

науки, якою вони займаються, це не виключає можливості наукового прориву через специфічне звільнення дослідника від оковів наявних прозових наукових знань шляхом навмисної відстороненості від них, особливо коли вони починають визнавати непридатність традиційного наукового апарату для опису об'єктів сучасної науки і бачать вихід у використанні для цього поетичної мови, через що наукові дослідження отримують всі ознаки крилато-поетичного пошуку. А оскільки це так, то, як не буває істинних та неістинних віршованих поем, результати такого роду досліджень теж перестають оцінюватися за такими критеріями, і це знаходить прояв у взаємно толерантному ставленні до інших точок зору у науці та веде до плюралізму теорій та концепцій. Крім того, колишнє прагнення за будь-що усунути особистісний суб'єктивну складову наукового дослідження змінюється визнанням того, що підбір нової термінології та реанімація давніх ідей з позанаукових областей знання у межах *постнекласичної* науки (з її постулатом про вплив суб'єкта на пізнаваний об'єкт) залежить від суб'єктивних уподобань вчених-корифеїв, стиль викладу котрими своїх оригінальних концепцій, на відміну від знеособленої традиційної прозаїчної мови класичної науки, має всі ознаки художньо-поетичного, образного тексту та несе на собі відбиток неповторної авторської індивідуальності.

4. *Прозово-прозові*. Тут «трудна» праця з «прозаїчним» матеріалом закінчується таким само «пішохідним» результатом, до «великих відкриттів» справа не доходить, новизна, якщо вона є, не долає «пішу» безкрилість цих досліджень, котрі не можуть вирватися з домінуючої парадигми, поплітаються у старих об'єктах науки та застрягають у путях віджилих систематичних ідей.

#### Список використаних джерел

1. Марцин В. С. Основы научных исследований / Марцин В. С., Миценко Н. Г., Даниленко А. А. и др. Учебное пособие. – Л.: Ромус-Полиграф, 2002 – 128 с.
2. Чекан Н. І. До питання про формалізацію «невідомого» у природознавстві / Наталя Іванівна Чекан // Сборник научных трудов SWorld. – Иваново: МАРКОВА АД, 2014. – Т.20 – Философия и филология. Вып.4 (37). – С.77–81.

#### References

1. Marcin V. S. Osnovy nauchnyh issledovanij / Marcin V. S., Micecko N. G., Danilenko A. A. i dr. Uchebnoe posobie. – L.: Romus-Poligraf, 2002 – 128 s.
2. Chekan N. I. Do py'tannya pro formalizaciju «nevidomogo» u pry'rodoznavstvi / Natalya Ivanivna Chekan // Sbornik nauchny'h trudov SWorld. – Ivanovo: MARKOVA AD, 2014. – Т.20 – Filosophiya i filologiya. Vy'p.4 (37). – S.77–81.

**Kyrylyuk O. S., Ph.D., professor, head of the Odessa branch Philosophy department of the Center for Humanitarian Education NAS Ukraine (Ukraine, Odessa), olexander.kyrylyuk@gmail.com**

#### Poetry-winged and prosaic-pedestrian types of scientific researches

The purpose of the article is to give a new typology of science researches by applying of the analytical method. As a result, there are the two classes of scientific researches – «Poetry-winged» and «Prosaic-pedestrian» ones. The basis of this classification is the difference in the novelty of these two types of researches. Poetry studies give us a completely new knowledge within the new paradigm. It brings out (poiesis, ποιησις) new knowledge that previously was «hidden» in things. As a result of this cognitive act new information looks as «undisguised» truth (aletheia), which opens the new horizon of human knowledge. Prose studies producing new knowledge too, but it is formed within the old paradigm on the basis of well-known knowledge. This type of studies is briefly retelling works of other scientists or compiles it, summarizes and classifies, develops and confirms, clarifies and reinterprets the well-known knowledge. These two types of studies have their own type of scientists. Combinations of these studies are Poetic-Poetry, Poetic-Prose, Prose-Poetry and Prose-Prosaic type of researches, