8. Як Арістотель розуміє різницю між художньою правдою та реальною правдою?
9. У чому полягає концепція «середини» (mesotes) і як вона пов'язана з чеснотою та гармонією?
10. Як Арістотель розрізняє «середину щодо предмета» і «середину щодо нас» та яке це має значення для розуміння гармонії?

### **Рекомендована література:**

1. Арістотель. Поетика. / Пер. З давньогр. Та передм. О. Кислюка. К.: Київ: Основи, 2000. 239с.
2. Арістотель. Політика. Поетика. Київ: Фоліо, 2023. 512с.
3. Арістотель . Нікомахова етика. Київ: VERBA Publishing, 2025. 304с.
4. Арістотель . Риторика. Київ: Основи, 2000. 152с.
5. Арістотель . Евдемова етика. Київ: Фоліо, 2018. 300с.
6. Losev. A. F. Dialectics of Myth. – London: Routledge, 2003. 154.

### **7. Гармонія в римській філософії: етика, космос і внутрішній порядок**

У римській філософії відсутнє автентичне вчення про Гармонію, але є ідея гармонії, яка радикально трансформується, проходячи шлях від повного заперечення (епікурейці, скептики) до її раціонального відновлення (стоїки) і, зрештою, до метафізичного відродження у неоплатонізмі.

Якщо у піфагорійців, Платона і Арістотеля гармонія мислилася як об'єктивний принцип Космічного порядку, що поєднує буття, душу і мораль, то в пізньоантичній думці вона поступово втрачає свій онтологічний статус і перетворюється на *суб'єктивний стан або навіть ілюзію*.

Вже у філософії Епікура, а потім в його римського послідовника Лукреція відбувається радикальне переосмислення Космосу. Світ більше не є гармонійним цілим, побудованим за числовими або розумними принципами. Він складається з атомів, що рухаються у порожнечі без жодної телеології. Як пише Лукрецій: «Природа діє вільно, не підкоряючись жодному розумному чи божественному

здуму»<sup>148</sup>. Тобто, Космос не має мети, не має гармонійного задуму і не є впорядкованим заради блага. У такому світі гармонія більше не є властивістю буття. Вона переноситься у внутрішній світ людини і визначається як *стан атараксії*, душевного спокою, що досягається через усунення страху і страждання. «Насолода як мета означає стан, у якому немає ні тілесного страждання, ні душевної тривоги»<sup>149</sup>, - пише Епікур, і це вже не космічна, а *психологічна гармонія*.

Ще радикальнішу позицію займають скептики, зокрема Секст Емпірик. Вони піддають сумніву саму можливість знання про Світ, а отже і будь-яке вчення про його гармонійність. Секст Емпірик пише: «Будь-яке твердження може бути врівноважене іншим, не менш переконливим»<sup>150</sup>. Тобто, це означає, що немає остаточної істини, немає об'єктивного порядку і немає гарантії гармонії. Гармонія як космічний принцип розчиняється в *epoché* (утриманні від судження), тобто у скептиків з'являється новий тип "гармонії"- *рівновага думок*. Це стан внутрішньої невтягнутості, відмови від догматизму і спокою через незнання.

Якщо у епікурейців гармонія носить психологічний характер, то вже у скептиків – епістемологічний. Вона перестає бути властивістю Космосу і перетворюється на стан свідомості: від об'єктивного порядку буття вона переходить до суб'єктивного спокою або навіть до повної відмови від уявлення про порядок як такий.

Спробу врятувати вчення про гармонію доволі успішно роблять стоїки. Сенека, Епіктет та Марк Аврелій, розвивають грецьку ідею гармонії як Космічного Порядку (λόγος), але інтерпретують її передусім як норму життя. Космос мислиться як розумно впорядкована цілісність, у якій усе підпорядковане Єдиному закону природи. Як зазначає Марк Аврелій: «Все, що відбувається, відбувається справедливо... якщо ти уважно придивишся, побачиш порядок» (*Meditations*, IV, 10).

---

<sup>148</sup> Lucretius. *De rerum natura* Vol. 181; Harvard University Press. 1992.

<sup>149</sup> Epicurus. Letter to Menoeceus. In *The Epicurus Reader: Selected Writings and Testimonia* pp. 28–31; Hackett Publishing Company. 1994.

<sup>150</sup> Sextus Empiricus. *Outlines of Pyrrhonism*. Vol. 273; Harvard University Press. 1993

Гармонія тут означає згоду з Космічним Логосом, тобто прийняття необхідності як прояву розумного порядку буття. Ця космічна Гармонія безпосередньо переходить в *антропологию і етику*. Людина, за стоїками, є частиною Космосу і має жити «згідно з природою» (κατὰ φύσιν), тобто у відповідності до універсального розуму. Епіктет формулює це як внутрішню дисципліну: «Не прагни, щоб події відбувалися так, як ти хочеш, але бажай, щоб вони відбувалися так, як відбуваються – і ти житимеш у спокої»<sup>151</sup>.

Гармонія тут – це *внутрішня узгодженість волі з необхідністю*, стан апатії (ἀπάθεια), тобто свободи від деструктивних пристрастей.

У Сенеки ця ідея набуває ще більш виразного морального характеру: «Щасливе життя – це життя, узгоджене зі своєю природою»<sup>152</sup>. Тут гармонія означає відповідність власної душі її розумній сутності, що перегукується з платонівською ідеєю впорядкованої душі, але позбавлене метафізичного дуалізму.

Поряд зі стоїками, важливу роль в осмисленні гармонії відіграє Цицерон, який адаптує грецьку філософію до римської культурної і політичної традиції. В його творах гармонія постає як *раціональний порядок природи і суспільства*, що виражається через поняття природного закону. У трактаті «De Natura Deorum» він підкреслює впорядкованість світу як доказ його розумної організації: «Світ влаштований з таким порядком і гармонією, що не може бути справою випадку»<sup>153</sup>.

Таким чином, гармонія у Цицерона набуває характеру *раціонально-юридичного принципу*, що лежить в основі як Космосу, так і людського співжиття. Вона вже не лише етична установка, як у стоїків, а й основа політичної філософії та права.

Важливим доповненням до концепції гармонії є римська концепція *космополітизму*, яка також базується на ідеї гармонії. Якщо Космос є єдиним

---

<sup>151</sup> Epictetus. *Discourses and Selected Writings*. *Enchiridion*, 8.2008.

<sup>152</sup> Seneca, L. A. *De vita beata*. In *Moral Essays* Vol. 2, Ch. 3. Loeb Classical Library, Vol. 254 Harvard University Press. 1932..

<sup>153</sup> Cicero, M. T. *De natura deorum*. Loeb Classical Library, Vol. 268; II, 37. Harvard University Press, 1933.

організмом, то всі люди є його частинами. З цього приводу Марк Аврелій пише: «Те, що не приносить користі вулику, не приносить користі і бджолі»<sup>154</sup>. Гармонія тут набуває соціального виміру: вона означає узгодженість індивіда з людською спільнотою як частиною Космосу.

Подальший розвиток ідеї гармонії відбувається у неоплатонізмі, передусім у Плотіна. В його філософії гармонія набуває *метафізично-містичного характеру* і пов'язується з ієрархічною структурою буття: Єдине → Розум → Душа. Світ є гармонійним остільки, оскільки він причетний до Єдиного як джерела всього суцього. В трактаті «Енеади» Плотін зазначає: «Усе прекрасне виникає через участь у єдності і порядку»<sup>155</sup>.

Як видно, від елліністичної доби до пізньої античності ідея гармонії проходить шлях від її заперечення (епікурейці, скептики) до її раціонального відновлення (стоїки) і, зрештою, до метафізичного відродження у неоплатонізмі. Саме у стоїків, а потім і у Цицерона ця ідея поступово трансформується з Космічного Принципу у засіб життя, з метафізики в етику, тобто з теорії у внутрішню дисципліну, а далі у політичну філософію та право. Тобто, якщо грецькі філософи вважали гармонію структурою Космосу і душі, то у римських вона стає мистецтвом жити у згоді з необхідністю і розумним порядком світу.

Гармонія в цьому випадку – це вже не просто узгодженість частин, а *відображення трансцендентної єдності* у множинності. Душа людини може досягти гармонії лише через повернення до свого джерела, тобто через внутрішнє піднесення до Єдиного.

### **Висновки.**

Філософська думка Античності сформувала багатовимірне і глибоко структуроване вчення про гармонію, яке пройшло складний шлях від метафізичного принципу Космосу до внутрішнього стану свідомості людини. У цьому процесі можна простежити не лише розвиток, але й трансформацію самої природи гармонії як філософської категорії.

---

<sup>154</sup> Marcus Aurelius. *Meditations*. Modern Library, VI, 54.2002.

<sup>155</sup> Plotinus. *Enneads*. Loeb Classical Library, Vols. 440–445, 468; [Vol. I]). Harvard University Press. I.6.2. 1966-1988.

У піфагорійській традиції, пов'язаній з ім'ям Піфагора, Гармонія постає як універсальний закон буття, що має числову природу. Вона визначає структуру космосу, музики, душі й навіть морального порядку. Гармонія тут є об'єктивною, онтологічною і водночас сакральною основою Світу, яка виражається через категорії міри, пропорції та ритму.

У філософії Платона Гармонія зберігає свій космічний статус, але набуває більш складного і багаторівневого характеру. Вона переноситься у сферу душі, етики та ідей, постаючи як умова Справедливості, Краси і Блага. Гармонія у Платона – це вже не лише числова співмірність, а й внутрішня впорядкованість, що забезпечує єдність різнорідного.

У вченні Арістотеля відбувається суттєва раціоналізація поняття гармонії. Вона втрачає свій метафізичний і сакральний вимір і трансформується у принцип «середини» (*mesotes*), що визначає етичну досконалість і естетичну впорядкованість. Гармонія тут вже не є всеохопною структурою буття, а постає як результат правильного співвідношення елементів, внутрішня міра речей і дій.

У римській філософії відбувається подальша трансформація цієї категорії. В епікурействі гармонія втрачає свій космічний характер і зводиться до стану атараксії – внутрішнього спокою, досягнутого через усунення страждання. У скептицизмі вона фактично заперечується як об'єктивний принцип і перетворюється на рівновагу суджень, що виникає внаслідок відмови від істини. Стоїки здійснюють спробу відновити Гармонію, але вже як етичний принцип життя у згоді з Логосом і необхідністю. У Цицерона гармонія набуває раціонально-юридичного характеру, стаючи основою природного права і суспільного порядку, тоді як у Плотіна вона відроджується на метафізичному рівні як прояв єдності буття, що сходить до Єдиного.

Таким чином, трансформація вчення про Гармонію в античній філософії відображає загальний рух думки від об'єктивного космічного порядку до суб'єктивного досвіду і назад – до метафізичної єдності. Якщо для ранніх грецьких мислителів Гармонія була структурою Космосу і принципом Буття, тобто її можна було писати з великої літери, то в пізнішій традиції вона стає

способом життя, формою мислення і, зрештою, шляхом духовного сходження, тобто гармонією з маленької літери.

У цьому сенсі античне вчення про Гармонію не є завершеною системою, а радше відкритою традицією, що поєднує в собі сакральний, онтологічний, етичний, естетичний, психологічний і гносеологічний виміри, зберігаючи свою актуальність і в сучасному філософському дискурсі.

### **Контрольні питання:**

1. У чому полягає принципова відмінність між розумінням гармонії в грецькій та римській філософії?
2. Чому в римській філософії відсутнє автентичне вчення про гармонію, але зберігається сама ідея гармонії?
3. Як епікурейці переосмислюють космос і чому це призводить до заперечення гармонії як об'єктивного принципу?
4. У чому полягає відмінність між космічною гармонією та психологічною гармонією у вченні Epicurus?
5. Як скептицизм, зокрема у Sextus Empiricus, руйнує уявлення про об'єктивний порядок і гармонію світу?
6. Що означає «рівновага думок» у скептиків і чи можна вважати її новою формою гармонії?
7. У чому полягає відмінність між психологічним і епістемологічним розумінням гармонії у римській філософії?
8. Як стоїки (Seneca, Epictetus, Marcus Aurelius) намагаються відновити ідею гармонії через поняття логосу?
9. Яким чином у Cicero гармонія трансформується у принцип природного закону і політичного порядку?
10. Як у неоплатонізмі Plotinus відбувається метафізичне відродження гармонії і в чому полягає її зв'язок з Єдиним?

### **Список використаних джерел:**

1. Lucretius. (1992). *De rerum natura* (W. H. D. Rouse, Trans.; Rev. By M. F. Smith; Loeb Classical Library, Vol. 181; Harvard University Press. 601p.
2. Epicurus. (1994). *Letter to Menoeceus*. In *The Epicurus Reader: Selected Writings and Testimonia* (B. Inwood & L. P. Gerson, Trans. & Eds. Hackett Publishing Company. 111 p.
3. Sextus Empiricus. (1933). *Outlines of Pyrrhonism* (R. G. Bury, Trans. Loeb Classical Library, Vol. 273; Harvard University Press. 560p.
4. Epictetus. (2008). *Discourses and Selected Writings* (R. Dobbin, Trans. Penguin Books. *Enchiridion*, 8. 276p.
5. Seneca, L. A. (1932). *De vita beata*. In *Moral Essays* (Vol. 2, J. W. Basore, Trans. Loeb Classical Library, Vol. 254; Harvard University Press. Ch. 3. 512p.
6. Cicero, M. T. (1933). *De natura deorum* (H. Rackham, Trans. Loeb Classical Library, Vol. 268; Harvard University Press. II, 37. 688p.
7. Marcus Aurelius. (2002). *Meditations* (G. Hays, Trans. Modern Library. VI, 54. 240p.
8. Plotinus. (1966–1988). *Enneads* (A. H. Armstrong, Trans. Loeb Classical Library, [Vol. I]). Harvard University Press. I.6.2. Vols. 1–7, ca. 2200 p.

#### **Джерела українською мовою:**

1. Марк Аврелій. Наодинці з собою: роздуми./ пер. З грецької Ростислав Паранько. Львів: Апріорі, 2018. 182 с.
2. Тіт Лукрецій Кар. *Про природу речей* / пер. З латини Андрій Содомора. Львів: Апріорі, 2024. 263 с.
3. Сенека Л. А. *Діалоги* / пер. З латини Андрій Содомора. Львів: Апріорі, 2016. 316 с. (до збірки увійшли: «Про короткочасність життя», «Про щасливе життя», «Про спокій душі», «Про дозвілля», «Про стійкість мудреця»).
4. Марк Туллій Ціцерон. *Про державу. Про закони. Про природу богів* / пер. З латини В. Литвинов. К.: Основи, 1998. 476 с.

#### **Українські дослідники:**

1. Баумейстер А. О. Буття і благо: онтологічні підстави практичної нормативності : монографія. Вінниця : Т. П. Барановська, 2015.417с.
2. Баумейстер А. О. Біля джерел мислення і буття : вибрані філософські етюди.  
Київ : Дух і Літера, 2020.473 с.
3. Попов В.Ю. Антична ідентологія і патристична екзегеза тотожності. Монографія. Донецьк, ДонНУ,2011. 357с.
4. Попов В. Ю. Космологія тотожності у філософії стоїків. *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. К., 2011. Випуск 45 (3) С. 244 – 248.
5. Попов В. Ю. Плотін vs гностики: контрверзи пізньоантичної ідентичності. *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. К., 2011. Випуск 46 (4) С. 311- 315.
6. Тихолаз А. Г. Платон і платонізм у російській релігійній філософії другої половини ХІХ – початку ХХ століття : монографія. Київ : Інсайт, 2003.367 с.
7. Тихолаз А. Г. (переклад і коментар).Геракліт. Фрагменти. Київ : Абрис, 1995.160 с.
8. Чижевський Д. І. Антична філософія в конспективному вигляді: Лекції, читані в Богословсько-Педагогічній Академії УАПЦ в Мюнхені [Вид. 2-е]. Кіровоград, 1994. 71 с
9. Шевцов С. В. Метафізика і міфологіка поетичного мислення (античність – сучасність: подієвий діалог). Дніпропетровськ : ДНУ, 2007.364 с.
- 10.Яворський С. Змагання перипатетиків // Історія української філософії: хрестоматія / упоряд. М.В.Кашуба. – Л.: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – С.160– 167.

## ЛЕКЦІЯ 7.

### **Трансформація розуміння гармонії в етичних та естетичних концепціях Середньовіччя.**

Епоху Середньовіччя історики поділяють на два періоди - раннє Середньовіччя (V–IX ст.) і пізнє (X–XIV ст.). Для раннього Середньовіччя характерний дуже сильний вплив античної культури: у філософсько-богословських трактатах Отців Церкви легко прочитуються ідеї Піфагора, Платона та їхніх послідовників - Філолая, Прокла й Плотіна. Вся творча енергія християнських богословів спрямована на створення синтезу платонівських ідей із формованою християнською теологією. У відповідному ключі розвивалось і етико-естетичне розуміння природи Краси й Гармонії, а також ролі мистецтва в житті суспільства.

### **7.1. Вчення Отців Церкви про красу і гармонію (Василій Великий, Григорій Нісський, Діонісій-Ареопагіт)**

Так, *Василій Великий (бл. 330-379 рр.)* не лише запозичує античні погляди на суть прекрасного, але й намагається синтезувати їх, примирити різні тенденції в тлумаченні сутності прекрасного і ролі естетичних пропорцій.

Таке ж складне й суперечливе ставлення до античної естетики ми зустрічаємо і в брата Василя - *Григорія Нісського (бл. 335 - бл. 394 рр.)*. Григорій був одним із найвизначніших теоретиків раннього християнства. Йому належить трактат «Про душу і воскресіння, або Макринія», на якому позначився вплив діалогу Платона «Федон». У своїх «написаннях» псалмів Григорій здійснив чудову в історії філософії спробу відродження піфагорейської теорії про космологічне значення гармонії.

Услід за піфагорейцями він стверджував, що «порядок світобудови є певною музичною гармонією, у великому розмаїтті своїх проявів підпорядкованою певному ладу й ритму, приведеною у згоду із самою собою, самій собі созвучною і такою, що ніколи не виходить із цього созвуччя, і цьому не заважають різноманітні відмінності, що виявляються між окремими предметами світобудови. Коли музикант торкається струн плектром, він створює мелодію з різноманіття звуків, і притім якби всі струни видавали один і той же звук, мелодія взагалі не могла б виникнути. Зовсім таким же чином строкате змішання речей у світовому цілому, коряючись певному стрункому й

непорушному ладу і погоджуючись само з собою через підпорядкування частин, творить всесвітню мелодію»<sup>156</sup>.

Наведений вище фрагмент - прекрасний зразок реставрації піфагорейського вчення про Гармонію. У тому ж трактаті він пише: «Воістину зі світового созвуччя народжується гімн незбагненній і невимовній славі Божій; цей гімн - узгодженість світобудови із самою собою, що складається з протилежностей. Так, протилежностями є спокій і рух, а між тим вони змішуються в природі сушого. Більше того, у самих цих началах [спокої й русі] можна бачити незбагненне змішання протилежностей, так що в русі вгадується спокій, а в нерухомості - безупинний рух... Отже, поєднання руху і спокою, що здійснює себе у стрункій і непорушній упорядкованості, є певною музичною гармонією, з якої народжується багатоскладне й незбагненне прославлення тієї сили, яка все це підтримує»<sup>157</sup>.

Всі ці міркування про природу гармонії, які патристика вносила до середньовічної філософії та естетики, запозичуючи їх з античності, свідчать про колосальну живучість і стійкість античної традиції. Навіть якщо врахувати, що Григорій Ніський намагається використати античні теорії гармонії для обґрунтування християнської теології (адже зрештою гармонійна влаштованість світу слугує доказом слави Божої), його переказ і переосмислення відомих античних космологічних та естетичних систем виявляється надзвичайно живим, повнокровним, ще не підданим формалізму схоластичної вченості, який так характерний для пізнішого Середньовіччя.

Судженням Григорія Ніського про гармонію притаманні елементи пантеїзму. Зокрема, він розвивав ідею про єдність мікро- і макрокосмосу - ідею, що зародилась у античному світі працями Піфагора і Платона і яка найбільш плідно розкрила себе в етиці та естетиці епохи Відродження.

---

<sup>156</sup> Gregorius Nyssenus. *De anima et resurrectione*. У: Migne, J.-P. (ed.). *Patrologia Graeca*, vol. 46. Paris, 1863. Англ. переклад: Gregory of Nyssa. *On the Soul and the Resurrection*. Transl. by C. P. Roth. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1993. P.107-108.

<sup>157</sup> Ibid. P.108.

«Оскільки, - каже Григорій, - людина є “малим світом” і водночас образом і подобою того, хто надав стрункості світобудові, - за необхідністю все те, що розум убачає в макрокосмосі, повинно відбитися і в мікрокосмосі: адже частина цілого однорідна з цілим. У нікчемному уламку скла, як у дзеркалі, можна бачити весь сонячний диск; так і в мікрокосмосі, тобто в людській природі, виявляє себе вся музика, яку можна спостерігати у світобудові. І в частині вона відповідає цілому, наскільки ціле може вміститися в частині»<sup>158</sup>.

У цьому уривку відчувається вплив неоплатонічного розуміння гармонії. Остання розглядається не як певна пропорція або співвідношення частин, як це було у піфагорейців, а як безпосередня тотожність цілого і частини, за якої частина є зменшеною копією цілого.

Необхідно зазначити, що значного поширення неоплатонізм набув саме в грецькій патристиці. Особливою мірою це відчутно в одній із найзначніших пам'яток раннього Середньовіччя - «Ареопагітиках»<sup>159</sup>.

«Ареопагітиками» зазвичай називають чотири твори - «Про Божественні імена», «Таємниче богослов'я», «Про небесну ієрархію» і «Про церковну ієрархію», представлені на Константинопольському соборі 532 року нібито як твори Діонісія Ареопагіта, діяча християнства I століття. Ці твори були канонізовані, однак авторство Діонісія викликало сумніви вже в діячів Відродження.

Окрім філософських і теологічних проблем, в «Ареопагітиках» торкається широкого кола етико-естетичних питань. Особливою мірою це стосується трактатів «Про Божественні імена» і «Про небесну ієрархію».

Не випадково «Ареопагітики» справляли значний вплив на середньовічну етику та естетику впродовж усього їхнього розвитку.

Загалом «Ареопагітики» написані під впливом ідей неоплатонізму, і неоплатонічне трактування суттєво позначається на тлумаченні проблем естетики, зокрема на вченні про прекрасне. Від неоплатонізму «Ареопагітики»

---

<sup>158</sup> Ibid., p.109.

<sup>159</sup> Pseudo-Dionysius. The Complete Works. Transl. by C. Luibheid. New York: Paulist Press, 1987 (Classics of Western Spirituality). 312p.

запозичують вчення про ієрархію абсолютної й емпіричної краси, концепцію еманатії, витікання краси з Божественного першоначала, метафізику світла.

У душі неоплатонізму розглядається і вчення про Гармонію. У трактаті «Про Божественні імена» прекрасне визначається через поняття гармонії. «Прекрасне і благе є знов-таки взаємоспілкуванням усіх в усьому відповідно до можливостей кожного: їхньою узгодженістю і незливою дружбою; гармонією всього і всезагальним з'єднанням; нерозривним зв'язком усього сушого; безперервним зв'язком поколінь; будь-якою сталістю й рухливістю умів, душ і тіл; сталістю в усьому й рухливістю...»<sup>160</sup>.

В «Ареопагітиках» прекрасне визначається не тільки як «гармонія і світло», але і як «пропорція і саяво» (*consonantia et claritas*), там же аналізується і категорія «краса». «Прекрасне ж і красу слід розрізняти на основі причини, що зливає Ціле в Єдність. Розрізняючи в усьому сушому причетність і причетне, ми називаємо прекрасним причетне красі, а красою - причетність тій причині, яка створює прекрасне у всьому прекрасному»<sup>161</sup>. Трансцендентна краса подібно до світла випромінюється, ніколи не вичерпуючись, в ієрархію небесних і земних істот, організованих за зразком цієї краси, але таких, що відбивають її різною мірою (ступінь причетності абсолютній красі обернено пропорційний ступеню матеріалізації ієрархічних чинів).

Зупинимося докладніше на понятті «ієрархічні чини» і його місці в системі естетичної концепції *Псевдо-Діонісія*. Візантійська філософська думка, у межах якої розвивалась ця концепція, розробила своєрідну гносеологію або теорію пізнання, у якій виводила своє знання не у вигляді формально-логічних розумових конструкцій, як це можна було спостерігати в західноєвропейській теології, а як екзистенційно-психологічне переживання Божественної Істини, як злиття гносеології й онтології. Візантійці в цьому випадку використовували термін «об'єднання», тобто повне незлитне з'єднання особистості Бога і людини. «Перетікання» гносеології у сферу особистісного буття в усіх його проявах

---

<sup>160</sup> Pseudo-Dionysius. The Divine Names.p.47.

<sup>161</sup> Ibid.,p.60.

відкриває широкі можливості перед емоційно-естетичним пізнанням. «Обожнення» і будь-який інший містичний акт відчуваються суб'єктом лише як певні внутрішні стани, тобто як певна психічна реальність. Але саме з цим рівнем і пов'язані сфери емоційної і значною мірою естетичної свідомості.

Долучення до Істини здійснюється, за вченням візантійців, за посередництвом любові (їхня найважливіша гносеологічна категорія), споглядання Божества в собі і поза собою - в образах, символах, знаках; шляхом наслідування і уподібнення Богу, нарешті, в акті злиття з ним. Всі ці способи осягнення, взаємно переплітаючись, реалізуються у трьох основних напрямках досвідного ступеня пізнання: на шляхах містичного діяння (духовна практика), у літургійній дії і в художній практиці.

Зупинимось на духовній практиці як способі пізнання, теоретичним обґрунтуванням якої є вчення про ієрархію чинів. Візантійська думка розробила теорію ієрархічних сходинок, що здійснює зв'язок між трансцендентною сферою і світом буття. Це своєрідна система передачі інформації зверху вниз і, з іншого боку, духовно-морального вдосконалення і підйому по сходинок пізнання - знизу вгору, тобто схема низходження і сходження людського духу. Закінчений виклад теорії ієрархії ми знаходимо у трактатах «Про небесну ієрархію» і «Про церковну ієрархію».

«Ієрархія, - писав Псевдо-Діонісій, - є священний чин і знання...»<sup>162</sup>. Її метою «є невинне наслідування Божественній ідеї; і діяльність будь-якої ієрархії ділиться на священне прийняття і сповіщення (іншим) досконалого очищення, Божественного світла і потаємного знання».

Головна функція небесних чинів ієрархії полягає в посиленому «безречовинному розумінні Бога». Сама ієрархія організована практично на естетичних принципах, основними з них є «співрозмірність» і «аналогія». Ієрархія на кожному своєму щаблі по можливості «відбиває» в собі образ Бога, тобто є ієрархією образів, що все більше віддаляються від архетипу в міру сходження по її щаблях. Образ же у гносеології та естетиці Псевдо-Діонісія

---

<sup>162</sup> 162 Pseudo-Dionysius .The Celestial Hierarchy. P.143.

виступає у якості онтологічно-гносеологічної категорії; він має самостійне буття і водночас є знанням. Тому й члени ієрархії у нього одночасно - «чини і знання». Тільки таке злиття онтології і гносеології в єдине нерозчленоване «умонезбагненне» ціле і дозволяє зняти антиномію «трансцендентне-іманентне». Стрижнем усієї системи є поняття «образу» - за суттю своєю, суто естетична категорія, бо під «образом» розуміється «відбиток», «наслідування» або «символ» архетипу, загалом побудований на принципі ізоморфізму - «подібності».

Небесна ієрархія складається з трьох потрійних чинів безтілесних істот. Перший чин (найвищий): Престоли, Херувими, Серафими; другий: Панування, Влади і Сили; третій: Начала, Архангели, Ангели. Вищі чини ієрархії передають нижчим у відповідній їм мірі «Боготворні знання». Вся інформація в ієрархічній системі передається у вигляді «Богоначальних осянь», Божественного світла, різного (залежно від щабля) ступеня матеріалізації. На земному щаблі це світло реалізується через земну ієрархію, тобто церковну.

Церковна або земна ієрархія також складається з трьох триад; найнижчий чин - чин вірних: монахи, віряни й оглашенні (ті, що готуються прийняти віру); наступний за ним вгору чин священнослужителів: єпископи, священики, диякони; і найвищий з земних чинів складається з таїнств: хрещення, євхаристії і миропомазання. Цей чин - найважливіший для візантійця у всій ієрархії, бо він був сполучною ланкою між двома несумірними й несумісними рівнями буття, небесним і земним.

Найвище в гносеологічному плані таїнство - миропомазання - має силу «досконалого пізнання і знання Божественних справ»<sup>163</sup>.

Таїнство у сприйнятті членів церкви було містичним актом реального буття «Царства Божого», реальним проривом у наш світ світу надбуття. Його завданням було вознесіння душі вірного до небес через естетичне насолодження. Звідси й увага візантійців до церковного мистецтва. У VI столітті виникає самобутня архітектура з акцентом на внутрішньому просторі, починає

---

<sup>163</sup> 163 Pseudo-Dionysius . The Ecclesiastical Hierarchy.p.193.

формуватися система розписів, виконавці яких ставили перед собою завдання в художній формі «втїлити центральну формулу візантійської теології - христологічну догму».

В той же час здійснювались спроби «драматизувати гомілії» (бесіди), де деякі епізоди з життя Ісуса Христа або Діви Марії відтворювались у діалогічній формі. Драматизовані були й літургійні піснеспіви.

Як зрозуміло, східні філософи-богослови - Василій Великий, Григорій Нісський, Псевдо-Діонісій розвивають етичні й естетичні вчення у візантійській релігійно-філософській думці, ґрунтуючись на Пифагорейсько-Платонівській філософії гармонії. Ту ж саму тенденцію можна спостерігати і в етико-естетичних концепціях західного світу, що походять із римської культури, окремо у творах *Аврелія Августина (354–430 рр.)* і *Северина Боеція (480–525 рр.)*.

## **7.2. Гармонія у філософії Аврелія Августина та Северина Боеція.**

Коли ми думаємо про занепад античного світу на Заході, коли ми подумки звертаємось до останніх десятиліть римської культури, перед нами постає образ відомого мислителя пізньої античності *Аврелія Августина (354–430 рр.)*, який вписав заключні сторінки в історію духовної культури Риму і, мабуть, всієї античності й заклав своїми працями міцний фундамент нової культури - середньовічної.

Спираючись на традиції античних філософських систем, передусім на платонівську в її викладі неоплатоніками Плотіном і Проклом, зберігаючи багато елементів цих систем, Августин заклав фундамент нової філософії і навіть, як вважає К. Ясперс, створив християнську філософію в її граничному латинському варіанті. У середні віки августинізм повсюдно панував у західній філософії. Лише з XIII ст. у нього з'явився серйозний суперник - томізм, який, однак, був авторитетним лише у католиків, тоді як августинізм знайшов активних прихильників і серед протестантів.

Естетика *Аврелія Августина* - це, звичайно ж, «вінець античної естетики», але вона ж і міцний фундамент естетики середньовічної, її ґрунтовні начала. Адже сам вінець збирався з античних цінностей, але вже за новою міркою.

З античних естетичних теорій Августин запозичив і розвинув передусім те, що було созвучне духовним шуканням епохи, і біблійний кут зору відігравав тут далеко не останню роль.

В основі його естетики лежало вчення про Красу і Прекрасне, і трактувалося воно у тісному зв'язку з такими проблемами, як порядок, ритм, число, блаженство, задоволення, творчість і, нарешті, моральність<sup>164</sup>.

Краса у Августина об'єктивна. Він жваво цікавився ставленням людини до краси, любов'ю, яку людина виявляла до неї, однак він був упевнений, що ця любов доводить існування краси поза людиною, що людина є глядачем краси, а не її творцем. У самого Августина виникає знамените питання, яке продовжує обговорюватись в естетиці донині: чи є предмети прекрасними тому, що подобаються нам, чи вони подобаються нам тому, що прекрасні? Сам Августин відповідає на це питання однозначно: подобаються, тому що прекрасні, але знаменна і сама постановка питання. Вона показує, скільки сумнівів і роздумів виникало у Августина у зв'язку з проблемою прекрасного.

Августину близька концепція ієрархічності прекрасного. Вищий щабель у цій ієрархії, як і у Платона, займає Абсолютна Краса. Вона практично не описувана, важко осяжна і тому апріорно приймається за певний нескінченно високий ідеал прекрасного. Августин досить часто звертається до неї, однак, як і Платон, не в змозі сказати про неї нічого конкретного. Цю Абсолютну Красу він ототожнює з християнським Богом і в усіх своїх роботах ставить поняття Краси на один рівень з поняттям Сутності.

Бог уявляється Августину «єдиною і справжньою красою», «від наслідування якій все прекрасне, а порівняно з якою - потворне». Бог - «краса всіх красот», «краса, з якої походить все прекрасне». Споглядання Бога є спогляданням вищої краси і «гідне такої любові, що людину, обдаровану в

---

<sup>164</sup> Augustine. *Confessions*. Translated by Maria Boulding. Hyde Park, NY: New City Press, 1997.

достатку всілякими благами, але цього блага позбавлену, Августин без вагання називає найнещаснішою». Саме «вище блаженство» полягає не в чому іншому, як у повному спогляданні невимовної краси<sup>165</sup>.

Наступним (при русі вниз) шаблем краси, більш доступним людині і тому більш визначеним, у Августина виступає духовна, або інтелігібельна краса. Вона відповідає платонівському шаблю краси, що досягається душею. Любов до духовної краси Августин вважав великим благом.

Незрівнянною красою сяє мудрість, тому вона й запалює до себе любов'ю багато сердець. Краса розуму просвічує в усьому впорядкованому й оформленому світі явищ. Саме вона і вабить до себе всіх справжніх шанувальників прекрасного.

Особливу увагу приділяє Августин красі душі людини, яка складається з комплексу «праведних» думок, гідних у моральному відношенні вчинків і чеснот, тобто естетичне тут тісно зливається у Августина з етичним. Чесноти роблять душу прекрасною, а пороки - потворять її. Душевна краса, а точніше, «насіння краси» притаманні будь-якій, навіть найпорочнішій душі. Вони намагаються проростити в справжню красу і пускають свої химерно звивисті пагони між шорсткостями пороків і хибних переконань.

Прекрасна також вся сфера духовної діяльності людини. Августин неодноразово відзначав не тільки користь, але і красу наук, яка слугує не останнім стимулом для занять ними. Найбільш же прекрасною з наук і мистецтв є філософія. Саме вона веде до справжньої мудрості і осягнення першопричини, тобто абсолютної краси.

Цікаве також трактування філософом потворного. Гріхопадіння першої людини, вважає Августин, призвело до появи потворних явищ у світі, до псування першочергово прекрасних частин універсуму. Універсум залишився прекрасним, але ця краса складається тепер на основі гармонії прекрасних, нейтральних або незначних щодо краси і навіть потворних предметів та явищ.

---

<sup>165</sup> Augustine. *On True Religion*. Trans. Edmund Hill. Hyde Park, NY: New City Press, 2003.

Прекрасне ціле полягає у поєднанні й чергуванні досконалих і недосконалих (потворних) елементів.

Потворні або некрасиві елементи прекрасного можуть бути, на думку Августина, такими об'єктивно внаслідок псування або нестачі краси, і суб'єктивно, тобто лише у сприйнятті людини. Потворне - це міра недостатності прекрасного. Воно не може бути абсолютним, бо повна відсутність краси, тобто вигляду і форми, тотожна відсутності буття, тобто абсолютно потворне є нічим. Тому будь-яка, навіть найбридкіша річ або потворне явище мають хоча і незначну, але свою частку краси.

Ці уявлення про потворне, цілком нові порівняно з античними, міцно вкоренились у художній свідомості Середньовіччя і знайшли відображення в середньовічному живописі, особливо в італійських майстрів. Суто живописними засобами вони навчилися виражати красу потворного, чим суттєво розширили горизонти образотворчого мистецтва.

Але повернемося до теорії. Августин відзначає три типи сприйняття людиною матеріального світу. Перший - коли, як маніхеї, весь створений світ розглядають як зло й засуджують його; другий - коли людей приваблює краса світу сама по собі і він є предметом любові; і третій, найважливіший - коли в красі світу вбачають його творця і свою любов спрямовують до нього.

Краса світу, за Августином, полягає у постійному русі, розвитку і зміні його компонентів - «в результаті відходу і появи речей сплітається краса віків». Краса матеріальних тіл числиться в естетичній ієрархії «останньою красою» тому, що вона не може вмістити в собі красу Всесвіту. Лише процес появи і зміни часових прекрасних форм може дати уявлення про єдину красу Всесвіту<sup>166</sup>.

Ще один вид краси хвилює нашого філософа - це краса мистецтва. Августин, услід за Платоном, в основі всіх мистецтв вбачав красу і їхнім головним завданням вважав вираження цієї краси. Основні структурні закономірності мистецтва у нього збігаються із законами краси. Метою музики є

---

<sup>166</sup> Augustine. *On Music*. Translated by Robert Catesby Taliaferro. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1947.

красива організація звукової матерії. Красі служить і поезія, хоча філософії доступна вища й справжня краса. Скульптор і живописець трудяться над створенням прекрасних форм, і навіть видовища мають свою красу. Августин, однак, обережний щодо цієї краси.

Він не надто відрізняє її від краси природних форм і вважає, що краса в мистецтві - лише тінь і відблиск абсолютної краси і тому не варто надмірно захоплюватися нею. У побуті ж людей, нарікає він, краса мистецтва займає непомірно велике місце. Створіння різних мистецтв і ремесл - одяг, взуття, посуд і всіляке начиння, картини та інші зображення - все це пішло далеко за межі помірних потреб і в домашньому побуті і в церковному вжитку. Вправні руки дізнаються у душі про красиве, а його джерело - та Краса, яка понад душею і про яку душа моя зітхає вдень і вночі. Майстри і любителі красивих речей від неї взяли мірило для оцінки речей, а не взяли мірила для користування ними»<sup>167</sup>. Августин закликає до дотримання міри у користуванні мистецтвом і до ясного усвідомлення місця його краси в універсумі.

### **Розглянувши основні аспекти краси у Августина, підведемо підсумки.**

1. Краса постає в його філософській системі об'єктивною властивістю світу як у його духовній, так і в матеріальній частинах.
2. Краса виступає показником буттєвості речі. Володіння Абсолютною Красою тотожне вічному й абсолютному буттю, повна відсутність краси відповідає переходу речі в небуття.
3. Краса буває статичною і динамічною.
4. Августин розрізняє прекрасне в собі і для себе, тобто власне прекрасне, і прекрасне як відповідне чомусь.
5. Краса ієрархічна. Ієрархія Августина, хоча й спирається на платонівську, але в багатьох відношеннях відрізняється від неї. Джерелом краси і тут є Бог, а найвищим носієм - Розум (=Логос=Христос). Від нього походить краса всесвіту і духовна краса. Всесвіт у свою чергу складається з небесних

---

<sup>167</sup> Augustine. *The City of God against the Pagans*. Trans. R. W. Dyson. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

чинів, людини, її душі й тіла, і з усього розмаїття матеріального світу, краса якого так сильно хвилювала душу Августина. Духовна краса лежить в основі краси моральної, краси мистецтва і науки.

6. Краса матеріального світу, і зокрема краса людського тіла, займає найнижчий щабель в ієрархії.
7. Краса приносить задоволення, яке може привести до блаженства.
8. Краса є предметом любові.
9. Краса вища від користі й усього утилітарного; утилітарне — шлях до вищої краси.
10. Краса цілого виникає на основі гармонійної єдності протилежних частин, зокрема прекрасних і потворних елементів.
11. Краса людини — в єдності її душевної і тілесної краси. Тіло людини прекрасне у всіх своїх частинах і в цілому. Однак відсутність тілесної краси не заважає людині бути причетною до всіх більш високих щаблів краси, включаючи найвищий.
12. Потворне є показником нестачі краси; складовою частиною краси; знаком краси.
13. Августин, по суті, не розрізняє красу і прекрасне, хоча в одному місці спеціально зазначає, що краса вища за прекрасне. Як істина є причиною істинного, благочестя — благочестивого, цнотливість — цнотливого, так і краса є причиною прекрасного. Без краси немає прекрасного, краса ж може існувати і без прекрасного, тому вона вища за нього.
14. Головною метою всіх мистецтв є створення краси. Однак будь-яка краса і в світі, і в мистецтві уявлялась йому вираженням вищих істин буття. В цьому-то Августин і вбачав високу користь краси і мистецтва.
15. Формальні закони краси подобаються нам не самі по собі, але як вираження вищих законів буття, вищої істини, що долучає нас до неї. Долучення ж до абсолютної істини пов'язане з радістю, насолодою, блаженством.

Таким чином, естетика Августина у найскладнішому своєму питанні спирається на гносеологію, а гносеологія в цьому ж пункті прагне знайти опору в естетиці.

Серед мислителів раннього Середньовіччя, що здійснили значний вплив на розвиток європейської естетичної думки, був і *Северин Боецій*. Його філософські й естетичні твори були одним із найважливіших джерел, за яким західне Середньовіччя знайомилось зі спадщиною античної думки. Боецій спеціально перекладав філософські твори античних авторів, зокрема Аристотеля, Нікомаха, Евкліда, Птолемея. Цей просвітницький пафос, властивий Боецію, по достоїнству оцінили вже його сучасники. Не випадково Касіодор у посланні, написаному від імені остготського короля Теодоріха, цілком у дусі панегирика говорить про діяльність Боеція: «Так ти увійшов до шкіл афінян, перебуваючи далеко від них, так до сонму одягнених у грецькі плащі ти приєднав тогу, щоб настанови греків зробити вченням римським... Ти передав нащадкам Ромула все чудове, що дарували світу нащадки Кекропа. Завдяки твоїм перекладам італійці читають музиканта Піфагора й астронома Птолемея, сини Авсонії вслухаються у знавця арифметики Нікомаха і геометра Евкліда, теолог Платон і логік Аристотель сперечаються мовою Квірина, і механіка Архімеда ти повернув сицилійцям в образі римлянина»<sup>168</sup>.

Для естетики важливі такі твори Боеція, як «Настанова до музики», філософський трактат «Розрада філософією» і трактат з математики «Настанова до арифметики», в якому докладно викладено вчення про пропорцію.

Боецій намагався об'єднати у своїх поглядах на прекрасне й сутність гармонії дві взаємодоповнювальні тенденції, що йдуть від античної естетики, — піфагореїзм і неоплатонізм. Від піфагореїзму він запозичив вчення про числову природу гармонії, яке він розвивав особливою мірою стосовно теорії музики. Від неоплатонізму ж він брав вчення про цілісний характер краси. Обидві ці традиції досить виразно проявляються у наступному міркуванні Боеція про сутність

---

<sup>168</sup> Cassiodorus. *Variae*. Transl. by S. J. B. Barnish. Liverpool: Liverpool University Press, 1992.

гармонії, що міститься у «Настанові до арифметики»: «Всяке число, отже, складається з того, що цілком роз'єднане і протилежне, а саме з парного й непарного. Адже тут - стійкість, там - нестійка варіація; тут - міць нерухомої субстанції, там - рухлива мінливість; тут - певна міцність, там - невизначене скупчення множини. І ці протилежності проте змішуються в певній дружбі та спорідненості і завдяки формі й владі цієї єдності утворюють єдине тіло числа. Небескорисно, отже, і небезпідставно ті, хто розмірковував про наш світ і загальну природу речей, виходили саме з цього поділу субстанції всього світу. Так, Платон у «Тімеї» говорить про все існуюче в світі як таке, що має ту саму і іншу природу, і одне вважає таким, що перебуває в своїй природі нероздільним, незлитим і первісним, інше ж - роздільним і таким, що ніколи не перебуває у стані свого власного порядку. А Філолай стверджує: необхідно, щоб усі існуючі речі були або нескінченні або скінченні, тобто він хоче довести, що все суще складається з двох - зі скінченної природи і нескінченної, без сумніву, на зразок числа, яке складається з одиниці й двійки, з непарного й парного, якими, очевидно, є певні визначені й невизначені субстанції рівності, того самого й іншого. І тому сказано не без причини - все, що складається з протилежностей, об'єднується і поєднується певною гармонією. Адже гармонія є єднанням багатьох і згодою різноголосого»<sup>169</sup>.

У цьому розгорнутому визначенні гармонії ми виявляємо спробу поєднання трьох точок зору на природу гармонії.

По-перше, воно спирається на піфагорейське уявлення про числову сутність гармонії. Гармонія заснована на числовій пропорції, її сутність розкривається в природі числа. До цього Боецій додає визначення Філолая гармонії як єдності межі і безмежного. По-друге, він включає в своє визначення гармонії платонівське розуміння космічної гармонії, розвинуте в «Тімеї».

---

<sup>169</sup> Boethius. *Boethian Number Theory: A Translation of the De Institutione Arithmetica (with Introduction and Notes) / trans., introd. and notes by Michael Masi.* Amsterdam : Rodopi, 1983. 197 p. (Studies in Classical Antiquity; Vol. 6). P.166.

Однак головним у визначенні Боеція залишається піфагорейський мотив про гармонію як порядок і число. Джерело прекрасного полягає у співвідношенні частин, причому чим простіше це співвідношення, тим більша й значніша краса. Найбільш виразно математичний підхід до мистецтва проявився у Боеція у його музичній естетиці. Від нього іде визначення музики як науки про число і звук, яке було популярним у музичній теорії упродовж усього Середньовіччя. Боецій вважав, що раціональна не тільки музика і панівна в ній гармонія, раціональний характер має і сприйняття гармонії.

Це сприйняття ґрунтується на відчутті й розумі, але головне значення має саме розум, здатний охопити гармонію як ціле. «Здатність вловлювати гармонію є здатність оцінювати відмінності високих і низьких звуків за допомогою відчуття й розуму. Адже відчуття й розум є ніби знаряддями гармонічної здатності: відчуття підмічає смутно й приблизно в предметі те, чим є цей відчутний предмет, тоді як розум судить про ціле й проникає до глибоких відмінностей. Отже, відчуття виявляє дещо смутне і близьке до істини, але цілісність воно отримує від розуму»<sup>170</sup>.

Ця суто раціоналістична інтерпретація гармонії і здатностей її сприйняття вельми характерна для середньовічної естетики. Боецій був одним із перших, хто ввів в естетику саме поняття про суб'єктивне сприйняття гармонії.

Саме з цих пір під гармонією розуміються не тільки певні співвідношення частин або чисел, але й відношення гармонійного предмета до суб'єкта його сприйняття, до здатностей його пізнання.

Починаючи з Боеція в естетику Середньовіччя міцно увійшло вчення про три види музики: світову (*mundana*), людську (*humana*) і інструментальну (*instrumentalis*), яке в свій час надихнуло Йоганна Кеплера на написання його знаменитого трактату «Гармонія світу» - одного з останніх піфагорейців і одного з перших європейських вчених-природознавців.

Так у загальних рисах виглядають естетичні вчення Аврелія Августина і Северина Боеція, яких історики естетики називають, поряд із Діонісієм

---

<sup>170</sup> Boethius. *Fundamentals of Music*. Transl. by C. M. Bower. New Haven: Yale University Press, 1989. 205p. P.155-156..

Ареопагітом, родоначальниками тисячолітньої епохи середньовічної естетики. Якщо творчість Діонісія набула широкого поширення у Східній Європі, то творча спадщина Августина і Боеція вплинула на християнський світогляд Західної Європи.

Як бачимо, мислителі раннього Середньовіччя, знайомі з кращими традиціями античної філософської думки, продовжували розвивати цю традицію, надаючи їй своєрідного, у сенсі християнського, характеру. Краса у світогляді Отців Церкви була об'єктивна, мала символічну природу, відображаючи сяяння Бога («теофанія»), у якому виявляються *ритм, мудрість, розум, вічність, любов, спокій*, що дають незвичайну насолоду людині. Відповідно і мистецтво сприймалось як Божественне одкровення.

### **7.3. Пізнє Середньовіччя: схоластичний синтез та проблема Краси і Гармонії**

У XIII столітті схоластична думка досягла свого апогею. Центром інтелектуального життя Західної Європи стає Паризький університет, де розгорнулася спроба здійснити грандіозний синтез середньовічного світогляду - поєднати християнську теологію з філософією Аристотеля, відновленою через арабські переклади. Серед ключових постатей цього процесу - *Альберт Магнус* та його учні *Ульріх Страсбурзький і Тома Аквінський*.

Однак треба відзначити, що формування схоластичної традиції, яка досягла свого розквіту у XIII столітті, спиралося на здобутки мислителів XII століття, одним із найвизначніших серед яких був *Гуго Сен-Вікторський* (бл. 1096–1141), канонік абатства Святого Віктора, одного з найвпливовіших мислителів XII століття.

Філософ і богослов розглядав красу як прояв Божественного порядку у створеному Світі. У трактаті *De tribus diebus* («Про три дні»), написаному приблизно між 1123–1126 роками, мислитель розглядає видимий світ як систему символів, через яку людина може піднятися до пізнання Творця. Природа, на

його думку, є книгою, яку необхідно читати духовним зором. Найвідомішою естетичною тезою трактату є визначення краси як відображення божественної мудрості: «Краса творінь є образом невидимої мудрості»<sup>171</sup>. Гуго вважає, що через споглядання гармонії, порядку та досконалості створеного Світу людський розум переходить від чуттєвого до надчуттєвого, від краси речей до мудрості Бога.

На його думку, гармонія виникає завдяки впорядкованому співвідношенню частин Цілого, а тому різноманітність речей не порушує єдності світобудови, а робить її досконалішою. Видимий світ мислитель тлумачив як систему символів, через яку людина може пізнавати мудрість Творця. Особливого значення Гуго надає красі як першому ступеню контемпліяції. У трактаті він зазначає: «У цьому представленні краси ми повинні встановити перший щабель споглядання»<sup>172</sup>. Отже, краса у нього є початком духовного сходження людини до Бога, а Гармонія Космосу виступає видимим знаком Божественного порядку. Недарма дослідник *Домінік Пуарель* підкреслює, що майже половина трактату присвячена захопленому опису світла, неба, зірок, квітів і барв природи, що робить «*De tribus diebus*» одним із перших середньовічних творів, спеціально присвячених проблемі краси<sup>173</sup>.

Таким чином, краса і гармонія для Гуго мають не лише естетичне, а й духовне значення, оскільки спрямовують людський розум до Бога.

Наступна персона, яку ми тут розглянемо - *Альберт Магнус* (Альберт Великий, Альберт фон Больштедт) *Doctor universalis* («Вселенський доктор»), домініканець, визнаний Католицькою церквою одним із 37 Учителів Церкви. Народився близько 1193 р. у Лауінгені (Швабія), помер 1280 р. у Кельні. Його вважають найвидатнішим німецьким філософом і богословом Середніх віків.<sup>[1]</sup>

---

<sup>171</sup> Hugh of St. Victor. On the Three Days (De tribus diebus) // Coolman B. T., Coulter D. M. (Eds.). Trinity and Creation: A Selection of Works of Hugh, Richard and Adam of St. Victor. Turnhout: Brepols, 2010. P. 76–77,

<sup>172</sup> Ibid.. p.84–85.

<sup>173</sup> Poirel D. L'université de toutes choses. Hugues de Saint-Victor entre forme des arts et théologie de l'histoire. Paris: Classiques Garnier, 2018. C. 96.

Альберт Магнус ввів у обіг середньовічної філософії та науки практично всі праці Аристотеля, виклавши і прокоментувавши їх із позицій, прийнятних для християнської теології.<sup>174</sup> Саме через його роботи філософія і богослов'я середньовічної Європи сприйняли ідеї та методи аристотелізму.

Середньовічну тезу про красу як світло (сяяння) Альберт Магнус ототожнив із аристотелівським вченням про форму, що потягло за собою думку про відносність краси, адже всі явища і предмети мають відповідну форму, а отже, і красу. Альберт встановлює розподіл краси на *духовну, тілесну й есенційну*. Якщо перша береться у традиційному для Середньовіччя дусі, то друга залежить від пропорцій предмета й ефекту його впливу на глядача і, нарешті, третя стверджується як щось притаманне самим речам незалежно від суб'єкта. Саме тут відбувся перший зсув щодо розуміння природи гармонії: якщо в патристиці (Августин, Псевдо-Діонісій) гармонія - це *онтологічна* властивість буття, відображення Божественного ладу у Світі, а також *психологічна* умова внутрішнього стану душі, то в Альберта вона вже починає означати ***пропорцію предмета і його ефект на спостерігача***. Це явний перехід від *гармонії-як-буття* до *гармонії-як-відношення форм*.

Наступна персона - ***Ульріх Страсбурзький (бл. 1225–1277)*** - домініканський філософ і теолог, учень Альберта Великого. Навчався у Кельні під його керівництвом разом із Томою Аквінським між 1248 і 1254 роками, де слухав коментарі Альберта до «Ареопагітик» Псевдо-Діонісія та «Нікомахової етики» Аристотеля.

Як викладач теології у Страсбурзі, Ульріх здобув значну славу своєю вченістю і справив помітний вплив на ***рейнських містиків*** (зокрема, на Майстра Екгарта), забезпечуючи синтез аристотелізованої неоплатонічної філософії Альберта Великого з містичною традицією Псевдо-Діонісія.<sup>[6]</sup>

У своїй основній праці «*De summo bono*» («Про найвище благо»), він уточнює концепцію свого вчителя, вводячи принципове розрізнення між

---

<sup>174</sup> Albertus Magnus. De anima. Opera Omnia, vol. 7 / ed. C. Stroick. Münster: Aschendorff, 1968.

*абсолютною і відотною красою*. Відносна краса відповідає *мірі і пропорції кожної окремої речі*. Тож, говорити про красу можна лише враховуючи обидва її різновиди - ні суто абсолютного, ні суто відносного погляду недостатньо<sup>175</sup>.

Ульріх також формулює важливу тезу: краса, як і благо, є **взаємозамінною з буттям** (*pulchrum, sicut bonum, convertitur cum ente*). Це включення *pulchrum* до числа трансценденталій - понять, конвертованих із буттям поряд із *єдністю, істиною і благом* - є дуже суттєвим кроком.

Щодо поняття гармонії - в Ульріха воно набуває вигляду **пропорції як онтологічної структури речі**, тим самим воно вже відокремлюється від ширших контекстів: гармонія як фундаментальний принцип божественного устрою Всесвіту. гармонія як *антропологічна* умова (лад душі, злагода розуму й чуттів) і як *гносеологічна* категорія (відповідність пізнання і буття) - ці виміри поступово зникають з горизонту. Гармонія дедалі більше стає мовою **теорії прекрасного, а не онтології, чи теорії пізнання, чи антропології**.

Наступна постать - Тома Аквінський - найвидатніший схоластичний теолог і філософ, домініканець, учень Альберта Магнуса в Кельні та Парижі. У ХІХ ст. визнаний абсолютним авторитетом Католицької церкви - папська енцикліка *Aeterni Patris* (1879) проголосила його офіційним філософом Церкви, а засновану ним традицію - **томізмом (або неотомізмом)**. Народився в Аквіні (Королівство Сицилія), помер у Фоссанові. Канонізований 1323 р.

У своєму головному творі, «Сумі теології», Аквінський підводить підсумки середньовічного схоластичного мислення й естетики. Він визначає красу через три необхідні умови - **integritas, consonantia, claritas**:

**Integritas sive perfectio** (цілісність або досконалість) - об'єкт має бути повним і завершеним; нічого суттєвого не повинно бракувати. «Речі ушкоджені є некрасивими вже через цей факт».

---

<sup>175</sup> Ulrich de Argentina (Ulrich of Strasbourg). De summo bono, I-IV / ed. A. Beccarisi et al. Corpus philosophorum teutonicorum medii aevi I, vols. 1-4. Hamburg: Meiner, 1987-2008.

*Consonantia sive proportio* (пропорція або гармонія) - частини мають бути розташовані у належній пропорції одна до одної й до цілого, тобто гармонійне співвідношення складових.

*Claritas* (ясність, яскравість або сяяння) - об'єкт має випромінювати певну світлоносність або блиск, що робить його форму чітко впізнаваною й доступною для сприйняття<sup>176</sup>. Лише там, де всі три умови виконані водночас, краса постає у своїй повноті.

Як зазначає Андрій Баумейстер у своїй праці «Тома Аквінський: вступ до мислення»<sup>177</sup>, Аквінат розумів красу як трансценденталію, тобто як однією з найзагальніших властивостей буття, невіддільною від *блага й істини*. Для Аквіната Краса (*pulchrum*) - це не суб'єктивне враження і не примха смаку, а об'єктивна риса самої дійсності: вона притаманна буттю, бо Світ створений Богом, який є її найвищим джерелом і взірцем. Краса відкривається там, де є споглядання: ми переживаємо її тоді, коли розум зупиняється перед річчю й відпочиває в ній, впізнаючи втілену форму. Що ж до *гармонії*, то у Томи Аквінського вона виступає *умовою краси* - *consonantia sive proportio*. Гармонія тут цілком і остаточно стає *естетичною категорією*: вона описує пропорцію частин об'єкта, що сприймається у чуттєвому спогляданні (*visa placet*). Онтологічний, антропологічний і гносеологічний виміри *нівелюються*: гармонія більше не є умовою пізнання, не є станом душі, не є структурою Всесвіту - вона є властивістю об'єкта, яка приносить задоволення при сприйнятті, в той час як краса у Аквіната стає одним із шляхів пізнання.

Отже, Тома Аквінський підводив підсумок усієї лінії спекулятивної умоглядної естетики, певною мірою змінюючи її вихідні настанови. Він залишив непохитним принципи виведення Краси з Духу, з Божественного Начала, але Божественне Начало у свідомості європейців вже давно було виведене за межі Світу на недосяжну висоту, тим самим зіпсувавши тканину відносин між Світами – *горнім і дольнім*, небесним і земним.

---

<sup>176</sup> Thomas Aquinas.. Summa Theologiae, I, q. 39, a. 8.

<sup>177</sup> Баумейстер А. Тома Аквінський: вступ до мислення. К.: Дух і літера, Інститут Релігійних Наук Св. Томи Аквінського 2012. 408 с.

Справа в тому, що християнський догмат про створення світу Богом із нічого став підґрунтям для розуміння світу як такого, що відокремлений від свого Творця, і це був, мабуть, перший розкол у свідомості людини післяантичної доби. Відповідно Отцями ранньої християнської церкви формувалося й розуміння природи людини як істоти, що відпала від Божої благодаті, була вигнана з раю та приречена на трагічне існування.

Подолати цей розкол через повернення до античних цінностей, відродження античної філософії в неоплатонічному варіанті та релігії у формі пантеїзму намагалися гуманісти, чия літературна й культурна програма була зведена до гасла «Ad fontes» («Назад до джерел»). Стосовно християнства це гасло означало безпосереднє повернення до основоположних джерел віровчення - творів патристичних авторів і, насамперед, до Біблії. Що з цього вийшло, ми дізнаємося з наступної лекції.

## **Висновки.**

Середньовічна думка не відкинула античну спадщину, а переплавилася в нову систему координат, де вищим орієнтиром стає Бог. Поняття гармонії, успадковане від Піфагора і Платона як числа впорядкованість Космосу, набуло в патристиці та схоластиці теологічного виміру: від Григорія Нісського, який убачав у світовій гармонії «гімн незбагненній славі Божій», через Псевдо-Діонісія з його вченням про ієрархічне випромінювання краси з Божественного першоначала - аж до Томи Аквінського, який систематизував цей шлях у тріаді *integritas - consonantia - claritas*.

Разом з цим, і це дуже важливо розуміти, **первісні виміри гармонії були втрачені**: якщо у Піфагора і Платона гармонія була *структурним принципом буття, внутрішньою впорядкованістю душі, та умовою пізнання, тобто психологічним містком між чуттям і умом*, то вже у теологів пізнього Середньовіччя ці виміри поступово витісняються, а розуміння поступово гармонії звужується. Процес відбувається в кілька кроків:

**Перший крок - Альберт Магнус**: ототожнення тези про красу як світло з аристотелівським вченням про форму. Гармонія перетворюється на *пропорцію*

*форми*, тобто на відношення між частинами предмета. Вона лишається онтологічною, але вже в *вузькому сенсі*: як структура конкретної речі, а не як принцип усього буття.

**Другий крок - Ульріх Страсбурзький:** розрізнення абсолютної і відносної краси. Відносна краса відповідає мірі конкретної речі. Гармонія *релятивізується* - вона завжди «стосовно чогось», а не абсолютний онтологічний принцип. Антропологічний вимір (гармонія душі) і гносеологічний вимір (гармонія пізнання) відходять на другий план.

**Третій крок - Тома Аквінський:** виведення *consonantia* як однієї з трьох формальних умов краси поряд із *integritas* і *claritas*. Гармонія тут цілком і остаточно стає *естетичною категорією*: вона описує пропорцію частин об'єкта, що сприймається у чуттєвому спогляданні (*visa placent*).

### **Контрольні питання:**

1. На які два великі періоди поділяють епоху Середньовіччя? Які ключові риси характеризують кожен із них з точки зору філософії та естетики?
2. Яку роль відіграла античність, зокрема спадщина Піфагора і Платона, у формуванні середньовічного вчення про Гармонію? Наведіть конкретні приклади запозичень.
3. Як Григорій Нісський переосмислює піфагорейське вчення про космічну гармонію в контексті християнської теології? Що спільного і що відмінного між його поглядами і поглядами Піфагора?
4. Що таке «Ареопагітики»? Поясніть проблему авторства цих творів і чому вона важлива для розуміння їхнього місця в середньовічній думці.
5. Як Псевдо-Діонісій визначає гармонію і прекрасне? Яку роль відіграє поняття «ієрархічні чини» в його естетичній концепції?
6. Що таке «обожнення» (*theosis*) у візантійській філософії і яким чином це поняття пов'язане з естетичним і емоційним пізнанням?
7. Аврелій Августин ставить питання: «Чи є предмети прекрасними тому, що подобаються нам, чи вони подобаються нам тому, що прекрасні?»

8. Як він сам відповідає на це питання і яке значення має сама постановка цього питання для історії естетики?
9. Опишіть ієрархію краси за Августином. Чим вона схожа на ієрархію Платона і чим відрізняється від неї?
10. Як Августин трактує потворне? Яке місце потворне займає в його системі краси і чому ця концепція була новаторською для свого часу?
11. У чому полягає внесок Северина Боеція в середньовічну теорію гармонії? Як він поєднує піфагорейський і неоплатонічний підходи? Що таке три види музики за Боецієм (*mundana, humana, instrumentalis*)?
12. Що Гуго Сен-Вікторський розумів під «красою творинь» і яке місце краса посідає в його концепції духовного сходження людини до Бога?
13. Як Альберт Магнус змінив середньовічне розуміння краси та гармонії, пов'язавши його з аристотелівським ученням про форму?
14. Яке розрізнення між абсолютною і відносною красою запровадив Ульріх Страсбурзький і чому включення *pulchrum* до числа трансценденталій є важливим кроком?
15. Що означають три умови краси за Томою Аквінським - *integritas, consonantia, claritas* — і як вони пов'язані між собою?
16. Опишіть три послідовні етапи звуження поняття гармонії від Альберта Магнуса до Томи Аквінського. Що було втрачено порівняно з античним розумінням?
17. Чому, на думку автора лекції, виведення Бога «за межі Світу» спричинило «розкол» у свідомості людини середньовічної доби?
18. Яким був зв'язок між гуманістичним гаслом «*Ad fontes*» і спробою подолати розрив між «горнім» і «дольнім» світами?

## Джерела та рекомендована література:

### Першоджерела

1. Gregorius Nyssenus. *De anima et resurrectione*. У: Migne, J.-P. (ed.). *Patrologia Graeca*, vol. 46. Paris, 1863. Англ. переклад: Gregory of Nyssa. *On the Soul and the Resurrection*. Transl. by C. P. Roth. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1993.

2. Pseudo-Dionysius. *The Complete Works*. Transl. by C. Luibheid. New York: Paulist Press, 1987 (Classics of Western Spirituality).
3. Boethius. *Fundamentals of Music*. Transl. by C. M. Bower. New Haven: Yale University Press, 1989.
4. Cassiodorus. *Variae*. Transl. by S. J. B. Barnish. Liverpool: Liverpool University Press, 1992.

#### **Наукова та довідкова література:**

1. Bussanich J. Ulrich of Strasbourg (c.1220/5–1277) // Routledge Encyclopedia of Philosophy. 1998. DOI: 10.4324/9780415249126-B111-1. URL: <https://www.rep.routledge.com/articles/biographical/ulrich-of-strasbourg-c-1220-5-1277/v-1>
2. Ulrich (Engelbert) of Strasbourg // Encyclopedia.com. URL: <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/ulrich-engelbert-strasbourg-fl-1248-1277>
3. Zavattero I. Ulrich of Strasbourg // H. Lagerlund (ed.), *Encyclopedia of Medieval Philosophy: Philosophy Between 500 and 1500*. Dordrecht: Springer, 2011. P. 1351–1353.
4. Aertsen J. A. *Medieval Philosophy and the Transcendentals: The Case of Thomas Aquinas*. Leiden: Brill, 1996. 451 p.
5. Eco U. *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven: Yale University Press, 1986. 128 p.
6. Tatarkiewicz W. *History of Aesthetics*. Vol. 2: *Medieval Aesthetics*. The Hague: Mouton, 1970.
7. Albertus Magnus // *Православна енциклопедія*. URL: <https://www.pravenc.ru/text/115902.html>
8. *Medieval Aesthetics* // *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-medieval/>

#### **Україномовні джерела і дослідники:**

1. Августин Аврелій. *Сповідь (Confessiones)*. Пер. з лат. Юрій Мушак. Київ: Основи, 1996.

2. Августин. *Про красу* (уривки з різних творів) у зб.: *Антична поетика: Естетичні трактати*. Київ: Мистецтво, 1981.
3. Баумейстер А. Тома Аквінський: вступ до мислення. К.: Дух і літера, Інститут Релігійних Наук Св. Томи Аквінського 2012. 408 с.
4. Данте Аліг'єрі. *Бенкет* / Пер. М. Габлевич. Київ: Основи, 2000.
5. Данте Аліг'єрі. *Божественна комедія* / Пер. Євген Дроб'язко. Харків: Фоліо, 2001.
6. Канарський А. С. *Діалектика естетичного процесу*. Ч. 1: *Діалектика естетичного як теорія чуттєвого процесу*. К.: Вища школа, 1979.
7. Канарський А. С. *Діалектика естетичного процесу*. Ч. 2: *Генезис чуттєвої культури*. К.: Вища школа, 1982.
8. Левчук Л. Т. *Українська естетика: традиції та сучасний стан*. К.: КНУ, 2011. (*широкий хронологічний контекст*)

## **ЛЕКЦІЯ 8.**

### **Роль і значення гармонії в європейській філософії та художній культурі XVI–XVII століть.**

#### **Частина I. Бароко.**

##### ***8.1. Загальна характеристика розглядуваного періоду.***

У XVII ст. Європа вступає в нову фазу економічного, соціального і культурного розвитку, яку прийнято умовно називати Новим часом. І справді, в цю епоху починають розгортатися процеси, які й досі характеризують західноєвропейську цивілізацію: йдеться про утвердження в Європі нового світосприйняття і світовідношення. Однак цій фазі передувала фаза накопичення ментальної енергії, що потім і оформилася в історичний період, який ми називаємо Новий час. Відзначимо деякі особливості даного історичного періоду, які необхідно мати на увазі для розуміння закономірностей розвитку філософської думки в XVI–XVIII століттях.

## ***Переворот у розвитку наукових знань.***

Найбільшого успіху в цей час досягло природознавство, і передусім астрономія. Геоцентрична система світобудови, що панувала в середні віки, обґрунтована ***Гіппократом і Птолемеєм***, була зруйнована польським вченим ***Миколою Коперником (1473–1543)***. Спираючись на праці античних авторів, і передусім на уривки піфагорейських джерел, а також на власні спостереження, він дійшов припущення, що Земля разом з іншими планетами обертається навколо нерухомого Сонця (геліоцентрична система), одночасно обертаючись навколо власної осі. Ці погляди були ним математично обґрунтовані й викладені в геніальній праці «Про обертання небесних сфер»<sup>178</sup>.

Геліоцентрична система Коперника знайшла блискуче обґрунтування у відкриттях ***Йоганна Кеплера (1571–1630)***. Будучи видатним астрономом і астрологом, Кеплер установив нерівномірність руху планет і форму їхніх орбіт, виправивши тим самим деякі помилки Коперника з цього приводу. Йому належить відкриття трьох законів руху планет, якими й досі користується астрономічна наука. На основі цих відкриттів Кеплером було складено таблиці планетних рухів, що своєю чергою сприяло розвитку мореплавства.

Не можна не згадати іншого геніального вченого-природодослідника – ***Галілео Галілея (1564–1642)***. Завершивши наукове зростання італійського Ренесансу та відкривши європейське експериментальне і математичне природознавство Нового часу, він водночас сформулював першорядні методологічні та філософські принципи, які відіграли величезну роль у духовному житті Європи XVII століття.

Сконструювавши телескоп, він відкрив безліч зірок, побачив гори на Місяці, виявив супутники Юпітера, фази Венери і плями на Сонці. У своїй книзі «Діалог про дві головні системи світу»<sup>179</sup> він блискуче довів правильність геліоцентричної системи Коперника, що чималою мірою сприяло успіху даної

---

<sup>178</sup> Copernicus, N. *De Revolutionibus Orbium Coelestium* [On the Revolutions of the Heavenly Spheres] / Trans. by E. Rosen. Octavo / Johnson Reprint Corporation, 1999.

<sup>179</sup> Galilei, G. *Dialogue Concerning the Two Chief World Systems: Ptolemaic and Copernican* / Trans. by S. Drake; Foreword by A. Einstein; Introd. by J. L. Heilbron. New York: Modern Library, 2001. 464 p.

теорії. Не менш значні відкриття були зроблені Галілеєм у галузі механіки, що стало найважливішою і необхідною передумовою розвитку механіки *Ісаака Ньютона (1643–1727)*, автора знаменитих «Математичних начал натуральної філософії»<sup>180</sup>.

Механіка Ньютона, цілком точна наука, яка в величезній мірі посилювала практично-виробничі можливості людства, знаменувала значне збільшення впливу спеціальних наукових теорій на філософські концепції. Сам автор «Начал» писав у передмові до його 1-го видання, що «було б бажано вивести з начал механіки й інші явища природи...»<sup>181</sup>, зробивши надалі спробу здійснити цей намір при тлумаченні явищ хімії. Звичайно, це була спрощена методологічна установка, яка не могла привести до справжнього пізнавального успіху. Однак подібного роду методологічні прагнення в історії філософії і науки виявлялися часто, мало не щоразу, коли виникав новий ефективний інструмент знання, який багато хто прагнув зробити універсальним.

Філософське значення ньютонівських «Начал» багато в чому визначалося і тими методологічними принципами, які склалися в історії філософії Нового часу, особливо у Бекона, Галілея і Декарта, і знайшли своє продовження, а в багатьох відношеннях і завершення у Ньютона.

Нова ідеологія виступала також і у формі нових релігійних вчень. Зокрема, такий характер мав кальвінізм, який представляв ідеологію найсміливішої частини тогочасної буржуазії. Він став ідеологічним прапором нідерландської та англійської буржуазних революцій.

Звертаючись до характеристики суспільної свідомості цього часу, відзначимо передусім, що вона різко відрізняється від ренесансної, бо фіксує гостру внутрішню суперечливість будь-якої ситуації, якої вона торкається. Саме так стали сучасники сприймати наявну систему суспільних відносин, болісно реагуючи на зіткнення протиборчих станів, на хвилі буржуазних революцій і феодальних контрреволюцій.

---

<sup>180</sup> Newton, I. *The Principia: Mathematical Principles of Natural Philosophy* / Trans. by I. B. Cohen, A. Whitman. Berkeley: University of California Press, 1999. 974 p.

<sup>181</sup> Ibid. p.289.

Дедалі виразніше усвідомлювалися поглиблювані розходження між політичною та економічною владою, між силою права і силою грошей, нарешті, дивовижне розшарування самої людини – феномен відчуження! – на приватну і родову, на особистісну і станову, на емпіричну й абстрактно-загальну.

Ці колізії мали грандіозні і різноманітні наслідки для всієї суспільної свідомості – і для буденної свідомості епохи, і для її філософського самопізнання, і для її художнього мислення.

## **8.2. Основні напрями філософської та естетичної думки XVII ст.**

У XVII ст. панівним стає новий тип світовідчуття, для якого буття є не чимось застиглим, закостенілим, незмінним, «закритим» у його раз і назавжди даній божественній приреченості, а динамічним, «відкритим» для всіляких змін, перетворень, зіткнень, драм.

Цей новий історичний тип світовідчуття позначався на філософській думці Нового часу. У філософському самопізнанні епохи різко розділяються, чітко відокремлюються одна від одної дві сфери: те, що стосується реального, дійсного, повсякденного, конкретно-історичного, соціального буття, пізнання і дії людини, з одного боку, і те, що належить до її сутності, «природи», а також глибинної суті, внутрішньої структури її пізнання і дії – з іншого. Перша сфера являє нам картину помилок, відхилень, мінливостей, спричинених недосконалістю, «кінечністю» окремої, конкретної людини, обмеженістю її розсудку, засліплюючим впливом її пристрастей, а також жорстокостями, зигзагами реальної історії. Натомість «природа» людини є втіленням закону справжнього Розуму, незалежної від людини Істини, «досконалості», необмеженої могутності, безкінечних можливостей тощо. Цей розрив так чи інакше пронизує всю філософію XVII ст., як, до речі, хоча й в іншій формі, визначає філософську думку наступного періоду.

Такий тип мислення, який вбачає в самому фундаменті речей суперечність, а не єдність, розірваність, а не злагоду, колізію, а не гармонію, був певним поверненням від Відродження до дуалізму середньовічної релігійної свідомості. Знову світ сприймається в протистоянні матеріального і духовного, природного і

божественного, емоційного і раціонального. А звідси – неминучість роздумів про те, яке з цих начал є первинним і яке вторинним, яке з них має перевагу над іншим. Слід сказати, що біля витоків такого світорозуміння стоїть філософська концепція абсолютної дуальності розуму і матерії Рене Декарта і механістична модель Всесвіту Ісаака Ньютона.

У всіх своїх незчисленних відгалуженнях і застосуваннях ньютоністично-картезіанська модель виявилася надзвичайно успішною в найрізноманітніших галузях знання. Вона запропонувала всебічне пояснення фундаментальної механіки Сонячної системи і була з успіхом використана для розуміння безперервного руху рідини, вібрації пружних тіл і термодинаміки. Вона стала основою і рушійною силою чудового прогресу природничих наук у XVIII і XIX століттях.

Однак слід зазначити, що практично всі представники філософської та наукової думки досліджуваної епохи були глибоко духовними особистостями, у світогляді яких поняття Бога займало центральне місце. Так, наприклад, Ньютон вважав, що «...витончене поєднання Сонця, планет і комет не могло відбутися інакше, як за задумом і владою могутньої і премудрої істоти»<sup>182</sup>. За словами його біографа Джона Мейнарда Кейнса, він був останнім із великих магів, а не першим великим вченим<sup>183</sup>.

Автор «Начал філософії» Рене Декарт наповнював поняття Бога інтелектуалізуючим змістом, оскільки оголошував, що він як одвічно незмінне начало виступає гарантом законів механіки, що розкриваються людиною в природі. Бог, на думку філософа, повідомляє матерії не просто початковий поштовх руху, а певну його кількість, бо «всеомогутність [Бога] створила матерію разом з рухом і спокоєм і своїм звичайним сприянням зберігає у Всесвіті стільки ж руху і спокою, скільки воно вклало в неї при творенні»<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> Ibid., p.160.

<sup>183</sup> Keynes, J. M. «Newton, the Man» // *Essays in Biography*. Cambridge: Cambridge University Press for the Royal Economic Society, 2013. P. 363–374.

<sup>184</sup> Descartes, R. *Principles of Philosophy* / Trans. by V. R. Miller, R. P. Miller. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1983. 325 p. P.156.

Пафос нескінченності Бога пронизує світогляд іншого видатного філософа, послідовника Декарта, обдарованого математика і автора рахункової (підсумовуючої) машини Блеза Паскаля. Автор «Думок» у різних виразах прагне підкреслити незбагненність для кінечного людського духу нескінченного Божественного буття, в якому зливаються всі й усякі крайнощі: «...безкінечна безодня може бути заповнена лише чимось нескінченим і незмінним, тобто Богом» [16,с.289], присутність якого закарбована на будь-якій кінечній речі. «Між нами і богом – нескінченність хаосу. Деся на краю цієї нескінченності йде гра – що випаде, орел чи решка. На що ви поставите?»<sup>185</sup>.

Розум говорить про рівну вірогідність орла і решки, однак, коли втручається «серце», стає очевидним, що ставлячи «на решку» (що означає відсутність Бога), ми втрачаємо своє кінечне життя, яке й так приречене, ставлячи ж «на орла», тобто на існування Бога, ми можемо виграти «нескінченно щасливе нескінченне життя»<sup>186</sup>. Звідси очевидно, що ставити слід тільки «на орла».

Таким чином, філософія цього часу являє досить суперечливу картину: тут можна спостерігати протистояння сенсуалізму і раціоналізму в методології; індуктивного і дедуктивного способів у гносеології; емоційної та інтелектуальної сфер людської психіки тощо. Зрештою, розвиток філософської думки в даному напрямі призвів до формулювання знаменитих антиномій Канта, в яких отримала своє крайнє вираження відмінність розірваної свідомості цієї епохи від ренесансного уявлення про любовну єдність протилежностей; водночас учення Канта стало вихідним пунктом розвитку нового, діалектичного мислення, яке досягло найбільшого розквіту в методологічній концепції Гегеля.

Чи слід дивуватися тому, що картина після-ренесансного художнього розвитку Західної Європи постає перед нами такою ж роздробленою, як і картина її філософського розвитку в цю епоху? Адже осмислювалися тут ті самі соціальні суперечності і вирішувалися ті самі світоглядні проблеми! Тому-то настільки характерна для ренесансного мистецтва настанова творчого методу на виявлення

---

<sup>185</sup> Pascal, B. *Pensées* / Trans. by R. Ariew. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2004. 304 p. P.293.

<sup>186</sup> Ibid., P.295.

в людині єдності одиничного і загального, конкретного і відверненого, емпіричного й ідеального тощо, стала поступатися місцем у XVII ст. протиставленню цих сторін людського існування; залишалося лише вирішити, яка з них є визначальною для розуміння сутності людини і, отже, з якого боку мистецтво має підходити до її образного моделювання – з боку емпірико-конкретного чи з боку ідеально-абстрактного.

Відповідно до цього в XVII ст. рішуче розійшлися, а в XVIII – вступили в жорстоку боротьбу два способи художнього пізнання людини – раціональний та ірраціональний (останній виступав у різних стильових формах – барочній, маньєристичній, рококовій). Їхня протилежність ґрунтується на тому самому протиставленні конкретної емпіричної людини людині абстрактно-ідеальній, раціонального – духовному, яке, як ми бачили, лежало в основі філософування даної епохи. Не дивно, що для історичної науки XVII вік виявився більш складним об'єктом дослідження, ніж попередні епохи.

Естетична думка даної епохи розвивалася у двох напрямках: класицизму і бароко. За справедливим висновком швейцарського мистецтвознавця і теоретика мистецтва Генріха Вельфліна, у XVII столітті «починається новий етап у розвитку європейського мистецтва, коли стилі виникають не один за одним, а один поряд з іншим, майже одночасно, ніби борючись і водночас переплітаючись один з одним. Так, у XVII столітті виникають і розвиваються, майже паралельно, два стилі – бароко і класицизм, причому обидва вони охоплюють як реалістичні, так і нереалістичні тенденції»<sup>187</sup>. Саме завдяки йому термін «бароко» став повноцінною науковою категорією, а не просто образливим прізвиськом (спочатку слово *barocco* мало зневажливий відтінок - «дивний», «хімерний»), і саме завдяки Вельфліну термін «барокко» увійшов до мови культурної та художньої критики як позначення цілої епохи та стильового імпульсу.

Концепція бароко розвивалася на рубежі XVI–XVII ст. в Італії та Іспанії, Франції та Німеччині, філософським же ґрунтом естетики, що розвивалася в

---

<sup>187</sup> Wölfflin, H. *Renaissance and Baroque* / Trans. by K. Simon; Introd. by P. Murray. Ithaca: Cornell University Press, 1967. 183 p. P.145.

рамках даної концепції, стала езотерична філософія Якова Б'юме, Блеза Паскаля, Майстра Екхарта, Філіппа Парацельса та ін. Вони вважали, що сокровенний сенс реальності відкривається тільки езотерику – посвяченому, і практикували ірраціональне пізнання світу, не нехтуючи раціональним. У трактатах цих філософів з позицій оновленого платонізму і пантеїзму, орієнтованого не лише на дослідження духовного світу ідей, але й на вивчення природи в усіх її обличчях, мистецтво розглядалося як єдність чуттєвого і надчуттєвого, раціонального й ірраціонального, духовного і матеріального з пріамом духовного. Не випадково той величезний вплив, який справили роботи цих філософів на представників романтизму, що так гостро відчув свою кровну близькість до спадщини бароко.

Водночас бароко – художня система, що відображає світогляд людей після-ренесансної епохи, які вбачали головний порядок життя в його суперечностях і вважали, що немає нічого, що не мало б своєї опозиції. Антиномії, несумісні одна з одною протилежності, співіснують у культурі бароко, створюючи своєрідну дисгармонію. Дисгармонію нестійку, сповнену тривоги. Теоретики бароко говорять про «созвуччя несозвучного», про *concordia discordans*. Антиномії барочного мислення проявляються в усьому.

Для естетики бароко характерні підвищений інтерес до дисонансів і дисгармонії, відмова від нормативності, формальної правильності, пропорційності. Подібного роду ідеї ми знаходимо у висловлюваннях цілого ряду великих художників і музикантів цієї епохи.

Велике значення в цьому відношенні мають деякі теоретичні висловлювання відомого італійського поета Джамбаттісто Маріно. Серед його невеликих теоретичних міркувань про мистецтво є трактат «Слово про музику». Це – справжній памфлет проти естетики Ренесансу з його переконанням про гармонійний устрій світу. Маріно трактує цю гармонію в пародійній формі. Він зображує Всесвіт у вигляді хорової капели, в якій «одвічний маестро», тобто сам Господь Бог розподілив усі партії між істотами: янгол співав контральто, людина – тенором, а звірі – басом. Всі голоси сплітались у єдиній гармонії. Однак ця

світова гармонія існувала недовго. Першим музикантом, що збився з ритму, був Люцифер, який був «захоплений постійними дисонансами пекла» і навчив їх людей. «Через цю дисгармонію вся природа перекинулася догори дном і дивним чином змінився і порушився порядок, який їй був даний спочатку». Тоді розгніваний маестро кинув партитуру на землю. «Хіба не є наш світ цією розбитою об землю партитурою?» – запитує Маріно<sup>188</sup>.

Подібного роду ідеї нерідкі в XVII ст.: за поетичною метафорою стоїть дійсна криза гуманізму з його вірою в непорушну гармонію світу.

Система, до якої тяжіє наукове і художнє мислення бароко (система сузір'їв Кеплера, вчення про державу Гроція, система планування Ленотра...) розуміється не як вираз порядку, що лежить поза людською свідомістю, а як дещо відповідне, раціональне, впорядковане, підпорядковане розуму людини. Водночас духовне відкриття бароко – відчуття безмежності світу (чому сприяли географічні відкриття), трагічної незахищеності людини, непорівнянності малої, тлінної, страждаючої піщинки людського життя і незмінної, холодної, нескінченної безодні Космосу:

*«Хто ти, о людино? Посудина лютого болю,  
Арена всіх скорбот, мінливостей потік,  
Фортуни легкий м'яч, болотний вогник,  
Сніг, що тане навесні, мерехтіння свічок, не більше».*  
*Гріфіус, «Людська злиденність»<sup>189</sup>*

Дух бароко стимулювали розірваність свідомості і прикордонні екстатичні стани, що описуються і пропагуються відомими іспанськими містичками (Св. Тереса де Хесус, Сан Хуан де ла Крус, Фрай Луїс де Гранада). У їхніх трактатах проповідується витончений варіант неоплатонізму з його визначенням прекрасного як еманациї Божества – Бог є першооснова краси, від нього народжується все прекрасне, з його ієрархією прекрасного тілесно і прекрасного

---

<sup>188</sup> Marino, G. *Dicerie sacre* [Sacred Orations]. Milano: Ventura, 1614. P. 322.

<sup>189</sup> Gryphius, A. *Sonnets* / Selected and trans. by G. C. Schoolfield. In: *The German Lyric of the Baroque in English Translation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961.

духовно – прекрасні речі тією мірою прекрасні, якою є відблиском потойбічної Абсолютної Краси. Найвище місце в цій ієрархії займає поняття «gracia» – божественне натхнення: «Прекрасним є божественне натхнення, що осявує душу, спонукаючи її до любові»<sup>190</sup>. Відповідно, вельми серйозна роль відводиться змінним станам свідомості як можливості єднання з Всевишнім. Стан містичного осяяння, крайньої екзальтації («я вмираю, бо не вмираю» – Св. Тереса) іноді набувало своєрідно пантеїстичних форм. Іспанський містицизм захищав право особистості на індивідуальне релігійне переживання і одкровення, за що і переслідувався офіційною церквою.

Філософ і письменник Мігель де Унамуно писав, що саме в містицизмі іспанець часів контрреформації шукав можливість примирити два буття: суворий чуттєвий світ і релігійний ідеалізм<sup>191</sup>.

Аналогічні процеси відбувалися в Італії, де теоретики бароко вважали основною творчою силою творчості дотепність. Барочна теорія дотепності почасти передвіщає романтичне вчення про іронію, і ця схожість не випадкова: романтизм стосовно Просвітництва став таким самим «вторинним» художнім явищем, яким бароко було стосовно Відродження; обидві епохи з гіркотою і усмішкою усвідомлювали крах колишніх гармонійних ідеалів і раціоналістичних ілюзій. Тому барочна дотепність виявляється вмінням зводити несхоже – суму і веселощі, серйозність і насмішкуватість. Виявити дотепність можна лише в тому разі, якщо поняття будуть позначатися не просто і прямо, а іносказально, користуючись силою вигадки, тобто новим і несподіваним способом<sup>192</sup>. Так народжується метафора – «мати поезії», і звідси тяга бароко до іносказання, всіляких емблем і символів. Твори барочної архітектури виявляються метафорами з каменю, мовчазними символами, які сприяють принадності творіння, надаючи йому таємничості<sup>193</sup>.

---

<sup>190</sup> Martin, J. R. *Baroque*. New York: Harper & Row, 1977. 367 p. P.234.

<sup>191</sup> Unamuno, M. de. *The Tragic Sense of Life in Men and Nations* / Trans. by A. Kerrigan; Ed. by A. Kerrigan, M. Nozick. Princeton: Princeton University Press (Bollingen Series, Vol. 4), 1978. 528 p.

<sup>192</sup> Haskell, F. *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven: Yale University Press, 1980. 474 p. P.216.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p.223.

Найвизначніший теоретик італійського бароко Емануеле Тезауро, слідуючи за вченням Аристотеля і погоджуючись з його положенням про те, що мистецтво є наслідуванням природи, вносить своє особистісне розуміння цього положення: «Ті, хто вмів досконало наслідувати симетрію природних тіл, називаються найвченішими майстрами, але тільки ті, хто творять з належною гостротою і виявляють тонке почуття, обдаровані швидкістю розуму»<sup>194</sup>. Істинне в мистецтві – не те, що істинне в природі; поетичні задуми «не істини, але наслідують істині», дотепність створює фантастичні образи, «з безтілесного творить буттєве»<sup>195</sup>.

Приймаючи принцип наслідування природи, бароко надає, однак, перевагу «внутрішньому малюнку», уяві, задуму. Задум має бути дотепним, вражати новизною. «Швидкий розум» користується різними тропами, якщо вони відповідають вимозі позначати речі не прямо, а іносказально; метафоризація мислення породжує потяг до символів. Однак це не повернення до символізму середніх віків, де річ цінна тільки як знак Бога, – уявлення речі за допомогою переносу вважається більш вишуканим і виразним способом позначення самої речі або самого поняття.

Художня концепція бароко значно розширює сферу естетичного, допускаючи в мистецтво не тільки найбільш досконале, прекрасне, але й потворне, фантастичне, гротескне, передвіщаючи і в цьому відношенні позицію романтиків. Подібні тенденції можуть бути пояснені тим, що принцип зведення протилежностей, попри всю їхню незведеність, замінив у мистецтві бароко ренесансний «принцип міри». Поєднуючи протилежності, художня свідомість бароко вловлює їхню взаємозалежність, часто зосереджуючи увагу саме на переході з одного стану в інший: важкий камінь перетворюється на хмару або найтоншу драпіровку, скульптура дає живописний ефект, стираються межі між скульптурою і архітектурою, слово прагне стати музичним, музиці необхідні слова, веселість виявляється сумною, а смуток веселим, комічне обертається

---

<sup>194</sup> Ibid., p.250.

<sup>195</sup> Tesaurο, E. *Il Cannocchiale Aristotelico* [The Aristotelian Telescope]. Torino: Zavatta, 1670. P.252.

своєю трагічною стороною, реальне подається як фантастичне, надприродне – як реальне. За справедливим зауваженням видатного британського історика мистецтва Френсіса Хаскелла, для бароко «вищою мірою характерно те, що крайнощі натуралізму не виключають, але навпаки, передбачають як своє неминуче завершення іншу сторону – присутність світу надреального, містичного»<sup>196</sup>. Таким чином, саме в цей час стали усвідомлюватися і використовуватися виражальні можливості, закладені в суміщенні двох планів – ірраціонального та натуралістичного. Простеживши цю лінію розвитку художніх поглядів, ми виявимо її завершення в естетиці сюрреалізму.

Суттєвою заслугою теоретичної думки бароко можна вважати більш чітке розмежування сфер художнього і нехудожнього: якщо Леонардо називав живопис наукою, то основний тезис *arte nuova* – мистецтво «швидкого розуму» незалежне від логіки і логічних побудов. «Швидкий розум» має свої закони, відмінні від законів логічного мислення, дотепність є властивістю геніальності, воно є Божественним даром, тому жодна теорія не допоможе художнику створити великий твір. «Не теорія, але натхнення народжує твори поета і музиканта», – пише італійський єзуїтський кардинал, філософ, теолог і літературний критик епохи бароко Сфорца Паллавічіні<sup>197</sup>, наближаючись до ідеї, розробленої згодом Віко, – ідеї про те, що поезія була однією з перших форм людської свідомості.

Відзначена перебудова художніх смаків була, безсумнівно, пов'язана із загальним процесом розкладу ренесансного гуманізму, внаслідок чого світогляд людини XVII ст. втратив колишню цілісність і гармонійність, ставши розірваним і суперечливим. Світ став відчуватися зітканим із суперечностей, але «швидкий розум» учить знаходити «приховані реліктові зв'язки дружби між протилежностями, не помічену раніше єдність і особливу схожість при великій несхожості»<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> Haskell, F. P.49.

<sup>197</sup> Delbeke, M. *The Art of Religion: Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome*. Burlington: Ashgate, 2012. 258 p. P.190.

<sup>198</sup> Martin, J. R. *Baroque*. New York: Harper & Row, 1977. 367 p. P.218.

Однак у самому бароко зріло і негативне ставлення до крайнощів нового стилю. Перегрині нарікав на надмірне захоплення дотепністю, що ставало модою, один з кращих прозаїків італійського бароко Даніеле Бартолі говорив, що «швидкий розум не повинен приймати кристали за алмази»<sup>199</sup>.

### **Висновки.**

Як бачимо, в цю епоху гармонія перестає бути «спокійною». У музиці і живописі вона досягається не через спокій, а через боротьбу протилежностей (світло і тінь у Караваджо, дисонанси в музиці). Тут гармонія – це вже не данність, а результат примирення хаосу.

Загадковим чином ця епоха все ще живе в нашій свідомості, її новизна не застаріла без малого чотири століття. Драматична напруженість світовідчуття, інтенсивність духовного життя відчуваються на відстані, притягуючи через віки. Не слабшає й притягання мистецтва бароко: драматургія Шекспіра, архітектурні ансамблі барочного Рима, живопис Рубенса, Рембрандта, скульптура Берніні. Не згадані ще Кальдерон, Гріфіус, Гріммельсгаузен, Шенфельд, Ель Греко. Породженням духовної атмосфери епохи стала музика А. Скарлатті, Д. Скарлатті, Дж. Фрескобальді, К. Монтеверді, Й. Пахельбеля, Букстегуде, Шютца, Кореллі, Вівальді, Генделя, Баха. Якщо поглянути з нашого «історичного далека» на епоху бароко, в ній не може не вразити внутрішня закругленість, завершеність, вичерпаність смислу. Бароко – час від «Гамлета», його «Порвалась днів єднальна нить» (1601) до смерті Баха, і його «Перед тронем твоїм постаю я нині» (1749).

### **Контрольні питання;**

1. Що таке геліоцентрична система Коперника і яке значення вона мала для філософського світогляду XVII ст.?
2. Як відкриття Ньютона вплинули на розвиток механістичної картини світу? У чому полягав методологічний принцип, сформульований ним у передмові до «Начал»?
3. Охарактеризуйте ньютоніано-картезіанську модель світу та її вплив на природознавство XVIII–XIX століть.

---

<sup>199</sup> Ібіт., р.127.

4. Яку роль відіграло поняття Бога у світогляді вчених XVII ст.? Наведіть конкретні приклади з Ньютона, Декарта та Паскаля.
5. Поясніть «парі Паскаля»: яку логічну аргументацію він використовує і який зв'язок вона має з ірраціональним пізнанням?
6. У чому полягає філософська концепція «абсолютного дуалізму» Декарта? Як вона вплинула на естетику бароко?
7. Що означає поняття *concordia discordans* у теорії бароко? Проілюструйте його прикладами з мистецтва та літератури.
8. Охарактеризуйте трактат Джамбаттісто Маріно «Слово про музику». Яка алегорія в ньому використана і що вона виражає?
9. Що таке «дотепність» (*argutezza*) у теорії Емануеле Тезауро? Як він розуміє метафору і яке місце вона займає в мистецтві бароко?
10. Поясніть тезу Сфорци Паллавічіні «не теорія, але натхнення народжує твори поета і музиканта». Як це пов'язано з подальшим розвитком естетики?

#### **Список використаних джерел:**

1. Böhme, J. *Aurora (Morgen Röte im auffgang, 1612)* / Trans. by A. Weeks. Leiden: Brill (Aries Book Series, Vol. 16), 2013. 853 p.
2. Böhme, J. *Mysterium Magnum* / Trans. by J. Sparrow. London: John M. Watkins, 1924. 2 vols.
3. Copernicus, N. *De Revolutionibus Orbium Coelestium [On the Revolutions of the Heavenly Spheres]* / Trans. by E. Rosen. Octavo / Johnson Reprint Corporation, 1999.
4. Delbeke, M. *The Art of Religion: Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome*. Burlington: Ashgate, 2012. 258 p.
5. Descartes, R. *Principles of Philosophy* / Trans. by V. R. Miller, R. P. Miller. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1983. 325 p.
6. Eckhart, M. *Selected Writings* / Ed. and trans. by O. Davies. London: Penguin Classics, 1994. 304 p.

7. Eckhart, M. *The Complete Mystical Works of Meister Eckhart* / Trans. and ed. by M. O'C. Walshe; rev. by B. McGinn. New York: The Crossroad Publishing Company, 2009.
8. Gryphius, A. *Sonnets* / Selected and trans. by G. C. Schoolfield. In: *The German Lyric of the Baroque in English Translation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961.
9. Galilei, G. *Dialogue Concerning the Two Chief World Systems: Ptolemaic and Copernican* / Trans. by S. Drake; Foreword by A. Einstein; Introd. by J. L. Heilbron. New York: Modern Library, 2001. 464 p.
10. Haskell, F. *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven: Yale University Press, 1980. 474 p.
11. Kepler, J. *Astronomia Nova [New Astronomy]* / Trans. by W. H. Donahue. 2nd ed. Santa Fe: Green Lion Press, 2015. 681 p.
12. Keynes, J. M. «Newton, the Man» // *Essays in Biography*. Cambridge: Cambridge University Press for the Royal Economic Society, 2013. P. 363–374.
13. Marino, G. *Dicerie sacre [Sacred Orations]*. Milano: Ventura, 1614.
14. Martin, J. R. *Baroque*. New York: Harper & Row, 1977. 367 p.
15. Newton, I. *The Principia: Mathematical Principles of Natural Philosophy* / Trans. by I. B. Cohen, A. Whitman. Berkeley: University of California Press, 1999. 974 p.
16. Pascal, B. *Pensées* / Trans. by R. Ariew. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2004. 304 p.
17. Paracelsus. *Selected Writings* / Ed. by J. Jacobi; Trans. by N. Guterman; Foreword by C. G. Jung. Princeton: Princeton University Press (Bollingen Series XXVIII), 1995. 290 p.
18. Tesauro, E. *Il Cannocchiale Aristotelico [The Aristotelian Telescope]*. Torino: Zavatta, 1670.

19. Unamuno, M. de. *The Tragic Sense of Life in Men and Nations* / Trans. by A. Kerrigan; Ed. by A. Kerrigan, M. Nozick. Princeton: Princeton University Press (Bollingen Series, Vol. 4), 1978. 528 p.
20. Wölfflin, H. *Renaissance and Baroque* / Trans. by K. Simon; Introd. by P. Murray. Ithaca: Cornell University Press, 1967. 183 p.
21. Wölfflin, H. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art* / Trans. by M. D. Hottinger. New York: Dover Publications, 1950. 237 p.

### *Лекція 8.*

## **ЧАСТИНА II. КЛАСИЦИЗМ**

### **8.3. Загальна характеристика естетичної думки Класицизму.**

Концепція класицизму виникла на рубежі XVII–XVIII ст. Вона отримала найбільш ґрунтовне творче опрацювання у Франції, де класицизм займав панівні позиції в художній культурі; його філософським підґрунтям став дуалізм Декарта з приматом раціонального над ірраціональним. Мистецтво, на його думку, має бути підпорядковане суворій регламентації з боку розуму. Вимоги ясності, чіткості аналізу поширюються філософом і на естетику. Мова твору має відрізнитися раціоналістичністю, композиція будується за суворо встановленими правилами. Головне завдання художника — переконувати силою і логікою думок.

Людина розумілася класицистами як істота розумна, мисляча і пізнаюча. Звідси й сама концепція творчості як процесу, що контролюється розумом і спрямований не стільки на відображення, скільки на пізнання внутрішніх законів предметів і явищ навколишнього світу. Відомий живописець Пуссен вимагав від художника не просто бачення предмета, а його вивчення, останнє ж, за його словами, було «справою розуму»<sup>200</sup>.

Цей раціоналізм в етиці та естетиці класицизму набув крайнього характеру. Підпорядкування мистецтва і особистості законам розуму нерідко призводило до нормативізму, визнання інтелектуальної природи художньої творчості

---

<sup>200</sup> Poussin, N. *The Letters of Nicolas Poussin* / Trans. and ed. by K. Ottmann. New York: Kasmin Press, 2025.

перетворювалося на схематизм, а пошуки гармонії між почуттям і розумом вели до придушення індивідуальності та до панування розуму над почуттям.

Концепція класицизму мала достатньо цілісний і завершений вигляд. Її можна поділити на три частини, розташовані за ієрархічним принципом, де на вершині розміститься проблема прекрасного та ставлення мистецтва до природи, у середині - проблеми «правдоподібності» і «правди», і, нарешті, внизу, у безпосередньому зв'язку з практикою - теорія жанрів.

Розглянемо кожен із цих шаблів уважніше. Почнемо з розв'язання проблеми прекрасного.

Більшістю теоретиків і практиків прекрасне розумілося як прояв загальної Гармонії світу, яка відкривалася через природжену людям ідею. Це традиційне, що веде своє начало від античності, розуміння прекрасного давало класицизму можливість піднятися до великих узагальнень і зумовлювало глибоку змістовність його кращих творінь.

#### **8.4. Нікола Буало та його внесок у розвиток європейської філософії мистецтва.**

Найбільшу популярність як теоретик класицизму здобув *Нікола Буало (1636–1711)*. Свою доктрину він виклав у віршованому трактаті «Поетичне мистецтво»<sup>201</sup>[2]. Одним з основних положень його естетики є вимога в усьому слідувати античності.

Специфіка тлумачення античності французькими класицистами полягає в тому, що вони орієнтуються переважно на суворе римське мистецтво, а не на давньогрецьке. Зразками для наслідування у класицистів є «Енеїда» Вергілія, комедії Теренція, сатири Горація, трагедії Сенеки.

Буало використовує матеріал античності для протиставлення його як мистецтву, так і естетиці бароко. Класицистами переосмислюється антична міра. Якщо естетика Відродження трактувала її в дусі внутрішньої гармонії,

---

<sup>201</sup> Boileau, N. The Art of Poetry / L'Art poétique / Trans. by W. Soames; rev. by J. Dryden [1683]; repr. with fr. оригіналом. Kidderminster: Crescent Moon Publishing, 2008. 250 p.

притаманної людині від природи, то класицисти шукають гармонію на шляхах підпорядкування індивіда абстрактному державному принципу. Тому міра виступає у них у вигляді зовнішнього обмежувального начала. Якщо гуманісти Відродження на перший план висували проблему краси, гармонії, пропорції, які, на їхню думку, становлять справжню сутність світу і людини, то інтерпретація цих понять у класицистів зовсім інша. Ідеалізм, умоглядність, раціоналізм, відтінок геометричної сухості - такі характерні риси їхнього трактування основних естетичних категорій.

Природа для Буало - дещо, що протистоїть духовному началу. Останнє впорядковує матеріальний світ, і художник втілює якраз духовні сутності, що лежать в основі природи. Розум і є це духовне начало.

Свій блиск і гідність твір мистецтва має черпати в розумі. Буало вимагає від поета точності, ясності, простоти, обдуманості. Він рішуче заявляє, що немає краси поза істиною. Критерієм краси як істини є ясність і очевидність: усе незрозуміле - некрасиве. Характер, згідно з Буало, має зображуватися нерухомим, позбавленим розвитку і суперечності. Типовий характер у класицистів позбавлений будь-яких індивідуальних рис.

### **8.5. Проблема природи мистецтва і принцип «наслідування природі»**

Іншою проблемою, що належить до найзагальніших, була проблема мистецтва і природи. Французький класицизм, відповідно до античної традиції, нібито віддавав пальму першості природі. Мистецтво, казали класицисти, має наслідувати природу. Але послідовна орієнтація і практики і теорії на античність призвела до того, що набагато більше, ніж природі, мистецтво класицизму наслідувало давніх. Цю його позицію з граничною чіткістю сформулював Лабрюєр: «Щоб досягти досконалості в словесності і -хоча це вкрай важко - перевершити давніх, потрібно починати з наслідування їм»<sup>202</sup>. Відповідно до цього сам принцип «наслідування природи» виявлявся підпорядкованим принципу «наслідування античності» - останній ставав своєю рідною коригувальною призмою, через яку класицисти дивилися на природу.

---

<sup>202</sup> La Bruyère, J. de. Characters / Trans. by J. Stewart. London: Penguin Classics, 1970. 320 p. P.15.

Зазначене розуміння загальних питань визначило розв'язання більш конкретних проблем: наприклад, того, як мистецтво має втілювати прекрасне і наслідувати природу. Відповідаючи на це питання, теорія класицизму навчала художника не спокушатися випадковостями буття, не гнатися за примхами матеріальної краси, а суворо відбирати лише найпрекрасніше.

Звертаючись до художника, *Фелібьєн* писав, що «художник зобов'язаний обрати те, що є найбільш прекрасним... і оскільки моделлю йому слугують природні тіла, далеко не однаково прекрасні, він має звернути увагу лише на ті, що є найдосконалішими»<sup>203</sup>.

Сам *Пуссен* давав художнику такі поради: «Якщо тема, якою зайнявся художник, значна, його першою турботою має бути рішення відкинути все дрібне, щоб не суперечити піднесеному смислу оповіді..., а звичайне і незначне трактувати як підпорядковане»<sup>204</sup>.

Нагадаємо, що найвищу форму узагальненого й відверненого зображення дійсності класицизм знайшов у мистецтві давнього світу, вільному від побутового реалізму та історичної конкретності.

Вище вже було зазначено, що ключовими на цьому рівні виявилися поняття «правдоподібності» і «правди». Недарма вони зайняли помітне місце в поезиці Буало:

*«Неймовірне розчулити нездатне.*

*Нехай правда виглядає завжди правдоподібно:*

*Ми холодні душею до безглуздих чудес*

*І лише можливе завжди до смаку нам»<sup>205</sup>.*

Але як розумілася ця «правда»? Дуже точно визначав її Роже де Піль: «Ідеальна правда є вибір різних досконалостей, яких ніколи не можна виявити в одній моделі, а слід витягувати з багатьох моделей і як завжди з античності»<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> Harrison, C., Wood, P., Gaiger, J. (eds.). *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 2000.

<sup>204</sup> Poussin, N. P.278.

<sup>205</sup> Boileau, N., p.78.

<sup>206</sup> Harrison, C., Wood, P., Gaiger, J. (eds.). P.478.

Правда, зрозуміла таким чином, нерідко обертається прямою ідеалізацією дійсності, формальною схемою, регламентацією творчості.

Яскравим підтвердженням цьому може слугувати «Думка Французької Академії про трагікомедію «Сід», в якій академіки доходили висновку, «...що не будь-яка правда хороша для театру. Буває правда чудовиськувата, яку треба виганяти на благо суспільства»<sup>207</sup>.

Регламентувальна функція поняття «правдоподібності» виявилася і в тому, що в ході дискусії про «Сіда» Корнеля були висунуті правила трьох єдностей у драматичному творі (єдності дії, місця і часу). Кожне з цих єдностей існувало раніше окремо (перше з'явилося ще в Аристотеля, два інші у XVI ст.). Класицизм об'єднав їх у жорсткий «триптих», підбивши цим підсумок гучної дискусії 1637–1638 рр. навколо постановки трагедії, що мала нечуваний для того часу успіх. Поставивши за мету засудити Корнеля відповідно до волі всесильного Рішельє, академіки повели мову про співвідношення природи і художньої творчості, про типовість і правдоподібність творів «високого смаку».

Поняття «правдоподібності» не лише закріплювало певні стильові прийоми класицизму, але було й його полемічною зброєю в боротьбі з ворожими явищами в мистецтві. Так, поняття «правдоподібності» було прогресивним у боротьбі класицизму з так званим «претензійним» (вишуканим, химерним) мистецтвом (йдеться про салонну лірику Вуатюра, про пасторальний роман О.

Д'Юрфе або галантно-героїчний роман кінця 30-х років). Про соціальні та естетичні позиції цієї течії у французькій культурі досить виразно говорив, наприклад, «Великий словник преціозниць», в якому стверджувалося, що останні «мають говорити інакше, ніж простий народ, для того, щоб (їхні) думки були зрозумілі лише тим, хто має більш світлий розум, ніж чернь». Жорстоко висміяв це явище Мольєр у «Смішних манірницях» і «Вчених жінках»<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> Ibid., p.619.

<sup>208</sup> Molière. *The Misanthrope and Other Plays* / Trans. by J. Wood and D. Coward. London: Penguin Classics, 2000. 317 p

В принципі, класицистичне розуміння «правди» і «правдоподібності» було відкориговане нормою «високого смаку», що отримала своє теоретичне обґрунтування в теорії жанрів. Ця теорія, що сягала корінням в античність, мала, однак, самостійне і оригінальне значення. Стосовно літератури її найяскравіше виразив Буало в «Поетичному мистецтві».

### **8.6. Теорія жанрів.**

У теорії жанрів класицизм «програмував» образне втілення мистецтвом ідей прекрасного, піднесеного та протиставленого їм комічного. Першим двом відповідали такі жанри, як трагедія, епопея, історичний живопис, портрет; стиль допускався тут лише високий, патетичний; сюжети для втілення цих ідей бралися з античних міфів або з придворного, монаршого життя. Ідея комічного втілювалася в комедії, байці, сатирі, епіграмі; стиль передбачався «фамільярний», а сюжети - міські. Таким чином, теорія жанрів наполягала на розподілі одних мистецтв як «високих», а інших - як «низьких», що своєю чергою відображало станове поділення суспільства.

З'явившись і розвинувшись у Франції, класицистичні тенденції формувалися в іспанській, італійській, англійській та німецькій культурі. Наприклад, в Іспанії ці тенденції розвиваються з приходом до влади на іспанському троні династії Бурбонів. При дворі починають ставити драми Корнеля і Расіна, що своєю чергою сприяло проникненню ідей класицизму в іспанську культуру.

В Італії класицистичні ідеї формувалися ще в епоху Відродження. Так само, як і у Франції, тут існувала орієнтація на минуле, його ідеалізація, підвищений інтерес до питань моралі. Проте національна своєрідність була зумовлена широким поширенням ідей бароко, естетичний ідеал якого - «дивовижне і вражаюче» - нездатний породити звід будь-яких правил творчості, тоді як класицистична схема стала усвідомлюватися італійськими мислителями і художниками як сковуюча, бо класицизм нормативний самою своєю природою. В цьому одна з основних його відмінностей від бароко/

## **Висновки.**

Підбиваючи підсумки розвитку філософської думки в XVII столітті, слід зазначити, що, розвиваючись у двох діаметрально протилежних напрямках - бароко і класицизм - вона була зумовлена всім ходом історичного, політичного й економічного розвитку країн Західної Європи. Обидва напрями в цей період не протистояли, а радше взаємно доповнювали один одного. Однак у наступний час, що увійшов в історію як епоха Просвітництва, основним положенням теорії Бароко були протиставлені постулати класицизму зі своїми ідеалами мистецтва: розумність, ясність і пропорційність. Що ж стосується гармонії - ця категорія, що тисячі років вважалася «клеєм» Всесвіту, поступово розсипалася.

Якщо в Ренесансі гармонія була об'єктивною реальністю (світовим законом), то її «зникнення» в наступні століття - це історія того, як Світ ставав дедалі більш фрагментарним, механістичним і, зрештою, абсурдним.

## **Контрольні питання:**

1. Яка філософська база стала теоретичним підґрунтям класицизму? Поясніть зв'язок між дуалізмом Декарта і вимогами класицистичної естетики.
2. Викладіть основні положення естетики Буало за трактатом «Поетичне мистецтво». На чому ґрунтується його вимога «немає краси поза істиною»?
3. Як класицисти інтерпретували принцип «наслідування природи»? Чому цей принцип виявився підпорядкованим «наслідуванню античності»?
4. Що таке «правдоподібність» (*vraisemblance*) у теорії класицизму? Яку регламентувальну функцію виконувало це поняття?
5. Розкрийте зміст «правила трьох єдностей» у класицистичній драматургії. Як воно виникло і яку роль відіграла суперечка навколо «Сіда» Корнеля у його затвердженні?
6. Охарактеризуйте ієрархію жанрів у класицизмі. Які жанри вважались «високими», а які «низькими» і чому?
7. Що таке «прециозність» (*préciosité*) і як до неї ставився класицизм? Як Мольєр відобразив це явище у своїх комедіях?

8. Порівняйте ставлення до гармонії в естетиці бароко і класицизму. У чому принципова відмінність?
9. Чому в XVII ст. бароко і класицизм не протистояли, а доповнювали один одного? Наведіть аргументи з тексту лекції.
10. Яким чином, на думку автора лекції, зникнення гармонії як категорії у наступні після Відродження століття пов'язане зі становленням механістичної картини світу?

**Список використаних джерел:**

1. Aristotle. *Poetics*/Trans. by M. Heath. London: Penguin Classics, 1996. 144p.
2. Boileau, N. *The Art of Poetry / L'Art poétique* / Trans. by W. Soames; rev. by J. Dryden [1683]; repr. with fr. оригіналом. Kidderminster: Crescent Moon Publishing, 2008. 250 p.
3. Blunt, A. *Nicolas Poussin*. Princeton: Princeton University Press, 1968; repr. 2023.
4. Corneille, P. *The Cid / Cinna / The Theatrical Illusion* / Trans. by J. Cairncross. London: Penguin Classics, 1975.
5. Harrison, C., Wood, P., Gaiger, J. (eds.). *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 2000.
6. Horace. *Satires, Epistles and Ars Poetica* / Trans. by H. R. Fairclough. Cambridge, MA: Harvard University Press (Loeb Classical Library, Vol. 194), 1926; repr. 1999. 509 p.
7. La Bruyère, J. de. *Characters* / Trans. by J. Stewart. London: Penguin Classics, 1970. 320 p.
8. Molière. *The Misanthrope and Other Plays* / Trans. by J. Wood and D. Coward. London: Penguin Classics, 2000. 317 p.
9. Poussin, N. *The Letters of Nicolas Poussin* / Trans. and ed. by K. Ottmann. New York: Kasmin Press, 2025.
10. Racine, J. *Phèdre* / Trans. by M. Rawlings; bilingual ed. London: Penguin Classics, 1991.

11. Racine, J. *Britannicus, Phaedra, Athaliah* / Trans. by C. H. Sisson. Oxford: Oxford World's Classics, 1987.
12. Seneca. *Six Tragedies* / Trans. by E. Wilson. Oxford: Oxford World's Classics, 2010. 240 p.
13. Terence. *The Comedies* / Trans. by B. Radice. London: Penguin Classics, 1976. 400 p.
14. Terence. *The Comedies* / Trans. by P. Brown. Oxford: Oxford World's Classics, 2006. 338 p.
15. Virgil. *The Aeneid* / Trans. by R. Fagles; Introd. by B. Knox. New York: Penguin Classics, 2006. 496 p.
16. Wilenski, R. H. *French Painting*. Boston: Hale, Cushman & Flint, 1931

## **ЛЕКЦІЯ 9.**

### **Епоха Просвітництва: гармонія «спускається з небес»**

#### ***9.1. Коротка характеристика епохи***

Епоха Просвітництва, як відомо, склала важливий етап у розвитку європейської історії. Вона протистоїть нинішній філософії як своєрідна духовна формація, що має власні світоглядні засади. Місіонерство просвітників базувалося на визнанні того, що історія людства, попри всі випадковості, має внутрішню лінію розвитку, а саме: загальний прогрес розуму та рух до дедалі більшої досконалості. Тому самосвідомість сучасної їм епохи розглядалася як істинна історична свідомість.

Початкові ліберально-просвітницькі уявлення про невичерпні можливості просвіти були пов'язані з ідеалом незалежної та розумної особистості. Епоха Просвітництва породила культ «автономної людини», здатної тверезо й глибоко оцінювати явища, ідеї, моральні вчинки та їхні наслідки. Раціоналізм і критицизм проголошувалися універсальною характеристикою людини.

Пафос розуму, знання та заснованого на них прогресу виразився у філософії Просвітництва найбільш повно й чітко. Позачасова, позаісторично

зрозуміла, завжди тотожна собі «розумність» на протигагу «оманам», «пристрастям», «таємницям» розглядалася просвітниками як універсальний засіб вдосконалення суспільства. Прогрес осмислювався ними як результат поширення істинних ідей, які поступово усувають загадки і дива світу, пронизуючи його світлом розумності.

Оцінюючи розум окремої особистості, ідеологи Просвітництва вбачали причину раціональної поведінки індивіда, його розумності в «людській природі». Однак ці антропологічні засади не отримали у мислителів XVIII ст. скільки-небудь послідовного роз'яснення. Розумність як критерій загального зв'язку між людьми не обґрунтовувалася, а постулювалася.

Просвітники справді приділяли значну увагу людській суб'єктивності - таким компонентам внутрішнього світу особистості, як розум, почуття, воля. Однак особливий акцент вони робили саме на розумі, який нібито забезпечує відносну цілісність особистості, відвертаючи її від вад, пристрастей та інших проявів емоцій. Це не дозволяло мислителям Просвітництва послідовно розкрити проблему людської індивідуальності.

Поставимо питання: чи була Просвіта епохою розуму? Говорячи про цю епоху, відомий австрійський письменник *Стефан Цвейг* зауважує, що ця наддуже розумна епоха просвіченості цілковито позбавлена будь-якої інтуїції і пихато тішилася розумом: «За присмерковою свідомістю Середньовіччя, сповненою благоговіння й туманних передчуттів, прийшла поверхова свідомість енциклопедистів, цих «всезнайок», як точно слід було б перекласти це слово, грубо-матеріалістична диктатура Гольбахів, Ламетрі, Кондільяків»<sup>209</sup>.

Цвейг, характеризуючи просвітників, зазначає, що вони були повні самовдоволення: адже вони вже не спалювали відьом, визнавали добру стару Біблію незамисловатою дитячою казкою і вирвали у Господа Бога блискавку за допомогою Франклінового громовідводу. Просвітники оголосили безглуздою нісенітницею все, чого не можна схопити пінцетом і вивести з потрійного правила. Те, чого не можна було математично проаналізувати, вони у моторному

---

<sup>209</sup> Цвейг.р.6

своєму зарозумілстві визнали примарним, а те, чого не можна збагнути органами чуттів, - не лише незбагненним, але й просто неіснуючим.

Водночас у 1754 р. *Дені Дідро (1713–1784)* опублікував серію афоризмів під назвою «Думки до тлумачення природи». У цьому есе він заявив, що верховенство математики у сфері науки вже не є безспірним. Спіноза будував свою «Етику» - філософську систему, яка завершувалася етикою, за зразком геометрії. Гельвецій шукав еталон для моральності у фізиці Ньютона. Юм оцінював свій трактат про людську природу як спробу запровадити у сферу моралі експериментальний метод міркувань. Але, на думку Дідро, математика досягла такого рівня досконалості, що подальший прогрес неможливий: «Ми наблизилися до часу великої революції в науках. Беручи до уваги схильність умів до питань моралі, красного письменства, природної історії, експериментальної фізики, я наважився б навіть стверджувати, що не мине й ста років, як не можна буде назвати й трьох великих геометрів у Європі. Ця наука зупиниться на тому рівні, якого її підняли Бернуллі, Ейлери, Мопертюї, Клеро, Фонтени, Д'Аламбери та Лагранжі. Вони ніби звели Геркулесові стовпи. Іти далі нікуди»<sup>210</sup>.

Однак епоха Просвітництва не була часом тотального верховенства розуму. У ній були й інші, протилежні цій тенденції, мотиви. Як показує С. Цвейг, Вольтер та енциклопедисти своїм агресивним скептицизмом та іронією витравивши з суспільства XVIII ст. церковну віру, аж ніяк не знищили невикорінну в людині потребу вірити, сподіватися й любити. За словами *Е. Кассіра*, помилка Дідро очевидна щонайменше в одному: його пророцтво про зупинку математики повністю довело свою хибність<sup>211</sup>. До плеяди математиків XVIII ст. ми нині маємо додати імена Гаусса, Рімана, Вейерштрасса, Пуанкаре...

## **9.2. Особливості естетичної думки Просвітництва**

Якими ж є характерні особливості естетичної думки цієї епохи?

**Перша особливість** - відсутність єдиних філософських позицій і єдиної художньої програми. Просвітницька ідеологія утверджувала з більшою або

---

<sup>210</sup> Дідро, р.335.

<sup>211</sup> Кассіра

меншою послідовністю нову гуманістичну свідомість, права людини, ідеал розумного, просвіченого, відповідного загальним інтересам суспільного устрою. Водночас самі ідеологи розробляли різні філософсько-естетичні концепції, що призводило до відповідної багатолікості, гетерогенності естетичної думки. Так об'єднуються в загальній рамці «естетики Просвітництва» концепції Дідро, Руссо та Вольтера, Батте й Гельвеція, Шефтсбері та Гогарта, Баумгартена, Лессінга та Вінкельмана, Ломоносова та Радищева.

*Друга особливість* просвітницької естетики - крайня різнохарактерність форм її «самовираження». Вона з такою ж готовністю застосовувала найрізноманітніші способи розвитку своїх ідей, з якою використовувала різні філософські обґрунтування і програмувала різні художні ідеали. Справді, вона знаходила собі місце в трактатах на загальнофілософські теми; у творах, присвячених питанням моралі; у літературознавчих та мистецтвознавчих дослідженнях; у художній критиці.

*Третя особливість* просвітницької естетики - поява в ній низки нових теоретичних проблем і висунення їх у центр уваги. Цей процес був пов'язаний передусім із зростанням суспільної цінності мистецтва як одного із засобів ефективного просвіти й виховання людей, як потужного духовного впливу на свідомість та емоції. Навіть Шіллер проголосить саме естетичне виховання, а не практичні дії і не наукове пізнання, головним способом розв'язання суспільних суперечностей.

У цьому зв'язку центральними питаннями естетики Просвітництва стали: природа смаку, множинність смаків та роль мистецтва в суспільному житті.

### *.Проблема смаку.*

*Перше з них* - питання про природу смаку як специфічного механізму сприйняття і оцінки прекрасного. Естетична думка XVII ст. говорила про смак лише настільки, наскільки протиставляла високий смак аристократії вульгарному смаку демосу. Просвітники ж вважали, що смак є не становим атрибутом, а особливим психологічним феноменом. У Дідро природа смаку зумовлена особливим поєднанням трьох компонентів: чуттєвого сприйняття, раціональної

ідеї та емоції переживання: «Природа вимагає необхідного. Смак же вимагає, щоб необхідне було наділене додатковою якістю, що робить його приємним для нас» - Дені Дідро<sup>212</sup>.

**Наступна проблема** - проблема множинності смаків. Французькі просвітники вважали, що достатньо протиставити аристократичному справжній, «просвічений» смак, який базується на знанні, аби довести неспроможність монополії аристократії на прекрасне. Дійшовши цієї думки найбільш послідовно, **Д'Аламбер** писав: «...у самих собі, уважно вдумуючись, ми можемо знайти загальні й незмінні критерії смаку, які є ніби пробним каменем, що застосовується до всіх художніх творів»<sup>213</sup>.

В той же час писав свої роздуми щодо смаку і **Гельвецій**: «...під словом смак не слід розуміти точне знання прекрасного, здатне вразити народи всіх часів і всіх країн, але більш часткове знання того, що подобається суспільству в даного народу»<sup>214</sup>.

У різкій формі зв'язок смаків і порядків у суспільстві оголював **Руссо**. У романі «Еміль» він відверто заявляв: «Нашим смаком керують артисти, вельможі й багатії. А ними керує їхній власний інтерес або марнославство... безмежна розкіш є законодавцем і приписує вважати прекрасним те, що дорого й недоступно»<sup>215</sup>.

### **9.3. Проблема гармонії в естетиці Просвітництва**

Новий підхід у цю епоху виробляється і до проблеми Гармонії.

На перший погляд здається, що в естетиці Просвітництва вчення про Гармонію відступають на задній план, поступаючись місцем іншим поняттям і концепціям у мистецтві та естетиці. Тим не менше вчення про Гармонію в цей час не зникають повністю. Вони лише переходять із галузі вчення про природу в галузь соціальної психології й теорії виховання. Естетика Просвітництва як ніколи гостро поставила проблему виховання гармонійної особистості, питання про

---

<sup>212</sup> Дидро.с.349.

<sup>213</sup> Даламбер.с.78.

<sup>214</sup> Гельвецій.с.59.

<sup>215</sup> Руссо,с.128.

можливість гармонійного поєднання особистих інтересів, потреб, смаків з суспільними нормами.

Просвітники XVIII ст. розглядали проблему Гармонії стосовно сфери соціальних відносин, пов'язуючи її вирішення не лише з мистецтвом, але й з мораллю, зі сферою етичних відносин у суспільстві. Ідея про «гармонію сфер» більш ніж два тисячоліття живила європейську етику та естетику, але традиція, що йде від Піфагора, закінчується на Кеплері. У XVIII ст. ця ідея повністю зникає як із натурфілософії, так і з естетики - вона зазнає гострої критики як спадщина старої метафізики.

### *„Лейбніц і «передвстановлена гармонія»*

Перш ніж просвітники розпочали свою критику метафізичних концепцій гармонії, необхідно розглянути фігуру, яка стоїть на межі двох епох і без якої картина була б неповною. **Готфрід Вільгельм Лейбніц (1646–1716)** - німецький філософ, математик і вчений, є типовою перехідною постаттю: він одночасно завершує епоху бароко і відкриває шлях до Просвітництва.

За своїм світовідчуттям Лейбніц - мислитель бароковий. Його філософія пронизана характерною для бароко ідеєю невичерпної складності і внутрішньої гармонії буття. Центральним поняттям його системи є монада - неподільна духовна субстанція, що є «дзеркалом Всесвіту». Кожна монада замкнена в собі («не має вікон»), однак усі вони перебувають у дивовижній злагоді між собою і ця згода не є результатом їхньої безпосередньої взаємодії.

Саме для пояснення цієї згоди Лейбніц висуває концепцію *«передвстановленої гармонії»* (harmonia praestabilita). Бог від початку творіння влаштував монади так, що вони розгортаються паралельно й узгоджено, немов два досконалих годинники, заведених одночасно одним майстром. Гармонія світу - не випадковість і не результат постійного Божественного втручання (як у окказіоналістів), а наслідок досконалого первісного задуму.

Ця ідея має пряме відношення до етики й естетики: у «Монадології» (1714) і «Міркуваннях про метафізику» (1686) Лейбніц розвиває думку про те, що наш

світ є «найкращим із можливих світів» саме тому, що в ньому максимально реалізована гармонія між різноманітними елементами. Краса для Лейбніца - це не що інше, як відчуттєво сприйнята гармонія, невизначене пізнання порядку і досконалості. Це визначення мало величезний вплив на його учня Баумгартена, який фактично побудував на ньому свою естетику.

Водночас Лейбніц - мислитель раціоналістичний і в цьому сенсі передвісник Просвітництва. Його філософська система справила вирішальний вплив на *Християна Вольфа*, який систематизував лейбніціанство і передав його Просвітництву у зручній, шкільній формі. Саме через Вольфа ідеї Лейбніца увійшли до університетського викладання і стали спільним фоном для більшості німецьких просвітників.

### ***Олександр Баумгартен: «досконалість» і гармонія***

Засновник класичної німецької естетики і учень Лейбніца ***Олександр Баумгартен*** висуває свій ряд категорій, серед яких одне з центральних місць займає «досконалість». «Мета естетики, - пише Баумгартен, - це досконалість чуттєвого пізнання. (Досконалість же) - це і є краса» [1,р.455]. Але поняття досконалості передбачає єдність у різноманітності: без єдності й узгодження багатьох елементів досконалість неможлива.

Різнманітні елементи, з яких складається «досконалість», за Баумгартеном, такі: 1) згода думок (cognitationes), 2) порядок (ordo) і 3) позначення (signification). Ці три елементи, коли вони узгоджуються один з одним, складають зміст поняття «досконалість». Принцип узгодження (consensus) є універсальним принципом естетики Баумгартена.

Однак концепція «передвстановленої гармонії» викликала різку критику з боку просвітників-емпіриків. Вона здавалася їм саме тим різновидом «мнимих гіпотез», від яких необхідно звільнити філософію. Вольтер безжально висміяв ідею «найкращого зі світів» у повісті «Кандід» (1759). Кондільяк атакував метафізичні «системи» загалом. Таким чином, Лейбніц став водночас і

натхненником, і мішенню епохи Просвітництва - унікальна доля, яка свідчить про його справжню велич<sup>216</sup> [19]

### ***.Кондільяк і критика піфагорейської традиції***

Із такого роду критикою виступає, зокрема, відомий французький філософ-просвітник ***Етьєн Кондільяк (1715–1780)***. У «Трактаті про системи» (1749) Кондільяк критикує будь-яку філософію, що спирається не на дослідне, наукове знання, а на «уявні гіпотези». Він підлягає критиці й піфагорейського вчення про гармонію сфер, як типового прикладу ненаукового мислення, пов'язаного з метафоричним тлумаченням терміна «гармонія»: «На підставі того, що гармонія присутня і в музиці, і у Всесвіті, стародавні висунули фантастичну гіпотезу про те, що музика існує в усьому Всесвіті. Для кого призначалася б ця музика? Я встановлюю тут, що існують істоти, за своїми розмірами в багато разів більші від нас. Безсумнівно, що істоти, для яких призначена ця небесна гармонія, мають вуха, відповідні цій музиці...» [8, с. 23].

Ця критика «гармонії сфер» означала повну перемогу раціоналістичного підходу до Гармонії над міфологічним розумінням її. Такі поняття, як «гармонія сфер», «передвстановлена гармонія», сприймалися в XVIII ст. вже лише як міфологічні або поетичні образи.

### ***.Дідро про емпіричне походження гармонії***

Просвітники наполягали на дослідному, емпіричному походженні понять і, зокрема, гармонії. Такий підхід із класичною чіткістю висловив Д. Дідро (1713–1784). У своїй статті про «Прекрасне», написаній для «Енциклопедії», Дідро пише: «...Наші потреби й тотчас же виникаюча вправа наших здатностей, яка починається зразу після нашого народження, допомагає нам отримати ідеї порядку, розташування, симетрії, механізму, пропорції, єдності. Всі ці ідеї походять з органів чуттів і є набутими... І якими б не були ті піднесені вирази, що вживаються для позначення абстрактних понять порядку, пропорційності, відношення, гармонії, — все одно, щоб дійти нашого розуміння, вони пройшли через наші почуття» [5, р.309–310].

Смисл цього висловлювання полягає в тому, що гармонія, порядок, пропорційність тощо є не вічними й абсолютними законами, а створені нашим досвідом. Вони - результат людського пізнання, предмет нашого почуття, «абстракцій, створених нашим розумом».

#### ***9.4. Англійська естетична думка***

##### ***Хатчесон і принцип «єдності у різноманітності»***

Незважаючи на гостру критику античної та середньовічної концепції Гармонії, мислителі Просвітництва активно використовували одну з центральних ідей античної думки - ідею *єдності у різноманітності* для побудови своїх етико-естетичних концепцій.

Найбільш повно і плідно цей принцип був розроблений в англійській естетиці. Одним із перших до цього поняття звернувся видатний англійський філософ **Френсіс Хатчесон (1694–1747)**. У своєму трактаті «Дослідження про походження наших ідей про красу й добродієність» (1726) він пише: «Ми, можливо, і вирішили, що Всесвіту глибоко притаманна різноманітність, сполучена з єдністю. Тому ми з готовністю визнаємо ці якості головним принципом прекрасного, творимого мистецтвом» [6,р.138].

##### ***Генрі Хом: гармонія як принцип естетичного сприйняття***

Вслід за Хатчесоном до поняття «єдності у різноманітності» звернулися й інші англійські естетики, зокрема шотландський філософ **Генрі Хом (1696–1782)**. Одна з глав першого тому «Основ критики» (1762–1765) називається «Єдність і різноманітність». Тут Хом говорить, що для сприйняття краси необхідні два принципи: з одного боку — простота й пов'язані з нею правильність, одноманітність, упорядкованість, пропорційність, а з другого - різноманітність і зміна вражень. Таким чином, у Хома Гармонія постає як єдність у різноманітності, причому як універсальний принцип естетичного сприйняття.

##### ***Вільям Гогарт: «Аналіз краси»***

Цікаве тлумачення принципу єдності у різноманітності дає відомий англійський художник **В. Гогарт (1697–1764)**. У своєму широко відомому трактаті «Аналіз краси» (1753) Гогарт розкриває зміст таких понять, як

«симетрія», «відповідність», «сумірність», «грація». Характеризуючи значення кожного з них, він виступає насамперед проти зведення краси й гармонії до простої пропорційності частин: «Коротко кажучи, все те, що здається доцільним і відповідає великим намірам, завжди задовольняє нашу свідомість, а тому й подобається. Таким чином, ви бачите, що правильність, одноманітність або симетрія подобаються лише тоді, коли створюють уявлення про доцільність» [12, р.147–148].

Гогарт приходять до висновку, що сутність краси укладається у формулі - єдність у різноманітності. Тобто краса є певним видом гармонії, зрозумілої не як формальна правильність, простота або пропорція, але як єдність контрастуючих частин, як певний динамічний синтез простоти й складності, єдності і різноманітності.

### ***Шефтсбері: «Світова гармонія»***

Паралельно з таким розумінням природи гармонії існували й інші концепції, які відкрито беруть свій початок в античній філософській думці й зберігають космологічне розуміння Гармонії. Однією з таких концепцій є «Світова гармонія» англійського філософа і естетика **Ентоні Шефтсбері** [14]. Усе філософське та естетичне вчення Шефтсбері пронизане принципом Гармонії. Гармонія панує в усьому світі, вона є впорядковуючим і творчим началом усієї природи й Космосу. Одне з центральних понять його філософії - поняття «цілого», яке означає універсальний зв'язок і єдність явищ і речей: «Не існує того ж самого в духовній сфері? І немає певної мелодії, тонів і порядку в пристрастях або почуттях? І чи не можна стосовно цього сказати наступне: «Те, що прекрасно, — гармонійно й пропорційно; те, що гармонійно й пропорційно, - істинно, а те, що одночасно прекрасно й істинно, є приємним і добрим» [14, р. 268–269].

Таким чином, за допомогою Гармонії Шефтсбері доводить зв'язок Краси і Добра. Його Світова Гармонія передбачає діяльне Божественне начало, що дає зв'язок і узгодженість усьому матеріальному, фізичному й моральному світу. Як зазначає М. Ф. Овсянніков, «Бог Шефтсбері, по суті, не є християнським богом, а деякою розумною силою, світовим порядком і формуючою силою» [9, р.136].

## **Висновки.**

Підбиваючи підсумок розвитку етичних та естетичних ідей в епоху Просвітництва, слід відзначити їхні основні відмінності й новації порівняно з попередніми епохами:

*По-перше*, XVIII ст. в європейській суспільній свідомості стало добою поширення матеріалізму й атеїзму, чому неабияк сприяли, з одного боку, розвиток природознавства (астрономія, географія, фізика, хімія тощо), а з другого - криза католицизму та всіх інститутів світської і духовної влади.

*По-друге*, основна частина просвітників була ідеологами буржуазно-демократичних перетворень, тому проблеми етики й естетики розгорталися в площині соціальної психології та соціальної філософії, що надавало їм актуальності й новизни.

*По-третє*, Гармонія як етико-естетична категорія трактувалася мислителями Просвітництва з матеріалістичних позицій як результат людського пізнання, предмет нашого почуття. Філософів більше не цікавить гармонія сфер - їх цікавить гармонія соціальна. На їх думку, гармонія - це правильний державний устрій і «суспільний договір» (Руссо). Світ перетворюється на гігантський механізм, який працює чітко, але в ньому вже немає тієї сакральної поезії, що була у Леонардо та Гріфіуса.

*По-четверте*, просвітники різко виступали з критикою античних вчень про Гармонію, зокрема Платона, Піфагора та неоплатоників, проте ідеї, розвинуті античними філософами, явно або неявно були присутні в їхніх концепціях.

Не випадково англійський філософ XX ст. А. Н. Уайтхед зазначав: «Найнадійніша характеристика європейської філософії полягає в тому, що вона являє собою ряд приміток до Платона» [11].

## **Питання для семінарського заняття**

1. Охарактеризуйте основні риси та ідеологічні засади епохи Просвітництва. Яку роль відігравав культ розуму в просвітницькій філософії?

2. Що, за словами Стефана Цвейга, було «зворотним боком» просвітницького раціоналізму? Чи погоджуєтеся ви з такою оцінкою?
3. Дені Дідро у 1754 р. піддав сумніву абсолютне верховенство математики. Які аргументи він наводив? Чи підтвердив або спростував подальший розвиток науки його пророцтва?
4. Назвіть і охарактеризуйте три основні особливості естетичної думки Просвітництва. Наведіть конкретні приклади з тексту лекції.
5. Як просвітники розуміли природу смаку? Порівняйте позиції Дідро, Гельвеція та Руссо у питанні про множинність смаків.
6. Чому в епоху Просвітництва вчення про Гармонію переходить із галузі натурфілософії в галузь соціальної психології та теорії виховання?
7. Як Кондільяк критикує піфагорейську концепцію «гармонії сфер»? У чому полягає логіка його аргументації?
8. Розкрийте зміст поняття «єдність у різноманітності» в естетиці Хатчесона, Хома та Гогарта. Що спільного і що відмінного в їхніх підходах?
9. Що розуміє Баумгартен під «досконалістю»? Який зв'язок між досконалістю та гармонією в його естетиці?
10. У чому полягає концепція «Світової гармонії» Шефтсбері? Яке місце в ній займають поняття краси, добра та істини?
11. Які чотири підсумкові тези формулює автор лекції щодо особливостей просвітницького розуміння гармонії? Наведіть приклади, що підтверджують кожну тезу.
12. Поясніть слова Уайтхеда: «Найнадійніша характеристика європейської філософії полягає в тому, що вона являє собою ряд приміток до Платона». Як вони пов'язані зі змістом лекції?

### **Проблемні питання для поглибленого осмислення**

13. Чи можна вважати просвітницьке розуміння людини як «автономної розумної особистості» актуальним у наш час? Обґрунтуйте свою відповідь.

14. Чому, попри гостру критику піфагорейської традиції, ідея «єдності у різноманітності» залишилася центральною для естетики Просвітництва?
15. Порівняйте підходи Кондільяка (критика гармонії сфер) та Шефтсбері (Світова гармонія). Як два просвітники дійшли протилежних висновків щодо природи гармонії?

### **Список використаних джерел:**

1. Baumgarten, A. G. *Metaphysics: A Critical Translation with Kant's Elucidations, Selected Notes, and Related Materials* / A. G. Baumgarten ; transl. and ed. by C. D. Fugate and J. Hymers. London ; New York : Bloomsbury Academic, 2013. 471 p.
2. Helvétius, C. A. *A Treatise on Man, His Intellectual Faculties and His Education : a posthumous work* / C. A. Helvétius ; transl. from the French, with additional notes, by W. Hooper. London : Vernor, Hood and Sharpe, 1810. 2 vols.
3. D'Alembert, Jean le Rond. *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot* / J. le R. d'Alembert ; transl. by R. N. Schwab with the collaboration of W. E. Rex ; introd. by R. N. Schwab. Chicago : University of Chicago Press, 1995. 224 p.
4. Diderot, D. *Thoughts on Art and Style : with some of his shorter essays selected and translated by Beatrix L. Tollemache* / D. Diderot. London : Remington and Co., 1893. 390 p.
5. Diderot, D. *Thoughts on the Interpretation of Nature and Other Philosophical Works* / D. Diderot ; transl. by L. Sandler. Manchester : Clinamen Press, 1999. 200 p.
6. Hutcheson, F. *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue : in two treatises* / F. Hutcheson ; ed. by W. Leidhold. Indianapolis : Liberty Fund, 2004. 256 p.
7. Cassirer, E. *The Philosophy of the Enlightenment* / E. Cassirer ; transl. by F. C. A. Koelln and J. P. Pettegrove. Princeton : Princeton University Press, 1951. 366p.

8. Condillac, É. B. de. *Philosophical Writings of Etienne Bonnot, Abbé de Condillac* / É. B. de Condillac ; transl. by F. Philip and H. Lane. Hillsdale, N.J. : Lawrence Erlbaum Associates, 1982. Vol. 1 : A Treatise on Systems. A Treatise on Sensations. Logic. 422 p.
9. Ovsyannikov, M. F. *A Short History of Aesthetics* / M. F. Ovsyannikov. Moscow : Progress Publishers, 1979. 295p.
10. Rousseau, J.-J. *Emile, or On Education* / J.-J. Rousseau ; introd., transl. and notes by A. Bloom. New York : Basic Books, 1979. 501 p.
11. Voltaire. *Candide, or Optimism* / Voltaire ; transl. and ed. by T. Cuffe. London : Penguin Classics, 2005. 144 p
12. Whitehead, A. N. *Process and Reality : an essay in cosmology* / A. N. Whitehead. New York : Macmillan, 1929. 509 p.
13. Wolff, Ch. *Preliminary Discourse on Philosophy in General* / Ch. Wolff ; transl. by R. J. Blackwell. Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1963. 120 p
14. Hogarth, W. *The Analysis of Beauty* / W. Hogarth ; ed. with introd. and notes by R. Paulson. New Haven ; London : Yale University Press, 1997. 228 p.
15. Zweig, S. *The Struggle with the Daemon: Hölderlin, Kleist and Nietzsche* / S. Zweig ; transl. by E. and C. Paul. London : Pushkin Press, 2012. 334 p.
16. Shaftesbury, Earl of (Anthony Ashley Cooper). *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* / A. A. Cooper ; ed. by L. E. Klein. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 532 p.

## **ЛЕКЦІЯ 10.**

### **Гармонія як втрата: філософія розколотого світу в епоху Романтизму**

#### ***10.1. Вступ: коли гармонія стала проблемою***

Упродовж тисячоліть людська думка трималася однієї надійної опори: світ є гармонічним. Антична філософія вбачала в Космосі впорядковану, математично досконалу цілісність - від піфагорійської «гармонії сфер» до аристотелівського телосу, де кожна річ має своє місце і своє призначення. Середньовіччя

успадкувало цю ідею, наповнивши її теологічним змістом: гармонія світу є відображенням Божественного розуму. Навіть просвітники XVIII століття, попри критику традиції, зберегли переконання, що розум здатний осягнути й упорядкувати дійсність - а отже, встановити нову, раціональну гармонію.

Романтики зробили те, чого до них не наважувався ніхто: вони відмовилися від цієї ілюзії. Або, точніше, оголосили її ілюзією. Світ не є гармонічним - він розколотий. Між людиною і природою, між духом і матерією, між нескінченим прагненням і кінцевою реальністю пролягає безодня, яку не заповнити ні розумом, ні наукою, ні суспільним прогресом. Особистість - самотня. І ця самотність є не соціальним фактом, а онтологічним станом.

Саме тут народжується найзухваліша ідея романтичної філософії: якщо гармонія недосяжна зовні - вона можлива лише всередині. Не у світі, а в душі. Не в суспільстві, а в мистецтві. Не в раціональному порядку, а в ірраціональному пориві. Ця лекція - спроба простежити, як мислителі-романтики, кожен по-своєму, осмислили втрату гармонії та шукали відповідь на питання: чи можливе примирення з розколотим світом?

## **10.2. Між Просвітництвом і Романтизмом: Кант і Гегель**

Перш ніж перейти до романтиків, треба окреслити той філософський ґрунт, з якого вони вирости і від якого відштовхнулись. Два мислителі визначили цей ґрунт: Іммануїл Кант і Георг Вільгельм Фрідріх Гегель. Обидва серйозно замислювались над проблемою гармонії і кожен дав на неї відповідь, що відкривала нові горизонти, але водночас ставила нові питання, з якими романтики вже не могли не боротися.

***Кант: гармонія як стан внутрішнього світу суб'єкта.***

***Іммануїл Кант (1724–1804)*** стоїть на межі двох епох: він виріс із Просвітництва з його вірою в розум, але його критична філософія вже руйнує цю віру зсередини. У «Критиці чистого розуму» (1781) він встановив, що людський розум не здатний пізнати «річ у собі», тобто справжню природу дійсності. Ми пізнаємо лише явища, організовані формами нашого власного сприйняття. Це

означало: будь-яка гармонія між нашим пізнанням і світом є не відкриттям, а конструкцією.

Але саме у «Критиці здатності судження» (1790) Кант найближче підходить до теми гармонії. Тут він описує особливий стан свідомості, що виникає в естетичному переживанні. Коли ми сприймаємо щось як прекрасне, між уявою і розумом виникає вільна гра, яка не підпорядкована жодному поняттю, жодній меті, жодному інтересу. Кант описує цей стан як «вільну гру пізнавальних здатностей» (*freies Spiel der Erkenntnisvermögen*): уява і розум рухаються злагоджено, взаємно поживляючи одне одного. Саме ця злагодженість і є підставою судження смаку, бо в ній полягає «гармонія пізнавальних здатностей». Він пише: «[Естетичне судження] є не що інше, як стан душі у вільній грі уяви і розуму (оскільки вони узгоджуються між собою, як це потрібно для пізнання взагалі)»<sup>217</sup>.

Принципово важливо що ця гармонія є не властивістю світу самого по собі, а станом суб'єкта. Кант не стверджує, що світ гармонійний, він стверджує, що ми здатні переживати гармонію всередині себе. Цей крок мав колосальні наслідки: він відкрив двері для романтиків, які перенесли гармонію повністю у внутрішній простір - у дух, у мистецтво, у нескінченне прагнення. Водночас Кант поставив питання, яке не давало спокою: *якщо гармонія є лише суб'єктивним станом, чи є вона взагалі? Чи не є вона просто приємною ілюзією?*

### ***Гегель: гармонія як діалектичний процес***

***Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770–1831)*** відповів на кантівський виклик зовсім інакше. Він не погодився з тим, що «річ у собі» непізнавана, і запропонував грандіозну альтернативу: дійсність є процесом розгортання Абсолютного Духу, і цей процес пізнаваний, але лише діалектично, через

---

<sup>217</sup> Kant I. Kritik der Urteilskraft. § 9. Berlin: Lagarde, 1790. S. 29.

протиріччя. Кожне протиріччя («теза - антитеза») долається на вищому рівні («синтез»), і цей рух є самим життям Духу.

Гармонія у Гегеля, отже, не статична і не дана наперед. Вона є результатом: тим, чого Дух досягає, пройшовши через розкол і примирення. Конфлікт - не ворог гармонії, а її умова. Без антитези немає синтезу; без боротьби немає примирення.

У «Лекціях з естетики» (прочитані в 1818–1829, видані посмертно у 1835 році) Гегель дає свою знамениту формулу прекрасного. Краса є, за його словами, «чуттєвим сяйвом ідеї» (das sinnliche Scheinen der Idee). Мистецтво - це момент, коли Абсолютний Дух просвічує крізь чуттєву матерію, і в цій просвіченості полягає гармонія форми і змісту, матеріального і духовного<sup>218</sup>.

Проте Гегель робить і тривожний висновок: мистецтво не є найвищою формою осягнення Абсолюту. Вище нього стоять релігія і, нарешті, філософія. Відтак гармонія, досягнута в мистецтві, є лише тимчасовою. Дух рухається далі й «знямає» мистецтво у вищих формах. Це знамените «кінець мистецтва» - не смерть, а діалектичне подолання. І саме ця теза загостила для романтиків відчуття кризи: якщо навіть у Гегелівській системі мистецтво приречене бути «знятим», тоді де ж шукати гармонію?

Отже, якщо Кант залишив гармонію в підвішеному стані, тобто суб'єктивною, без онтологічної опори, то Гегель повернув їй онтологічну вагу, але ціною перетворення на безособовий діалектичний процес. Романтики хотіли чогось іншого: гармонії живої, особистої, пережитої, навіть якщо недосяжної.

---

<sup>218</sup> Hegel G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. 1 / Hrsg. von H. G. Hotho. Berlin: Duncker und Humblot, 1835. S. 117.

### 10.3 Фрідріх Шиллер: гармонія як «жива форма» і естетичне виховання людини

#### *Криза модерної людини як відправна точка*

Якщо Кант поставив питання про умови можливості естетичного судження, то Фрідріх Шиллер (1759–1805) перетворив естетику на інструмент антропологічного і політичного зцілення. Його теорія гармонії, найрозгорнутіша і найсистематичніша з усіх, що виробив романтичний рух, виростає з конкретного діагнозу: людина Нового часу роздвоєна і нещасна.

У шостому «Листі про естетичне виховання людини» («Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen», 1795) Шиллер формулює цей діагноз з відчутною гостротою: «Вічно прикутий лише до одного малого уривка цілого, людина сама розвивається лише в уривок; вічно чуючи у вухах монотонний шум колеса, яке вона крутить, вона ніколи не розвиває гармонії свого буття».<sup>219</sup> Тому естетичне виховання, на думку філософа, це саме шлях повернення до цієї втраченої гармонії.

Цивілізаційний поділ праці, надмірна спеціалізація і тиранія або чуттєвості, або чистого розуму - все це призводить до того, що людина перестає бути цілісною. Шиллер, на відміну від Руссо, не закликає повернутися до природи: він шукає шлях *крізь* культуру до вищої гармонії. Цим шляхом, на його переконання, є краса і мистецтво.

#### *Три потяги: анатомія людської природи*

Теоретичний фундамент шиллерівської концепції гармонії - це вчення про три фундаментальні потяги людської природи, розгорнуте в Листах 12–15. Беїзер, один із найавторитетніших сучасних інтерпретаторів Шиллера, характеризує цю тріаду як серцевину всієї його філософської системи.

---

<sup>219</sup>Schiller F. On the Aesthetic Education of Man, in a Series of Letters / ed. and transl. by E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby. Oxford : Clarendon Press, 1967 (repr. 1983). Letter 6, §7. P. 35. (Тут і далі переклад з англійського видання мій- Поплавська Т.М.)

**Чуттєвий потяг** (*Stofftrieb*, дослівно «потяг до матерії») підпорядковує людину часові, плинності, тілесним відчуттям і змінам. Його закон - *бути наповненим*. У дванадцятому листі Шиллер пояснює: «Чуттєвий потяг вимагає, щоб були зміни, щоб час мав свій зміст; формальний потяг вимагає, щоб час знищувався, щоб не було жодної зміни».<sup>220</sup>

**Формальний потяг** (*Formtrieb*) є протилежним: він прагне до постійності, закону, розуму, моральної автономії. Його закон - *бути визначеним*. Коли він домінує, він придушує чуттєве, нав'язує обов'язок усупереч природній схильності і людина стає холодною, жорсткою, нездатною до радості. Обидва потяги, самі по собі, ведуть до однобічності і несвободи. Вихід є у третьому:

**Ігровий потяг** (*Spieltrieb*) виникає в чотирнадцятому листі як той, що примиряє перші два без придушення жодного з них. У ньому людина одночасно і вільна від тиску матерії, і вільна від диктату холодного розуму. Шиллер визначає його предмет: «Ігровий потяг, отже, буде прагнути до того, щоб отримувати так, як він надає, і надавати так, як він отримує; він буде прагнути до того, щоб матерія була визначена, а форма - наповнена».<sup>221</sup>

### **Краса як «жива форма»: гармонія в дії**

У п'ятнадцятому листі, кульмінаційному в теоретичному відношенні, Шиллер вводить поняття, що стає синонімом гармонії: *lebende Gestalt* («жива форма»). Краса - це не абстрактна ідея і не чуттєве задоволення, а саме живе поєднання матеріального й ідеального, чуттєвого й раціонального: «Предмет ігрового потягу, представлений у загальній схемі, може бути названий живою формою; поняття, яке служить для позначення всіх естетичних якостей явищ і одним словом - того, що в найширшому значенні слова зветься красою».<sup>222</sup>

З цього випливає знаменитий висновок п'ятнадцятого листа, що став лейтмотивом усієї шиллерівської антропології: «...людина грає лише тоді, коли

---

<sup>220</sup>Schiller F. On the Aesthetic Education of Man. Letter 12, §3. P. 79.

<sup>221</sup>Schiller F. On the Aesthetic Education of Man. Letter 14, §2. P. 95.

<sup>222</sup>Ibid. Letter 15, §2. P. 101.

вона є людиною в повному значенні слова, і вона є повністю людиною лише тоді, коли грає». <sup>223</sup>

«Гра» тут не розвага і не відпочинок. Це стан, у якому всі здатності людини діють одночасно і злагоджено: чуттєвість не придушена, розум не скутий, воля вільна. Беїзер підкреслює, що для Шиллера гра є не засобом, а *самим буттям* гармонійної людини.

### **«Прекрасна душа»: гармонія як моральний ідеал**

Паралельно з «Листами» Шиллер розвиває ідею гармонії в есеї «Про грацію і гідність» (*Über Anmut und Würde*, 1793). Тут він вводить поняття *schöne Seele* («прекрасна душа») людини, яка досягла гармонії між обов'язком і схильністю настільки глибокої, що ця гармонія вже не потребує зусиль. У перекладі Керрен: «Прекрасна душа - це та, в якій моральне почуття нарешті оволоділо всіма відчуттями настільки впевнено, що воно може без вагань довірити афектові керування волею і ніколи не наражатиметься на ризик опинитися в суперечності з його рішеннями». <sup>224</sup>

Зовнішнє вираження цієї внутрішньої гармонії - *грація* (*Anmut*): не ситуативна витонченість, а той незусильний спосіб існування, що свідчить про злагоджену душу. Шиллер протиставляє цьому *гідність* (*Würde*) - рішучість розуму, що долає опір чуттєвості в трагічних обставинах. Прекрасна душа, однак, живе у стані, де такого опору майже немає: «Ворог, якого лише повалили, може підвестися знову, але ворог, з яким примирились, справді переможений». <sup>225</sup>

Беїзер влучно зауважує, що Шиллер тут критикує не Канта, а крайнощі кантіанства: ідею, ніби моральність неодмінно є боротьбою розуму з чуттєвістю. Для Шиллера справжня гармонія - це коли боротьби вже немає, бо природа і розум стали одним.

---

<sup>223</sup>Ibid. Letter 15, §9. P. 107.

<sup>224</sup>Schiller F. On Grace and Dignity / transl. by J. V. Curran // Schiller's «On Grace and Dignity» in Its Cultural Context: Essays and a New Translation / ed. by J. V. Curran and C. Fricker. Rochester, NY : Camden House, 2005. P. 145.

<sup>225</sup>Ibid. P. 153.

### **«Середній стан» і суспільна гармонія**

У вісімнадцятому листі Шиллер вводить ще одну ключову категорію - «естетичний стан» (*ästhetischer Zustand*) або «середній стан» (*mittlerer Zustand*): перехідний простір між чуттєвим і моральним, де людина вільна і від примусу матерії, і від примусу закону: «Людина в естетичному стані є... нулем щодо будь-якого окремого результату і саме тому максимально завершеною - не тому, що нічого від неї не виходить, а тому, що все може від неї вийти».<sup>226</sup>

Цей «середній стан» - не пасивність і не байдужість. Це стан максимальної *відкритості*: всі здатності активні, жодна не домінує. Саме звідси людина може вільно обрати і моральний вчинок, і художнє творення, і суспільну дію. Тому в двадцять сьомому листі Шиллер переходить від індивідуальної до соціальної гармонії: «Лише через красу простує людина до свободи».<sup>227</sup>

Таким чином, згідно з концепцією гармонії Фрідріха Шиллера, естетичне виховання - це не розкіш і не прикраса, а єдиний шлях до справжнього суспільного ладу. Суспільство, що не виховує естетичного почуття, неспроможне до справжньої свободи, бо його члени залишаються або рабами чуттів, або рабами абстрактного закону.

Якщо Кант ставить питання про умови можливості естетичного судження, а Шиллер перетворює кантівську естетику на програму зцілення роздвоєної людини, то Шеллінг робить наступний крок і переносить гармонію з людини на Абсолютне.

#### **10.4. «Філософія мистецтва» Шеллінга: гармонія як онтологічний принцип творення**

##### ***Мистецтво як царство досконалої гармонії***

---

<sup>226</sup>Schiller F. On the Aesthetic Education of Man. Letter 18, §4. P. 123.

<sup>227</sup>Ibid. Letter 27, §9. P. 175.

Вихідна теза «Філософії мистецтва» є сміливою навіть за мірками романтичної філософії. Шеллінг стверджує, що мистецтво - це єдина сфера, де знімається фундаментальний розкол між світом і «Я», між реальним і ідеальним, між свідомим і несвідомим. Мистецтво є, за його словами, «областю, де світ і Я, реальне й ідеальне, свідоме і несвідоме дія природи з'являються у досконалій гармонії».<sup>228</sup>

Це не метафора і не гіпербола. Шеллінг будує систематичний аргумент: у природі гармонія існує несвідомо, як прихований порядок, що виявляється у формах кристалів, рослин, планетарних орбіт. У людській свідомості існує прагнення до гармонії, але воно залишається розколотим між суб'єктом і об'єктом, між бажанням і дійсністю. Лише в мистецтві ці два виміри зустрічаються: художник творить свідомо, але через нього говорить несвідоме природа. Результат є гармонійним не тому, що митець так задумав, а тому, що через нього промовляє себе Абсолют.

### ***Прекрасне саме Ціле, а не частини.***

Звідси принципово важлива естетична теза: у справжньому творі мистецтва немає окремої краси. Шеллінг формулює це так: «У справжньому творі мистецтва немає окремої краси - лише ціле є прекрасним».<sup>229</sup>

Ця думка суттєво відрізняється від класицистської естетики, яка розуміла красу як суму правильно підібраних частин (пропорції, симетрія, відповідність правилам). Для Шеллінга Гармонія не будується з елементів, вона є властивістю Цілого як такого, і вона або є, або її немає. Фрагментарна краса - оксюморон: те, що є по-справжньому прекрасним, завжди є цілим. Це також пояснює, чому Шеллінг наполягає: розуміння мистецтва не зводиться до аналізу техніки чи розпізнавання сюжету. Можна не знати конкретної події, зображеної на картині,

---

<sup>228</sup> Schelling F. W. J. Philosophie der Kunst // Sämtliche Werke. Abt. 1. Bd. 5. Stuttgart: Cotta, 1859. S. 385.

<sup>229</sup>Ibid. S. 483.

і все одно відчуті її гармонію. Гармонія говорить безпосередньо, минаючи поняття.

### ***Музика і Космічна Гармонія. Відлуння піфагорійської традиції.***

Найбільш вражаючий фрагмент «Філософії мистецтва» той, де Шеллінг говорить про музику і ритм як про принципи, що пронизують увесь Космос. Це пряме відлуння піфагорійської «гармонії сфер», але переосмислене в термінах натурфілософії та філософії тотожності.

Філософ пише: «На крилах гармонії і ритму ширяють небесні тіла; те, що називають доцентровою і відцентровою силою, є не що інше, як цей ритм, та гармонія. На тих самих крилах злітає музика у просторі, щоб із прозорого тіла звуку і тону виткати чутний Всесвіт».<sup>230</sup>

Цей уривок, один із найкрасивіших у всій романтичній філософії стверджує: гравітація і музика є проявами одного й того самого принципу. Ритм - це не лише властивість звуку чи поезії; це структурний закон, за яким рухаються планети і б'ється пульс живого. Гармонія не є людським винаходом, вона вписана у тканину буття, і мистецтво лише робить її чутною і видимою.

### ***Музика як найвище мистецтво***

В ієрархії мистецтв Шеллінг відводить музиці особливе місце - і не випадково. Якщо живопис і скульптура ще пов'язані з матеріальністю, з конкретною формою у просторі, то музика існує у чистому часі й чистому русі. Вона є найближчим аналогом тієї первинної Гармонії, що передує будь-якому конкретному втіленню. Не зображуючи нічого конкретного, вона безпосередньо виражає Абсолют.

Це положення пояснює, чому романтики загалом так захоплювалися музикою: від Тіка і Ваккенродера до Гофмана і Шумана - всі вони бачили в ній

---

<sup>230</sup>Ibid. S. 493–494.

не розвагу і не ремесло, а найчистішу форму духовного пізнання. Шеллінг дав цьому захопленню філософське обґрунтування.

### *Художній твір як синтез свідомого і несвідомого*

У «Системі трансцендентального ідеалізму» Шеллінг уже сформулював ключову думку, в якій художній твір відображає нам тотожність свідомої і несвідомої діяльності. «Філософія мистецтва» розвиває цю тезу детальніше: художник є медіумом, через якого природа завершує себе у свідомій формі. Геній - не той, хто придумав щось нове, а той, хто зумів почути голос Абсолюту і дати йому форму.

Звідси і парадокс генія: він творить більше, ніж знає. У кожному великому творі є «несвідома нескінченність», яку неможливо вичерпати жодним тлумаченням. Саме це відрізняє справжній шедевр від майстерної ремісничої роботи: перший відкритий до нескінченних інтерпретацій, бо через нього промовляє Абсолют; другий вичерпується задумом майстра.

Гармонія художнього твору є, отже, не результатом розрахунку, а знаком присутності Абсолюту. Там, де є справжня гармонія, там є Абсолют. І навпаки: відсутність гармонії свідчить, що твір залишився на рівні майстерності, не піднявшись до рівня мистецтва.

### *Передвизначена Гармонія між світом і духом*

«Філософія мистецтва» містить ще один принципово важливий аргумент - про Передвизначену Гармонію між об'єктивним і суб'єктивним світами. Шеллінг ставить питання: як можливо, що наші уявлення відповідають зовнішньому світу, а зовнішній світ - нашим уявленням? Відповідь: «Це незбагненно, якщо між двома світами, ідеальним і реальним, не існує передвизначеної гармонії».<sup>231</sup>

Ця теза має далекосяжні наслідки. Вона означає: пізнання взагалі є можливим лише тому, що між розумом і природою існує прихована узгодженість.

---

<sup>231</sup> Ibid. S. 576.

Ця узгодженість не є результатом людського зусилля, вона є онтологічним фактом, закладеним у структуру самого буття. Мистецтво робить цю приховану гармонію явною: у художньому творі передвизначена гармонія стає видимою і відчутною.

Саме це і пояснює, чому твір мистецтва може бути зрозумілим різними людям у різні епохи, бо він торкається не суб'єктивних смаків, а тієї глибинної Гармонії, що є спільною для всього свідомого і несвідомого буття.

### ***Значення «Філософії мистецтва» для філософії Гармонії.***

«Філософія мистецтва» є, таким чином, текстом, де Шеллінг найповніше і найсистематичніше розробляє те, що було лише намічено в попередніх працях: Гармонія є не суб'єктивним станом (як у Канта) і не діалектичним результатом (як у Гегеля) - вона є онтологічним принципом, вписаним у структуру буття і виявленим у мистецтві.

Важливо також, що цей текст з'являється саме тоді, коли романтичний рух перебуває у своїй найвищій точці: 1802–1805 роки, час тісного спілкування з Шлегелями, Новалісом (хоча той помер у 1801-му), Гофманом і молодим Гегелем. «Філософія мистецтва» є своєрідним філософським маніфестом усього єнського романтизму.

Водночас саме тут закладено і зерно майбутньої кризи. Якщо гармонія досяжна лише в мистецтві, то що відбувається з людиною поза мистецтвом? Якщо тільки геній здатен почути голос Абсолюту, то що робити всім іншим? Ці питання залишились без відповіді у Шеллінга, однак на них спробували відповісти Шопенгауер і Ніцше, але кожен по-своєму.

## **10.5. Фрідріх Шлегель: іронія як спосіб жити з розколом**

### ***Романтична іронія і нескінченне прагнення***

Якщо Шеллінг шукав Абсолют, то Фрідріх Шлегель (1772–1829) від початку сумнівався в його досяжності. Найпослідовніший теоретик раннього Романтизму, він формулює ключовий парадокс романтичної свідомості: людина

прагне нескінченного, але завжди залишається кінцевою. Це прагнення ніколи не буде задоволено, але саме в цьому його цінність.

У знаменитих «Фрагментах» (журнал «Атенеум», 1798–1800), написаних разом із братом Августом Вільгельмом, Шлегель окреслює контури нової, романтичної філософії. Його мислення фрагментарне навмисно: фрагмент - це форма думки, яка свідомо залишається незавершеною, відкритою до нескінченного. «Фрагмент - як мала художня праця - має бути цілковито відокремленим від навколишнього світу і завершеним у собі, як їжак», - пише він<sup>232</sup>. Замкненість і незавершеність одночасно: ось парадокс романтичного висловлювання.

### *Іронія як філософська позиція*

Центральне поняття естетики Шлегеля - романтична іронія. Вона не має нічого спільного з простою глузливістю: це філософська позиція людини, яка усвідомлює прірву між нескінченим ідеалом і кінцевою реальністю і не впадає у відчай, а вільно грає на краю цієї прірви.

Митець-іронік творить, водночас дивлячись на свій твір з боку і знаючи, що жоден твір не вичерпає нескінченного. Він піднімається над своїм власним творінням і над самим собою. У цьому русі - не зневага до мистецтва, а найвища форма свободи: свобода від ілюзії досконалості.

Гармонія для Шлегеля - недосяжна як остаточна мета, але реалізована як процес. Не стан, а рух. Не завершеність, а безперервне прагнення. Саме тому романтична поезія, за Шлегелем, є «прогресивно-універсальною», тобто вона ніколи не завершується, вічно доповнюється, вічно залишається у стані становлення.

---

<sup>232</sup> *Athenäum-Fragmente*, № 206 // *Athenäum*. Bd. 2. Berlin: Frölich, 1799. .

## 10.6. Новаліс: нічна сторона світу і містична гармонія

### *Синя квітка і туга за нескінченним*

Новаліс (справжнє ім'я - Георг Філіп Фрідріх фон Гарденберг, 1772–1801) прожив лише двадцять вісім років, але встиг стати одним із найпотужніших голосів романтичної думки. Його незавершений роман «Генріх фон Офтердінген» відкривається образом, що став символом усього Романтизму, - синьої квітки, яку юний герой бачить уві сні і яку шукає все своє життя. Синя квітка - це недосяжне, нескінченне, трансцендентне; це туга (нім. *Sehnsucht*), яка є не хворобою, а найвищою формою духовного існування.

У філософських нотатках, зібраних під назвою «Квітковий пил» (*Blüthenstaub*, 1798), Новаліс формулює свою програму: «Назовні веде таємничий шлях. У нас, або ніде, - вічність із її світами, минуле і майбутнє»<sup>233</sup>. Зовнішній світ - ілюзія або принаймні неповнота. Справжня реальність всередині. Гармонія можлива лише як занурення у власну глибину.

### *«Гімни до ночі»: смерть як повернення до єдності*

Найінтенсивніший вираз філософії Новаліса - «Гімни до ночі» (1800), написаний після смерті нареченої Софії фон Кюн. Ніч у Новаліса це не темрява і не жах: це сакральний простір, в якому зникають межі між «Я» і світом, між живим і мертвим, між кінцевим і нескінченним. Якщо день - це царство видимостей, роздробленості, відчуженості, то ніч - повернення до прабуття.

Цей містичний вимір відрізняє Новаліса від Шеллінга і Шлегеля. Якщо Шеллінг шукає гармонію в Абсолюті, а Шлегель - у процесі творення, то Новаліс шукає її у смерті, але не як знищенні, а як злитті. Смерть для нього є містичним весіллям душі з нескінченним поверненням до тієї первинної єдності, наразі розірваної на «Я» і «світ».

---

<sup>233</sup> Novalis. *Blüthenstaub*. Fragment 16 // *Athenäum*. Bd. 1. Berlin: Vieweg, 1798.

«Магічний ідеалізм» Новаліса, його власна назва своєї філософії, стверджує, що реальність є текстом, який потрібно навчитися читати. Природа - зашифрований лист, адресований людині. Поет - не митець у звичному сенсі, а маг, що розшифровує цей лист і тим самим відновлює зв'язок між людиною і космосом.

### **Чотири відповіді на одне питання: порівняльний аналіз**

Шиллер, Шеллінг, Шлегель і Новаліс стоять перед однією проблемою - розколотістю світу і пропонують чотири різні відповіді. Їх зближує спільне переконання: гармонія не дана, вона не закладена в зовнішньому порядку речей, тому її треба шукати, але способи її пошуку у філософів розходяться.

Шиллер пропонує досягнення гармонії через гру, тому що гра – це не засіб, а *буття* гармонійної людини.

Шеллінг шукає її метафізично - в Абсолюті як точці, де суб'єкт і об'єкт ще не розділились. Гармонія тут є онтологічною передумовою, яка просвічує крізь природу і мистецтво, але не належить людині як особистості. Людина причетна до неї у акті художнього творення, у спогляданні природи, але не може привласнити її.

Шлегель радикалізує суб'єктивний вимір. Гармонія для нього не онтологічна даність, а завдання, яке ніколи не буде остаточно виконано. Іронія є відповіддю на цю незавершеність: не примиренням із розколом, а вільним танцем на його краю. Це найсучасніша з трьох позицій, яка відлунує в постмодерному розумінні суб'єкта.

Новаліс іде найглибше і найнебезпечніше. Він шукає гармонію не в мистецтві і не в процесі мислення, а в трансцендуванні самої індивідуальності. Злиття з нескінченним, містичне весілля зі смертю - ось його ідеал. Ця позиція несе в собі справжню загрозу нігілізму, але водночас має найбільшу духовну інтенсивність.

### **Висновок: спадщина романтичного розколу**

Романтики не розв'язали проблему гармонії - вони її поглибили. Але саме в цьому поглибленні і полягає їхній непроминутий внесок. Визнавши, що

гармонія втрачена, або, точніше, що вона ніколи не була наявною як готовий факт, вони відкрили нову задачу для людського духу: створювати гармонію всередині себе, у творчості, у нескінченному прагненні.

Ця задача не стала менш актуальною. Навпаки: у ХХ столітті, після двох світових воєн, після Освенціму і ГУЛАГу, після Хіросіми і Нагасакі, питання про гармонію постало з удвічі більшою гостротою. Екзистенціалізм, феноменологія, герменевтика - усі ці течії тією чи іншою мірою є відповіддю на романтичну постановку питання.

Романтики зробили щось, чого не міг собі дозволити жоден попередній напрям думки: вони дозволили собі бути нещасливими і водночас вільними. Вони відмовились від дешевого оптимізму Просвітництва, але й не впали у відчай. На місці зруйнованої зовнішньої гармонії вони поставили внутрішню - тендітну, незавершену, завжди під загрозою, але справжню.

«Ми шукаємо скрізь Абсолют, - писав Новаліс, - а знаходимо лише речі»<sup>234</sup>. Можливо, саме в цьому «лише» і прихована найбільша мудрість: навчитись бачити в конкретних речах, у словах, у звуках, у людських обличчях, відблиск того, що ніколи не буде повністю схоплено. Це і є романтична гармонія: не стан, а погляд.

### **Питання для контролю:**

1. Чому романтики відмовилися від класичного уявлення про гармонію як об'єктивний порядок світу?
2. У чому полягає відмінність між розумінням гармонії у філософії І. Канта та Г. Гегеля?

---

<sup>234</sup> Novalis. Novalis. Philosophical, Literary, and Poetic Writings / ed. and transl. by J. D. Reid. Oxford : Oxford University Press, 2021.

3. Як Кант пояснює естетичне переживання через «вільну гру пізнавальних здатностей»?
4. Чому Ф. Шиллер вважав сучасну йому людину роздвоєною та яким чином естетичне виховання може подолати цей стан?
5. Охарактеризуйте три фундаментальні потяги людини у філософії Шиллера: чуттєвий, формальний та ігровий.
6. Що означає поняття «жива форма» (lebende Gestalt) у концепції краси Ф. Шиллера?
7. Чому Ф. В. Й. Шеллінг розглядав мистецтво як найвищий вияв гармонії між реальним та ідеальним?
8. Яке значення має музика у філософії мистецтва Шеллінга та як вона пов'язана з ідеєю космічної гармонії?
9. Що таке романтична іронія у Ф. Шлегеля і як вона пов'язана з проблемою недосяжності абсолютної гармонії?
10. Як Новаліс розумів гармонію та яку роль у його філософії відіграють образи синьої квітки, ночі та нескінченного прагнення?

Для магістрантів я б додала ще 2 дискусійні питання:

11. Чи можна вважати романтичну концепцію гармонії відповіддю на кризу раціоналізму Просвітництва? Аргументуйте свою позицію.
12. Порівняйте чотири моделі подолання розколу світу у Шиллера, Шеллінга, Шлегеля та Новаліса. Яка з них є найбільш актуальною для сучасної людини і чому?

## **Список рекомендованої літератури:**

### **Сучасні англomовні видання**

1. Hegel G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art* : in 2 vols. / transl. by T. M. Knox. Oxford : Clarendon Press, 1975. Vol. 1. 672 p.
2. Kant I. *Critique of the Power of Judgment* / transl. by P. Guyer, E. Matthews. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 423 p. (The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant).
3. Novalis. *Fichte Studies* / transl. by J. Kneller. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 200 p. (Cambridge Texts in the History of Philosophy).
4. Novalis. *Philosophical Writings* / transl. and ed. by M. M. Stoljar. Albany : State University of New York Press, 1997. 211 p.
5. Novalis. *Philosophical, Literary, and Poetic Writings* / ed. and transl. by J. D. Reid. Oxford : Oxford University Press, 2021. 608 p.
6. Schelling F. W. J. *The Philosophy of Art* / ed., transl. and introd. by D. W. Stott ; foreword by D. Simpson. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. 408 p. (Theory and History of Literature ; vol. 58).
7. Schelling F. W. J. *System of Transcendental Idealism (1800)* / transl. by P. Heath ; introd. by M. Vater. Charlottesville : University Press of Virginia, 1978. 248 p.
8. Schlegel F. *Philosophical Fragments* / transl. by P. Firchow ; foreword by R. Gasché. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991. 128 p. (містить Athenaeum Fragments)

### **Дослідження філософії романтизму:**

1. Frank M. *Eine Einführung in Schellings Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
2. Tilliette X. *Schelling als Philosoph der Kunst // Philosophisches Jahrbuch*. 1976. Bd. 83. S. 30–41.
3. Bowie A. *Schelling and Modern European Philosophy: An Introduction*. London: Routledge, 1993.

4. Jaeschke W., Arndt A. Die Klassische Deutsche Philosophie nach Kant. München: Beck, 2012.
5. Berlin I. The Roots of Romanticism. Princeton: Princeton University Press, 1999.
6. Frank M. Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
7. Safranski R. Romantik: Eine deutsche Affäre. München: Hanser, 2007.
8. Behler E. German Romantic Literary Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

## ЛЕКЦІЯ 11.

### Ідея гармонії в українському філософському дискурсі.

Взагалі питання про те, чи розвинулося власне вчення про гармонію в рамках української романтичної філософії, досі не отримало чіткої відповіді в дослідницькій літературі, тому мета цієї розвідки - простежити, яким чином ідея гармонії виявляла себе у філософській думці України доромантичного і романтичного часу, насамперед у Григорія Сковороди (1722–1794), Памфіла Юркевича (1826–1874) та Олександра Потебні (1835–1891). Ключовий аргумент полягає в тому, що, на відміну від систематичних естетичних побудов Шіллера чи Шеллінга, в українській традиції гармонія є не *космологічною* чи *естетичною* категорією, а передусім *антропологічною* і *етичною*: вона описує злагодженість людини з власною природою, з іншими людьми і з Богом і досягається не через інтелектуальну інтуїцію, а через серце.

#### *Сковорода: гармонія як «сродність»*

Григорій Сковорода, якого Дмитро Чижевський охарактеризував як «преромантика», заклав фундамент, на якому виростатиме вся наступна українська романтична думка. Його філософська система організована навколо трьох ключових концептів, кожен із яких є різновидом ідеї гармонії: «сродна праця», «нерівна рівність» і вчення про два світи та дві натури.

«Сродна праця» - найбільш розроблений і найвідоміший з цих концептів. Під ним Сковорода розуміє не просто улюблене заняття, але *онтологічне* збігання зовнішньої діяльності людини з її внутрішньою «натурою», тобто з тим, що вкладено в неї Богом від природи. Коли така збіжність відбувається, людина перебуває в гармонії з собою, з Богом і з суспільством. У «Розмові п'яти подорожніх про істинне щастя в житті» Сковорода формулює цю думку так: «Щастя наше є мир душевний, але мир цей до жодної речовини не стосується; він не золото, не срібло, не дерево, не вогонь, не вода, не зірки, не планети».<sup>235</sup>

Внутрішній мир - це і є гармонія в розумінні Сковороди. Але він неможливий без праці за покликанням: «Кожна людина повинна знайти своє призначення в житті і займатися тим, до чого має найбільшу прихильність. Тоді вона зможе бути в гармонії з собою і світом. В іншому разі, коли люди займаються несродною працею, землю наповнює зло».

Другий концепт - «нерівна рівність» - розширює ідею гармонії до космологічного виміру. Сковорода порівнює Бога з фонтаном, що наповнює посудини різного об'єму: усі вони наповнені (рівні), але кожна по-своєму (нерівні). Це гармонія різноманіття, яка визнає відмінність не як порушення порядку, а як умову органічного цілого. Чижевський підкреслював, що саме у цій ідеї виявляється зв'язок Сковороди з ранньоромантичним ідеалом органічної єдності, характерним для Гердера і Шеллінга.<sup>236</sup>

Нарешті, онтологічна модель «трьох світів і двох натур» є ще одним виміром гармонії. Макрокосм (природа), мікрокосм (людина) і символічний світ (Біблія) існують паралельно, кожен у єдності видимої та невидимої природи. Гармонія тут означає правильне відношення між видимим і невидимим, зовнішнім і внутрішнім. У діалозі «Наркіс» Сковорода пише: «Пізнай себе» - ось єдиний шлях до миру, ось джерело тієї тихої гавані, де серце відпочиває від хвилювань.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup>Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2 т. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 1. С. 440.

<sup>236</sup>Чижевський Д. І. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Орій, 1992. С. 67.

<sup>237</sup>Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2 т. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 1. С. 325.

Таким чином, гармонія у Сковороди - це не зовнішній порядок, а внутрішня відповідність людини самій собі та своєму призначенню. Це антропологічна, а не естетична або космологічна категорія. Разом з тим вона має і виразний онтологічний вимір: людська гармонія вписана в гармонію всесвіту, що є відображенням Бога.

***Юркевич: гармонія як єдність розуму, серця і волі***

Памфіл Юркевич, найзначніший представник Київської академічної школи в добу романтизму, розвинув ідею гармонії в антропологічному і гносеологічному напрямках. Його «філософія серця» - це водночас онтологія, теорія пізнання і етика, об'єднані навколо поняття серця як центру людської особистості.

Центральна теза Юркевича полягає в тому, що раціональне мислення не вичерпує повноти духовного життя. У праці «Серце і його значення в духовному житті людини за вченням слова Божого» він формулює: «Серце може виражати, знаходити й досить своєрідно розуміти такі душевні стани, котрі за своєю ніжністю, духовністю та життєдайністю недоступні абстрактному знанню розуму».<sup>238</sup>

Гармонія у Юркевича - це злагодженість трьох основних здатностей людської душі: розуму (пізнання), серця (почування) і волі (дія). Він формулює це тріадою: «знання розуму, натхнення серця й енергія волі».

Особливо показово, що Юркевич пов'язує ідею гармонії з красою і пізнанням світу: «Світ як система явищ життєдайних, повних краси й знаменності, існує й відкривається найперше для глибокого серця, а вже звідси - для розуміючого мислення»<sup>239</sup>.

Філософія серця Юркевича пов'язана і з поглядами Сковороди: в обох мислителів серце постає як місце зустрічі Бога і людини, як орган, через який людина долучається до гармонії буття. Проте Юркевич систематизує цю ідею в

---

<sup>238</sup>Юркевич П. Серце і його значення в духовному житті людини за вченням слова Божого // Юркевич П. Вибране. Київ : Абрис, 1993. С. 75-115.

<sup>239</sup> Там само.

контексті академічної філософії, полемізуючи з матеріалізмом і раціоналістичним ідеалізмом свого часу.

### *Потебня: гармонія у слові та художньому образі*

Олександр Потебня переніс ідею гармонії в лінгвістичну і естетичну площину, розробивши теорію «внутрішньої форми слова» - одне з найоригінальніших досягнень української інтелектуальної думки ХІХ сторіччя. Хоча Потебня діяв насамперед як мовознавець і літературознавець, його теорія має виразний філософський вимір, пов'язаний із романтичною ідеєю органічної єдності.

Згідно з концепцією Потебні, слово має три виміри: зовнішню форму (звук), внутрішню форму (образ, найближче етимологічне значення) і зміст. Гармонія слова - це злагодженість між цими трьома вимірами. У художньому тексті ця гармонія реалізується через образ: «Внутрішня форма слова є відношення змісту думки до свідомості; вона вказує, як уявляється людині її власна думка»<sup>240</sup>.

Ця концепція безпосередньо пов'язана з романтичною ідеєю символу: подібно до того, як у Шеллінга художній твір є тотожністю загального й особливого, у Потебні поетичне слово є живою єдністю звуку, образу й значення. Потебня прямо посилається на Гумбольдта і романтичну традицію, розвиваючи їхні ідеї в контексті слов'янської, зокрема української, мовної матерії.

У праці «Думка і мова» Потебня формулює ширше, у нього мистецтво - особливий спосіб мислення, що дає ті самі результати, що й наука, але іншими шляхами.

Якщо порівнювати українську концепцію гармонії з тою, що виробив німецький ідеалізм і романтизм, виявляється ряд принципових відмінностей. Чижевський, аналізуючи вплив шеллінгіанства на українську думку, констатував, що «учні Шеллінга в Україні», як-от Максимович і Кронеберг, засвоїли передусім натурфілософію та ідею органічного розвитку, тоді як власне вчення про тотожність суб'єкта й об'єкта залишилося на периферії.

---

<sup>240</sup> Потебня О. Думка й мова (фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. С. 23

Т.В. Бовсунівська, аналізуючи джерела українського романтизму, слушно зазначила: «Романтизм як етнокультурна домінанта першої половини ХІХ ст. в Україні народився з власних національних джерел філософської думки, успадкувавши весь її попередній розвиток. Як європейський романтизм вибудовував свої естетичні погляди на філософії Гердера, так український романтизм послуговувався філософією Сковороди»<sup>241</sup>.

Проведений аналіз дозволяє констатувати таке. *По-перше*, вчення про гармонію в українській романтичній філософії *існує*, але воно не набуло форми систематичної естетичної концепції, порівнянної з Шіллером чи Шеллінгом. Натомість воно розпорошене у кількох самостійних концептах «сродній праці» і «нерівній рівності» Сковороди, «філософії серця» Юркевича та теорії «внутрішньої форми слова» Потебні.

*По-друге*, ця гармонія має виразно *антропологічний і етичний* характер. Якщо для Шеллінга гармонія виникає у момент, коли несвідоме природи усвідомлює себе у генієві-художнику, то для українських мислителів вона є станом людини, що знайшла своє місце у Богом створеному порядку. Мистецтво і краса тут не кінцева мета, а прояв або знак досягнутої внутрішньої цілісності.

*По-третє*, ідея гармонії в цій традиції *не є елітарною*. Вона не зарезервована за генієм чи філософом. Кожна людина, що «пізнала себе» (Сковорода), що живе «серцем» (Юркевич), що вловлює живий образ у слові (Потебня) здатна досягти гармонії. Це демократичний вимір, що відрізняє українську традицію від аристократичного ідеалу генія в німецькому ідеалізмі.

*По-четверте*, між трьома розглянутими мислителями є концептуальна наступність. Сковорода закладає антропологічне ядро «пізнай себе» як шлях до гармонії. Юркевич розвиває це у вченні про серце як орган, що відкриває людину назустріч буттю і красі. Потебня переносить ту саму ідею органічної єдності у сферу мови і поезії, надаючи їй наукового обґрунтування.

---

<sup>241</sup> Бовсунівська Т. В. Феномен українського романтизму. Ч. 1 : Етногенез та теогенез. Київ : ІЛ НАНУ, 1997. 154 с. С. 17.

Таким чином, можна стверджувати, що в українській романтичній філософії існує власна, самобутня традиція осмислення гармонії не як зовнішнього порядку чи естетичного ідеалу, а як *внутрішньої злагодженості людини із собою, з іншими і з Богом*, досяжної через серце, покликання (дхарму) і живе слово.

**Питання для контролю:**

1. У чому полягає специфіка українського розуміння гармонії порівняно з німецьким романтизмом та ідеалізмом?
2. Чому гармонія в українській філософській традиції розглядається передусім як антропологічна та етична категорія?
3. Як Григорій Сковорода пов'язує поняття «сродної праці» з досягненням внутрішньої гармонії людини?
4. Розкрийте зміст концепції «нерівної рівності» Сковороди. Чому відмінності між людьми не руйнують гармонію, а є її умовою?
5. Яке значення має вчення Сковороди про «три світи і дві натури» для розуміння гармонії людини і світу?
6. У чому полягає сутність «філософії серця» Памфіла Юркевича та як вона пов'язана з проблемою гармонії?
7. Як Юркевич пояснює взаємозв'язок розуму, серця і волі у духовному житті людини?
8. У чому полягає теорія «внутрішньої форми слова» Олександра Потебні та яке місце в ній займає ідея гармонії?
9. Як Потебня розуміє роль художнього образу у створенні єдності між словом, думкою та змістом?
10. У чому полягає концептуальна наступність між філософією Сковороди, Юркевича та Потебні у трактуванні гармонії?  
Для магістерського рівня я б запропонувала ще два аналітичні питання:
11. Порівняйте концепцію гармонії у Григорія Сковороди та Фрідріха Шеллінга. Які спільні риси та принципові відмінності можна виявити?

12. Чи можна вважати «філософію серця» Юркевича українською альтернативою раціоналізму європейського Просвітництва? Обґрунтуйте свою позицію.

### **Список рекомендованої літератури:**

#### **Першоджерела:**

1. Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2 т. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 1 532 с. Т. 2. 576 с.
2. Сковорода Г. С. Повна академічна збірка творів / за ред. Леоніда Ушкалова. Едмонтон ; Торонто : Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 2011. 1400 с.
3. Юркевич П. Вибране. Київ : Абрис, 1993. 416с.
4. Юркевич П. Д. Вибрані твори. Київ : Наукова думка, 1984.
5. Юркевич П. Д. Філософські твори : у 4 т. Київ : Наукова думка, 1990.
6. Потебня О. Естетика і поетика слова. Збірник / пер. з рос.; упоряд., вступ. ст. і приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
7. Потебня О. Думка й мова. Київ : Синто, 1993. 192 с.
8. Потебня О. О. Повне зібрання творів. Т. 1. Думка й мова. Одеса : Державне видавництво України, 1922. 176 + XXX с.

#### **Україномовні дослідження та навчально-методична література:**

1. Атаманюк З.М. Свобода як фактор соціокультурних трансформацій сучасного українського суспільства : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 316 с.
2. Атаманюк З.М. Духовність особистості як прояв культурного розвитку. *Наукове пізнання: методологія та технологія*. 2023. № 1. С. 30-36.
3. Атаманюк З.М. Культура толерантності в соціальному просторі сучасної України. *Перспективи. Соціально-політичний журнал*. 2023. № 2. С. 23-28.

4. Бовсунівська Т. В. Феномен українського романтизму. Ч. 1 : Етногенез та теогенез. Київ : ІЛ НАНУ, 1997. 154 с. С. 17.
5. Геник-Березовська З. Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм / Київ. слов'ян. ун-т ; Ін-т л-ри ім. Т. Шевченка НАН України. Київ : Гелікон, 2000. 367 с.
6. Канарський А. С. Діалектика естетичного процесу. Ч. 1: Діалектика естетичного як теорія чуттєвого процесу. К.: Вища школа, 1979. (теорія чуттєвості з виходами на середньовічну проблематику через Гегеля)
7. Канарський А. С. Діалектика естетичного процесу. Ч. 2: Генезис чуттєвої культури. К.: Вища школа, 1982.
8. Левчук Л. Т. Українська естетика: традиції та сучасний стан. К.: КНУ, 2011. (широкий хронологічний контекст)
9. Вернудіна І. В. Естетико-психологічний дискурс в Україні на межі ХІХ–ХХ століть: монографія. К.: Атіка, 2011. 492 с
10. Мислителі німецького романтизму / упоряд. Л. Рудницький, О. Фешовець. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 588 с.
11. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму. Київ : Заповіт, 1997. 464 с.
12. Чижевський Д. І. Нариси з історії філософії на Україні. Прага, 1931. Перевид.: Київ : Орій, 1992. 230 с.
13. Шалагінов Б. Б. Класики і романтики: штудії з історії німецької літератури ХVІІІ–ХІХ століть. Київ : Києво-Могилянська академія, 2013. 440 с.
14. Шалагінов Б. Б. Романтичний словник: до історії понять і термінів раннього німецького романтизму. Київ : Києво-Могилянська академія, 2010.
15. Шалагінов Б. Б. Німецький романтизм і містичне. Київ, 2011.
16. Чижевський Д. І. Нариси з історії філософії на Україні. Прага, 1931. Перевид.: Київ : Орій, 1992. 230 с.
17. Етика. Змістовий модуль 1. Вступ до дисципліни. Історія етичних досліджень [Електронний ресурс] : електрон. метод. рек. для здобувачів першого (бакалавр.) рівня вищ. освіти спец. 033 Філософія / уклад.: Н. П. Бевзюк, І. В. Голубович. Одеса : Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2026. 35 с. 0,8 МБ. URL: <https://dspace.onu.edu.ua/items/5be3e5d4-c8d1-429c-9389->

18. Голубович І.В., Тихомірова Ф.А. Феміністична етика турботи в освіті: виклики для академічної культури//Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження № 4. Київ: ЦГАО НАН України, 2026. С. 216-226.  
[https://cgo.org.ua/wp-content/uploads/2026/04/Totallogy40\\_new.pdf](https://cgo.org.ua/wp-content/uploads/2026/04/Totallogy40_new.pdf)

## ЛЕКЦІЯ 12.

### Вчення про гармонію в європейській та американській естетичній думці.

Розвиток культури у ХХ ст. змінив багато уявлень про мистецтво, що видавалися непохитними. Науково-технічна революція, яка пришвидшила темпи технічного прогресу, справила величезний вплив на художню культуру. Виникли нові види мистецтва, що зруйнували традиційну систему мистецтв, з'явилося нове масове мистецтво з його естетикою та новими художніми критеріями. Усе це розхитало звичні естетичні поняття й норми, багато з них знецінилося, виявилось несучасним, застарілим. Однак проблема гармонії аж ніяк не втратила свого значення. Навпаки, пошуки її розв'язання набули напруженого, а подеколи й болісного характеру.

Особливо гостро постала перед усією художньою культурою Заходу проблема гармонії. Філософи й митці, які вірять у гуманістичні ідеали, шукають виходу із суперечностей нашої дійсності та прагнуть знайти за допомогою мистецтва нові шляхи й методи розв'язання драматичних конфліктів життя, відкриваючи нове розуміння гармонії. Однак на перевірку це нове розуміння гармонії виявляється просто добре забутим старим.

У західній естетиці першої половини ХХ століття постійною, майже ностальгійною темою звучить туга за втраченою гармонією, за піфагорійською «гармонією сфер», ідеальною гармонією Платона чи «передумовленою гармонією» Лейбніца.

Великого поширення в естетиці ХХ століття набула піфагорійська концепція гармонії. Вона виявляється у спробах західних естетиків відродити «числову гармонію» піфагорійців, проводити аналогії між мистецтвом і математикою, між

художньою гармонією та устроєм космосу. Характерно, що такого роду спроби далеко не завжди мають характер абстрактних спекуляцій, вони пов'язані з деякими цілком реальними тенденціями розвитку сучасного мистецтва на Заході. Розвиток «серійної» та «конкретної» музики, прагнення багатьох художників-авангардистів до голого техніцизму й математизму породило інтерес у низки західних теоретиків мистецтва та естетиків до ідеалістичних і релігійно-містичних концепцій у дусі давнього й середньовічного неопіфагореїзму. Прагнення модерністів знайти історичне обґрунтування для своєї художньої практики приводить їх до реставрації найбільш плідних естетичних ідей минулого, до вчення про «гармонію сфер», середньовічної «магії чисел», до «небесної гармонії» і навіть до «музики ангелів». Прикладом може слугувати книга *А. Ланге* «Людина, музика і космос», яка цілком ґрунтується на середньовічній ідеї про трансцендентальну гармонію людської душі та Космосу. У повній відповідності до середньовічних теорій автор пише про те, що «весь духовний світ людини, у якому несвідомо спочиває глибина музичного переживання, утворюється з космосу за посередництва гармонії сфер»<sup>242</sup>.

Окрім піфагореїзму, у сучасній європейській естетиці робляться спроби відродження естетики Платона з її вченням про космічну та надчуттєву гармонію. Така спроба міститься в працях англійського філософа *Алфреда Норта Вайтгеда*.

Передусім для Вайтгеда характерне прагнення пов'язати розуміння гармонії з ученням про прекрасне. «Досконалість краси, - пише він, - визначається як досконалість гармонії...»<sup>243</sup>. Гармонія, як і краса, має космічний характер, вона охоплює собою *все*, не лише фізичний світ, а й увесь Всесвіт.

Вайтгед визнає два типи краси: красу, у якій містяться будь-які перешкоди, і красу, що ґрунтується на гармонії взаємних контрастів. Другий тип краси є

---

<sup>242</sup> Lange A. von. Mensch, Musik und Kosmos: Anregungen zu einer goethenistischen Tonlehre. Freiburg i. Br. : Novalis-Verlag, 1956. 375 S. p.191.

<sup>243</sup> Whitehead A. N. Adventures of Ideas. New York : The Macmillan Company, 1933. 392 p. P.252.

вищим, він не виключає, а навпаки, передбачає існування певного «безладу», «неузгодженості», «дисгармонії» як істотних елементів гармонії.

«Тепер ми можемо пильніше розглянути основи гармонії. Слід пам'ятати, що так само, як існує відчуття втраченої гармонії, так само є й позитивне відчуття гармонії досягнутої. Це стосується не лише деталей досвіду; крім цього, існує позитивне відчуття цілого як гармонії. Аналогічно існує позитивне відчуття гармонії як дисгармонії. Отже, гармонія - це щось більше, ніж логічна узгодженість, а дисгармонія є більшим, ніж логічна неузгодженість. До логіків не звертаються по поради художникам. Ключ до пояснення міститься в розумінні сутності індивідуальності. Це є здійснення кожного об'єктивного чинника як індивідуального „воно“ у його власному значенні»<sup>244</sup>.

Таким чином, Вайтгед прагне дати визначення гармонії, що виходить за межі формальної логіки. Він розглядає красу як поєднання гармонії та дисгармонії, як систему «контрастів», яку можна виявити лише в живій індивідуальності. У цьому й полягає позитивний момент його міркувань про сутність гармонії.

Діалектика, яку прагне обґрунтувати Вайтгед, являє собою своєрідне відродження неоплатонічного розуміння гармонії на ґрунті його *філософії процесу*. У своєму тлумаченні природи гармонії Вайтгед прямо посилається на естетику Платона. Він неодноразово наголошує, що вчення Платона про гармонію, поряд із його вченнями про душу, ідеї, ерос тощо, анітрохи не застаріло і важливе для нас не менше, ніж на світанку сучасного світу. Відроджуючи платонівську концепцію гармонії, Вайтгед протиставляє її вченню Арістотеля. Його не влаштовує сенсуалістична спрямованість арістотелівської лінії в естетиці, і він навіть прагне довести, що всяке надміру обмежене, суто чуттєве розуміння гармонії походить саме від Арістотеля.

У «Пригодах ідей» Вайтгед стверджує, що в новочасній думці уявлення про гармонію опустилося до найнижчої позначки, і винна в цьому панівна сенсуалістична теорія сприйняття. Зосереджуючись на суто якісній гармонії в межах досвіду, з якого вилучені предмети високого значення, ця теорія, на його

---

<sup>244</sup> Adventures of Ideas», p.261-261.

думку, зводить саму царину гармонії до простої просторово-часової характеристики відчуття. Виведена звідси гармонія належить до нижчого типу - збіднена, тривіальна, розмита в обрисах; у кращому разі вона здатна викликати відчуття дивного, у гіршому - розчиняється в незначущості, позбавлена того напруженого, піднесеного начала, що пробуджує високі почуття. Адже чуттєве сприйняття, попри всю свою роль у свідомому досвіді, лишається, за Вайтгедом, його поверховим шаром і саме тут, вважає він, найбільшої шкоди завдало аристотелівське вчення про первинні субстанції.

З критикою аристотелівської концепції гармонії виступає й французький християнський філософ *Жак Марітен*. У своїй книзі «Мистецтво і схоластика» (1947) він приділяє проблемі гармонії велику увагу. Передусім він виступає проти аристотелівських уявлень про гармонію, які видаються йому надто формальними й обмеженими. На його думку, антична естетика в особі Арістотеля та його послідовників абсолютизувала поняття гармонії, ототожнивши його з прекрасним. Насправді, говорить Марітен, «цілісність і сумірність не мають абсолютного значення і повинні розглядатися лише відносно мети твору»<sup>245</sup>.

Критикуючи аристотелівське розуміння гармонії як надто обмежене й тілесне, він протиставляє йому концепцію Томи Аквінського. На його думку, зміст гармонії полягає в явищах, що мають нематеріальне джерело. Це - те «сяйво форми в матерії», яке виробляється «блиском душі» чи «блиском благодаті». Марітен відроджує тут учення Томи Аквінського про ясність (*claritas*) як джерело краси й гармонії. Сутність гармонії, на його думку, становлять не пропорція й цілісність тілесних речей, а передусім глибинне сяйво душі, що пробивається назовні, душі як першооснови життя й життєвої енергії. Понад це, зауважує Марітен, існує ще вищий різновид сяйва - сяйво благодаті, якого антична думка ніколи не знала.

З позицій кантіанської естетики підходить до проблеми гармонії німецький філософ *Ернст Кассіпер*. Його естетичну концепцію викладено в «Есе про

---

<sup>245</sup> Maritain J. *Art and Scholasticism and The Frontiers of Poetry* / transl. by Joseph W. Evans. New York : Charles Scribner's Sons, 1962. P.28.

людину» (1944). Згідно з цією концепцією, краса може бути описана в термінах класичної формули, вона є єдністю в розмаїтті. Мистецтво, у тлумаченні Кассірера, завжди динамічний процес, а естетична гармонія - це результат динамічної рівноваги кількох полярних сил<sup>246</sup>.

Естетичну свободу Кассірер розуміє не як відсутність пристрастей: це не стоїчна апатія, а радше її протилежність. Емоційне життя в мистецтві, навпаки, сягає найбільшої напруги і саме завдяки цій силі змінює свою форму, адже в мистецтві ми перебуваємо не в безпосередньому світі речей, а у світі чистих чуттєвих форм, де всі наші переживання зазнають перетворення. Звідси парадокс, на який вказує Кассірер: спокій художнього твору є динамічним, а не статичним. Мистецтво не передає якоїсь однієї емоційної якості, воно відтворює сам динамічний рух життя, безперервне коливання між протилежними полюсами: радістю і смутком, веселістю і страхом, надією і відчаєм.

У принципі, із цим поглядом на природу естетичного досвіду не можна не погодитися. Справді, процес відображення мистецтва в житті діалектичний. Навіть рівновага в мистецтві має динамічний характер. Філософ твердо переконаний, що мистецтво не відображає життя, а творить новий світ, світ художніх форм. Коли людина дивиться на пейзаж очима художника, вона, за Кассірером, вступає в зовсім новий світ - не царину живих речей, а царину живих форм. Тут вона перебуває вже не у світі безпосередніх реальних форм, а живе в ритмі й просторовому ладі форм, у гармонії та контрасті кольорів, у рівновазі світла й тіні. Саме в цьому зануренні в динамічний аспект форм Кассірер і вбачає сутність художнього досвіду.

На думку Кассірера, художник створює гармонічний світ форм, якого дійсність сама по собі позбавлена. Подібний погляд на природу гармонії являє собою традиційний висновок сучасної європейської естетики.

В американській естетиці особливої популярності у ХХ столітті набуває прагматизм, який виступає і як філософсько-світоглядна течія, і як естетична

---

<sup>246</sup>Cassirer E. An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture. New Haven : Yale University Press, 1944. 257 p. P.176- 217

концепція. Естетика прагматизму дістала обґрунтування в працях відомого американського філософа *Джона Дьюї*. У своїй книзі «Мистецтво як досвід» (1935) Дьюї розвиває такий погляд на гармонію.

На думку Дьюї, гармонія і такі її модифікації, як ритм і симетрія, є неодмінними умовами всякого естетичного підходу до життя. Але при цьому гармонію слід розуміти не як формальну, механічну єдність частин цілого, а як живий, динамічний принцип. Дьюї тлумачить класичне розуміння гармонії як «єдність у розмаїтті».

Дьюї відштовхується від давньої формули краси в природі й мистецтві - єдність у розмаїтті, але вся річ, наголошує він, у тому, як розуміти оте «у». Його можна тлумачити чисто механічно: як багато відділень у коробці, фігур на картині, дрібниць у кишені чи документів у сейфі і тоді єдність виявляється чимось зовнішнім і неузгодженим щодо розмаїття. Така єдність, за Дьюї, виникає там, де її мислять статично, морфологічно. Формула набуває сенсу лише тоді, продовжує він, коли частини розуміють як відношення різних сил: немає справжньої повноти й множинності без істотних відмінностей, і ці відмінності здобувають естетичне значення тільки тоді, коли, як у музичній фразі, народжуються із взаємного протиборства. Це єдність, що постає із взаємодії протилежних начал; отже, та єдність у розмаїтті, яка вирізняє твір мистецтва, є за своєю природою динамічною.

У принципі, таке тлумачення формули «єдності в розмаїтті» не можна не визнати цілком раціональним. Воно допомагає зрозуміти гармонію як живий, динамічний принцип естетичного ставлення до світу. Однак що ж собою являє гармонія з погляду прагматистської естетики Дьюї? Вона є передусім **формою організації досвіду**. Це такий досвід, який характеризується завершеністю, повнотою, єдністю. Натомість усяке викривлення, порушення цілісності чи єдності досвіду означає дисгармонію. Саме тому «ворогами» гармонії Дьюї вважає «одноманітність, слабкість, невизначеність результатів, підпорядкування умовності»<sup>247</sup>.

---

<sup>247</sup> Dewey J. Art as Experience. New York : Minton, Balch & Company, 1934.355p.

Відхилення від цілісного досвіду, зауважує Дьюї, можливі у двох протилежних напрямках: з одного боку - надмірна стриманість, вимушена скутість і напруженість, з іншого - розпорошеність, незв'язність і безцільність. Саме такі міркування, на його думку, свого часу спонукали Арістотеля прийняти «середнє пропорційне» як спільну ознаку морального й естетичного. Проте, наголошує Дьюї, ні ця середина, ні сама «пропорція» не є самопояснювальними і не беруться в суто математичному сенсі: це властивості самого досвіду, який розгортається до власного завершення .

Гармонія з погляду Дьюї - це завершений, цілісний досвід. Однак Дьюї тут-таки змушений констатувати, що цілісність досвіду важкодосяжна: зазвичай досвід людини обмежений, викривлений, непомірний. Сам досвід, зауважує Дьюї, є неспокійним за своєю природою, він перебуває в постійному русі й рухається до власного завершення через цілу низку розмаїтих подій. Єдність досвіду буде досягнута лише тоді, коли встановиться рівновага між дією та сприйняттям. Саме така рівновага характеризує людей, яких ми називаємо художниками. Така, у загальних рисах, концепція естетичної гармонії Дж. Дьюї.

Як бачимо, Дьюї переходить від твердження про всезагальність гармонії як цілісності досвіду в будь-якій сфері людської діяльності до переконання, що ця цілісність повною мірою належить лише певному колу осіб - художникам, у найширшому сенсі цього слова. Вона досяжна через певні зусилля, переживання власного досвіду й творчу діяльність. Гармонія, як одна зі специфічних характеристик досвіду, виявляється в нього поняттям, укоріненим у суб'єкті. Вона має значення лише у сфері людського досвіду, тоді як стосовно явищ природи самих по собі ця категорія, на думку Дьюї, втрачає сенс. Камінь, говорить він, не може бути гармонічним, інакше нам довелось б визнати, що він має власний досвід. Це стосується й усіх інших предметів об'єктивного світу, не включених у сферу людського досвіду. Інакше кажучи, у Дьюї гармонія залишає природу й остаточно переселяється в людину: вона стає не властивістю Космосу, а якістю пережитого досвіду. Саме тут, у цьому тихому, майже непомітному

перенесенні гармонії з боку світу на бік суб'єкта - і захована та точка, від якої почнеться вся подальша драма ХХ століття.

Із усіх спроб західних естетиків визначити місце й роль гармонії в системі сучасної естетики найбільш вдалою слід визнати спробу відомого французького філософа *Шарля Лало (1877–1953)*. У своїй книзі «Естетичні поняття»<sup>248</sup> Лало спробував вивести всі категорії естетики (а серед них Лало називає десять категорій) з однієї центральної категорії - гармонії. Відповідно до цього Лало будує таку систему категорій. Він говорить, що існує три форми гармонії: досягнута, шукана й утрачена. Далі він співвідносить ці три форми гармонії з трьома пізнавальними здатностями: інтелектом, діяльністю та чуттєвістю.

Кожна з форм гармонії, досягнута, шукана й утрачена, будучи співвіднесена з трьома розумовими здатностями, породжує три певні категорії. Досягнута гармонія, наприклад, породжує три естетичні категорії: *прекрасне, грандіозне й витончене*. Усі ці три категорії мають спільне в тому, що вони належать до сфери здійсненої гармонії; це означає, що гармонія вже реалізована, що вона ґрунтується на певних, уже відкритих пропорціях, на певній мірі. «Грецький храм прекрасний, єгипетський храм - грандіозний, заміський дім - граційний»<sup>249</sup>.

Кожну з цих категорій можна охарактеризувати з погляду її відношення до гармонії. Прекрасне, за визначенням Лало, - це гармонія, чутлива до інтелекту, це отримуваний без зусиль максимум віддачі за мінімуму засобів. Інакше кажучи, насолода, яку дає прекрасне, завжди має інтелектуальний характер.

Грандіозне передбачає, що гармонія при своїй реалізації здобуває легку перемогу над матеріалом, що чинить опір. Тому воно виступає як певна панівна воля. Грандіозне завжди спрямоване на великі предмети і тому постає як величне, імпозантне, колосальне. Натомість витончене, або граційне, спрямоване на

---

<sup>248</sup> Lalo C. Introduction à l'esthétique. Paris : Armand Colin, 1912. 376 p.

<sup>249</sup> Lalo Ch. Notions d'esthétique. Paris : Presses Universitaires de France, 1925. 142 p. . (Тут і далі переклад з французького видання мій- Поплавська Т.М.)

маленькі чи витончені предмети, які зворушують нашу чуттєвість. Вони викликають приємне зростання нашого почуття, що проявляється у відчутті чарівності. Такі три категорії досягнутої гармонії.

Шуканій гармонії відповідають також три категорії: піднесене, трагічне й драматичне. Ці три категорії визначаються Лало теж за їх відношенням до гармонії. Але це вже не досягнута, здійснена гармонія, а гармонія, яку треба ще підкорити; вона ще не реалізована, але ми можемо зробити її можливою, ймовірною.

Піднесене постає для інтелекту конфліктом ідей, що підлягає розв'язанню, загадкою, яку треба розв'язати «згори». Тут Лало дає релігійне тлумачення піднесеного, він стверджує, що конфлікт, який лежить в основі піднесеного, має свій розв'язок поза природою, десь у царині потойбічного. Через це знайомство з потойбічним і безмежним воно завжди має щось релігійне й метафізичне. У трагічному відображається боротьба проти фатальності: це боротьба істоти, яка вважає себе вільною, проти зовнішньої й нездоланної необхідності, над якою витає віра в непізнану гармонію світу.

Драматичне збуджує нашу чутливість, воно завжди прагне схвилювати нас. Драма збуджує наші почуття за посередництва страху чи симпатії, вона пробуджує нашу соціальну солідарність шляхом показу погано пристосованих індивідуумів, що страждають від невідповідного їм середовища, якого ніхто не може змінити.

Нарешті, третю групу категорій складають категорії втраченої гармонії. Ця гармонія являє собою зовнішню, «фальшиву» єдність, за якою ховається внутрішня неузгодженість, загадку, яка розкривається не згори, як у піднесеному, а знизу, нашими власними силами. До цієї групи категорій входять дотепність, комічне, гумор. Дотепність належить до інтелекту, вона проявляється у грі понять та ідей. Найнижча форма дотепності - каламбур. Комічне - це гумор дії, так само як дотепність - це гумор інтелекту. У комічному відкривається прихований автоматизм, який зайняв місце передбачуваної свободи. І нарешті, туга за втраченою гармонією може виражатися в почутті гумору. Гумор має величезну

кількість нюансів. Гумор бере участь у розкладанні неміцного. Це є закон усього дійсного життя. Він сентименталіст і резонер, реаліст і фантаст, носій доброго смаку й банальності, оптиміст і песиміст.

Лало обмежується дев'ятьма категоріями. Щоправда, наприкінці цього аналізу він звертається до поняття потворного. Але останнє він розглядає не як самостійну категорію, а лише як заперечення, зовнішність гармонії. Потворне, - говорить Лало, - це не лише відсутність гармонії, а й вороже її заперечення; це дисгармонія, яка виставляє себе напоказ у тому місці, де має бути гармонія або де ми очікуємо її знайти. Інакше кажучи, потворне не має естетичного значення, це протилежність красі й гармонії, пряма відмова від гармонії. У царині природи потворне проявляється як жахливе.

Така система категорій, запропонована Шарлем Лало. Вона, безперечно, заслуговує на найсерйознішу увагу, бо Лало вдалося показати, що гармонія має серед інших категорій основне, принципове регулююче значення. По суті, усі категорії естетики Лало розглядає у відношенні субординації до гармонії. Разом з тим філософ доволі чітко характеризує специфічний зміст кожної категорії окремо.

Підбиваючи підсумок цьому короткому нарисові про поняття «гармонія» в естетичній думці першої половини ХХ століття, варто відзначити, що так звана «лінія Піфагора - Платона», яка бере свій початок в античній культурі, ще довго продовжувала хвилювати й притягувати увагу філософів. Вайтгед, Марітен, Кассіерер, Дьюї, Лало - попри всі відмінності - належать до одного покоління думки: вони ще вірять, що гармонія про щось свідчить, і сперечаються лише про те, про що саме - про устрій Космосу, про сяйво благодаті, про структуру досвіду чи про систему естетичних категорій. Гармонія в них залишається серйозною, навіть коли стає важкодосяжною. Та вже у Дьюї ми бачимо тріщину: гармонія тихо залишає природу й переселяється в суб'єкт. Друга половина століття пройде під знаком цієї тріщини і саме тут починається інша, значно драматичніша історія.

## **12.2. Друга половина століття: від підозри до опції**

Якщо філософи, яких ми щойно розглянули, ще намагалися втримати гармонію як істину, то модернізм у мистецтві зробив протилежний крок - він почав підозрювати гармонію в брехні. Це принципова зміна, і її легко не помітити, якщо дивитися лише на естетичні трактати, а не на саму художню практику. *Арнольд Шенберг* руйнує тональність не з примхи й не від вичерпання ідей, а тому, що тональна гармонія обіцяє те, чого світ більше не дає: розв'язання, повернення додому, примирення дисонансу в тоніці. Після двох світових воєн така обіцянка почала звучати фальшиво. Консонанс став естетичною неправдою, тобто формою, яка самим своїм звучанням стверджує, що світ урешті цілісний і добрий<sup>250</sup>.

Найгостріше цю думку сформулював *Теодор Адорно*. У його «Естетичній теорії» (1970) та працях про нову музику проводиться невблаганна теза: після катастроф ХХ століття гармонійне, примиряюче, прекрасне мистецтво ризикує перетворитися на ідеологію, на прикрашання непримиренної дійсності. Єдино чесною формою стає дисонанс, розкол, відмова втішати<sup>251</sup>. Зверніть увагу на парадокс: модернізм тут зберігає вертикаль, але в негативі. Він усе ще переконаний, що форма свідчить про Істину Світу, просто тепер ця істина страшна, і тому чесна форма мусить бути дисгармонійною. Дисонанс модерну - це етичний учинок. Він ще вірить, що звучання щось означає.

Постмодернізм робить наступний і вирішальний крок. Він не повстає проти гармонії й не оплакує її, як Модерн. Він повертає гармонію, але вже без жодної претензії на істину. Класична колона повертається в архітектуру (згадаймо полеміку Роберта Вентурі з пуризмом Модернізму, його знамените «менше - це нудно» у відповідь на «менше - це більше» Міса ван дер Роє)<sup>252</sup>, але повертається вже як цитата колони, як знак, що відсилає не до Космосу й не до ордера, а до самої ідеї «класичності» як стилістичного коду. Колона більше не несе — вона

---

<sup>250</sup> Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Edited by Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1984. 559 p.

<sup>251</sup> Adorno T. W. *Aesthetic Theory* / ed. by G. Adorno, R. Tiedemann ; transl. by R. Hullot-Kentor. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997. 400 p.

<sup>252</sup> Venturi R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York : Museum of Modern Art, 1966. 136 p. (Серія: MoMA Papers on Architecture, No. 1.)

позначає «несення». У музиці неоромантизм і постмінімалізм спокійно повертають консонанс, але вже не як істину про світ, а як один із доступних реєстрів, поряд із дисонансом, який теж став лише реєстром, а не вчинком.

Філософськи цей стан описали по-різному, але про те саме. Жан-Франсуа Ліотар у «Стані постмодерну»<sup>253</sup> говорить про занепад великих наративів: зник той спільний горизонт - Космос, Бог, Розум, Прогрес, стосовно якого гармонія могла бути істинною; лишилися локальні «мовні ігри», усередині яких гармонія є лише правилом конкретної гри. Жан Бодріяр<sup>254</sup> додає поняття симулякра - знака, що втратив свій референт. Постмодерна гармонія і є симулякром гармонії: бездоганною формою співзвуччя, за якою більше немає того космічного співзвуччя, яке вона колись позначала.

Тут доречно повернутися до Шарля Лало, з якого ми завершили попередній огляд, бо він, сам того не знаючи, дав нам поняття для опису цього стану. Згадаймо його «втрачену гармонію» і категорії, які в ній живуть: дотепність, комічне, гумор, іронію. Лало вважав це лише однією з трьох форм гармонії. Але Постмодерн, по суті, оселився саме в цій клітинці й зробив іронію не однією з можливих позицій, а універсальним модусом ставлення до всього. Те, що в Лало було окремою категорією, стало цілою культурною добою. Можна сказати й різкіше: *Постмодерн - це цивілізація втраченої гармонії, яка перестала переживати втрату як втрату й навчилася з нею жити.*

Звідси й точна метафора, якою сьогодні зручно описувати цей стан: гармонія перетворилася на дизайн-код. Будь-яка сучасна дизайн-система — модульні сітки, теорія кольору, пропорції, ритм, баланс - це гармонія, кодифікована до рівня бібліотеки готових рішень, які можна обрати з меню. Те, про що Піфагор і Платон думали як про структуру буття, стало випадним списком пресетів. І саме тут криється парадокс: гармонії довкола нас більше, ніж будь-коли в історії, а важити вона перестала. Бо те, що можна обрати з меню, вже нічого не може засвідчувати.

---

<sup>253</sup> Lyotard J.-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge / transl. by G. Bennington, B. Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 110 p.

<sup>254</sup> Baudrillard J. Simulacra and Simulation / transl. by S. F. Glaser. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1994. 164 p.

Свідчення передбачає необхідність; опція передбачає лише смак. Гармонія не померла, вона пережила власний сенс. Залишилася досконала граматики, якій більше нема чого позначати.

Тому точніше буде сказати, що культура ХХ століття перейшла не від Космосу до Хаосу, як часто формулюють. Хаос - це теж серйозна, майже релігійна категорія, драматичний антагоніст ладу; якби ми справді перейшли до Хаосу, гармонія залишалася б значущою бодай як те, чого ми трагічно позбулися. Сталося прозаїчніше й радикальніше: ми перейшли не до Хаосу, а до Каталогу. Космос не змінився на Хаос - Космос перетворився на синтаксис: набір правил, які можна застосувати або не застосувати, без жодних наслідків для істини.

### 12.3. Метамодерн: гармонія як резонанс

На цьому історія могла б і завершитися — песимістичною нотою про гармонію-пресет. Але приблизно з 2000-х років у культурі й філософії намітився поворот, який отримав назву метамодерну. У 2010 році нідерландські теоретики *Тімотеус Вермулен* і *Робін ван ден Аккер* у есеї «*Нотатки про метамодернізм*»<sup>255</sup> запропонували описувати нову культурну ситуацію через поняття коливання (oscillation) - маятникового руху між модерністською щирістю та постмодерністською іронією, без остаточного осідання в жодному з полюсів. Метамодерн не відкидає уроків постмодерну й не повертається до наївної віри модерну; він навчається втримувати водночас іронію та щирість, дистанцію та залученість, скепсис і надію.

Для нашої теми це означає дещо конкретне. Якщо постмодерн зробив гармонію опцією, нескінченно доступною й тому невагомою, то метамодерн ставить інше питання: чи можлива гармонія, яка знову важить, але вже без повернення до старої вертикалі, без претензії знати устрій Космосу? І відповідь, яку дедалі частіше дають, звучить так: гармонія як резонанс.

Найповніше це поняття розробив німецький соціолог *Гартмут Роза* у своїй книзі «Резонанс: соціологія відношення до світу». Тут варто одразу відзначити,

---

<sup>255</sup> Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2, no. 1. Art. 5677. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677

що Гартмут Роза - соціолог, і його резонанс задуманий як теорія відношення людини до світу загалом, а не як естетична категорія гармонії у вузькому сенсі. Те, що відбувається далі, - це продуктивне перенесення його поняття в поле естетики, інтерпретація, а не буквальна теза самого Роза; але перенесення, на мій погляд, законне, бо Роза й сам постійно звертається до мистецтва й музики як до взірцевих просторів резонансу.

Роза виходить із діагнозу хвороби пізнього модерну: ми одержимі прагненням зробити світ доступним, керованим, обчислюваним — видимим, досяжним, придатним до використання. Протилежність такого ставлення Роза називає відчуженням - станом, у якому світ постає німим, глухим, мертвим, простим матеріалом у нашому розпорядженні. І ось у цьому місці його думка несподівано стуляється з нашою тезою: гармонія-як-опція, гармонія-з-меню — це і є відчужена гармонія, співзвуччя, яким ми цілком розпоряджаємося і яке саме тому нас більше не зачіпає.

*Резонанс* - це позитивна протилежність відчуженню. Це відношення, у якому ми й світ взаємно озиваємося одне на одного: я зворушую щось і воно зворушує мене у відповідь, і ми обоє в цьому перетворюємося<sup>256</sup>. Принципово, що резонанс не є ані властивістю об'єкта (як гармонія у Піфагора), ані станом суб'єкта (як у Дьюї), він є відношенням, подією зустрічі між ними. І найважливіша його риса, навколо якої будується вся пізніша книга Роза «Непідвладність світу»<sup>257</sup> - це Unverfügbarkeit, недоступність-для-розпорядження. Резонанс неможливо викликати наказом, спланувати чи гарантувати; його не можна купити, увімкнути чи обрати з меню. Роза наводить образ снігу: ми не можемо його змусити випасти, не можемо втримати в долоні, щойно стискаємо, він тане. Так само й резонанс: він відступає тієї самої миті, коли ми намагаємося ним заволодіти.

---

<sup>256</sup> Rosa H. Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World / transl. by J. C. Wagner. Cambridge : Polity Press, 2019. 545 p

<sup>257</sup> Rosa H. The Uncontrollability of the World / transl. by J. C. Wagner. Cambridge : Polity Press, 2020. 140 p.

І ось тут філософська розв'язка всієї нашої історії. Постмодерн зробив гармонію абсолютно доступною і саме тому невагомою. Роза показує, що доступність і є втратою: те, чим повністю розпоряджаєшся, не може тебе зачепити. Отже, повернути гармонії вагу можна не через нову доступність і не через повернення до старого Космосу, а через відновлення непідвладності, тобто здатності світу озиватися й опиратися, бути «іншим», з яким можлива справжня зустріч. Гармонія-резонанс - це вже не вертикаль (зв'язок із Богом чи Космосом згори) і не плеската горизонталь дизайн-коду, а радше вібрація самої горизонталі: коли площина буденного раптом починає звучати й відгукуватися.

Метамодерн, таким чином, не скасовує постмодерністського діагнозу, він його знімає в гегелівському сенсі, тобто долає, зберігаючи. Іронія залишається, але перестає бути останнім словом; щирість повертається, але вже не наївна, а така, що пройшла крізь усю постмодерну підозру й знає її. Гармонія повертається, але вже не як істина, яку можна знати (домодерн), не як брехня, яку треба викрити (модерн), і не як опція, яку можна обрати (постмодерн), а як резонанс, який може відбутися, а може й ні, і який саме тому, що ним не можна розпоряджатися, знову здатний нас зачіпати.

### **Замість висновку**

Якщо звести всю цю довгу історію до однієї лінії, вийде проста й драматична дуга. У домодерні гармонія була істиною, вона свідчила про устрій Космосу й задум Бога. У модерні вона стала підозрою, Адорно почув у консонансі брехню й оголосив чесним лише дисонанс. У постмодерні вона стала опцією, тобто цитатою в лапках, синтаксисом без денотата, пресетом у дизайн-системі. А в метамодерні вона повертається як резонанс, не властивість світу і не вибір суб'єкта, а вібруюче відношення між ними, яким принципово неможливо розпоряджатися.

Філософи ХХ століття, з яких ми починали, мали рацію в одному, навіть якщо вкладали в це інший зміст: проблема гармонії не зникла. Вона лише змінила запитання. Колись питали: який лад світу? Потім: чи можна ще вірити будь-якому ладу? Потім: чи лишилася різниця між ладом, який обрали, і ладом, який

зобов'язує? А сьогодні метамодерн питає інакше: чи здатні ми ще дозволити світові озватися, не підкорити його нашій гармонії, а почути ту, що виникає в зустрічі? І, можливо, саме в цьому й полягає єдина гармонія, доступна людині, яка живе у світі уламків: не та, яку ми відновлюємо чи проєктуємо, а та, яка несподівано відгукується, коли ми перестаємо нею розпоряджатися.

### **Питання для контролю:**

1. Чому проблема гармонії не втратила свого значення в естетиці ХХ століття, незважаючи на радикальні зміни в мистецтві та культурі?
2. Яким чином піфагорійська концепція «гармонії сфер» вплинула на європейську естетичну думку ХХ століття?
3. Як Алфред Норт Вайтгед розумів співвідношення гармонії, краси та дисгармонії?
4. У чому полягає відмінність між розумінням гармонії у Вайтгеда та аристотелівській традиції?
5. Як Жак Марітен пояснював духовну природу гармонії та яке місце у його концепції посідає поняття *claritas* («сяйво»)?
6. Чому Ернст Кассіер розглядав гармонію як результат динамічної рівноваги протилежних сил?
7. Як Джон Дьюї трактував гармонію як форму організації людського досвіду та чому вважав її динамічним процесом?
8. У чому полягає система естетичних категорій Шарля Лало та яке місце в ній займає поняття гармонії?
9. Чому Теодор Адорно вважав дисонанс більш чесною художньою формою, ніж традиційну гармонію?
11. Як поняття «резонансу» у філософії Гартмута Розі переосмислює проблему гармонії в умовах метамодерну?
12. Простежте еволюцію поняття гармонії від Вайтгеда до Гартмута Розі. Як змінюється розуміння співвідношення людини та світу в цих концепціях?

13. Чи можна погодитися з твердженням, що постмодерн перетворив гармонію на «дизайн-код» або «опцію»? Аргументуйте свою позицію, спираючись на концепції Ліотара, Бодріяра та метамодерну.

**Список використаних джерел:**

1. Cassirer E. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven : Yale University Press, 1944. 257 p.
2. Maritain J. *Art and Scholasticism and The Frontiers of Poetry* / transl. by Joseph W. Evans. New York : Charles Scribner's Sons, 1962
3. Whitehead A. N. *Adventures of Ideas*. New York : The Macmillan Company, 1933. 392 p.
4. Dewey J. *Art as Experience*. New York : Minton, Balch & Company, 1934. 355p.
5. Lalo C. *Introduction à l'esthétique*. Paris : Armand Colin, 1912. 376 p.
6. Adorno T. W. *Aesthetic Theory* / ed. by G. Adorno, R. Tiedemann ; transl. by R. Hullot-Kentor. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997. 400 p.
7. Venturi R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York : The Museum of Modern Art, 1966. 136 p.
8. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* / transl. by G. Bennington, B. Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 110 p.
9. Baudrillard J. *Simulacra and Simulation* / transl. by S. F. Glaser. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1994. 164 p.
10. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2, no. 1. Art. 5677. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677.
11. Rosa H. *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World* / transl. by J. C. Wagner. Cambridge : Polity Press, 2019. 545 p.

12. Rosa H. *The Uncontrollability of the World* / transl. by J. C. Wagner. Cambridge : Polity Press, 2020. 140 p.
13. Godwin J. *The Harmony of the Spheres: The Pythagorean Tradition in Music*. Rochester, VT : Inner Traditions International, 1993. 512 p.
14. James J. *The Music of the Spheres: Music, Science, and the Natural Order of the Universe*. New York : Copernicus ; Springer-Verlag, 1995. 262 p.
15. Schoenberg A. *Theory of Harmony* / transl. by R. E. Carter. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1978. 440 p.
16. Adorno T. W. *Aesthetic Theory* / ed. by G. Adorno, R. Tiedemann ; transl. by R. Hullot-Kentor. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997. 384 p.
17. Venturi R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York : Museum of Modern Art, 1966. 136 p.

## ПІСЛЯМОВА

Пройдений шлях - від витоків філософії гармонії до її сучасних форм - дозволяє побачити те, що залишається невидимим, доки ми розглядаємо історію етики й естетики як перелік окремих імен та шкіл. Крізь усю історію людської думки проходить єдина наскрізна лінія - доля категорії *гармонії*, і доля ця виявляється драматичною історією сходження, втрати й повернення.

На початку цього шляху, у давніх культурах Сходу й античного Заходу, гармонія розумілася як *об'єктивний принцип буття*, як зв'язок, що єднає мікрокосм людини з Макрокосмом Всесвіту. Для піфагорійців вона була числовим ладом Космосу, для Платона музикою сфер, для Арістотеля мірою та довершеністю, що поєднують істину, добро й красу, для індійської та китайської традицій - станом внутрішнього й вселенського порядку, якого людина прагне досягти. Тут етичне й естетичне ще не розділені: бути добродішним означало бути співзвучним Світовому ладу, а краса була чуттєвим виявом того самого порядку.

Середньовіччя успадкувало цю вертикаль, переосмисливши гармонію як відблиск божественної досконалості у створеному Світі, але у цієї вертикалі намітився істотний надлом: творець, у свідомості християнських апологетів, був виведений за межі створеного світу, що сприяло сприйняттю колись цілісного Космосу фрагментарно, як два протилежні світи - дольний і горний, людський і божественний, що і започаткувало розвиток у європейській свідомості відчуттю розколотості, розірваності і загубленості.

Та вже в Новий час, в епоху Бароко й Класицизму, а особливо за Просвітництва, відбувається тихий, але доленосний злам: гармонія, за влучним висловом, «спускається з небес». Вона стає не зв'язком зі Світовим Цілим, а справою людського розуму, смаку й мистецької майстерності, тобто переходить із площини онтології у площину людської суб'єктивності.

Романтизм уперше відкрито переживає гармонію як *утрату*. У світі, що розколовся на суб'єкт і об'єкт, на людину й відчужену природу, цілісність стає

недосяжною мрією, предметом туги, а то й іронії. А ХХ століття доводить цей процес до краю: від ностальгії за втраченою гармонією, через підозру до самого поняття як до чогось наївного й навіть небезпечного, мистецтво й думка приходять до світу принципово фрагментованого. Гармонія перетворюється щонайбільше на одну з можливих опцій серед багатьох.

І все ж історія на цьому не завершується. Наприкінці нашого шляху виразно проступають ознаки *повернення*. Сучасна філософія Метамоделерну осмислює гармонію по-новому, як *резонанс*, як живий, рухливий відгук між людиною і Світом, що не дається наперед, а щоразу здобувається наново. Це вже не та статична, гарантована гармонія давнини, але й не її модерністське заперечення - це *гармонія як завдання*, як можливість, як спосіб бути живим у живому Світі, і не споживацьки, а відгукуючись на нього.

У цьому й полягає головний висновок курсу. Фрагментарний світогляд, що утвердився в західній культурі за останні два століття, виявив свою обмеженість: давши людству технічну могутність, він не дав відповіді на питання про сенс і ціле, а породжені ним глобальні кризи стали, по суті, судом над ним самим. Саме поняття *криза* у перекладі з грецької мови означає *суд*, тому криза сучасної техногенної цивілізації – це суд над світоглядом, що її породив.

Філософія гармонії пропонує вихід - не повернення назад, до архаїчної картини світу, а сходження на новий виток: відродження цілісного, холістичного бачення, у якому людина усвідомлює себе не випадковим уламком матерії, а свідомою частиною Великого Цілого. Етика та естетика, розглянуті крізь призму гармонії, перестають бути двома окремими дисциплінами й постають як два вияви єдиного принципу - ладу, що єднає добро і красу, людину і світ.

Курс не нав'язує цієї позиції як остаточної істини. Він пропонує її як осмислену світоглядну альтернативу й запрошує кожного слухача до самостійного пошуку відповідей на ті вічні питання, які кожне нове покоління змушене ставити наново. І якщо цей курс спонукав хоча б замислитися над тим,

що світ можливо бачити цілісним, а життя — проживати співзвучно з ним, то  
головну свою мету він виконав.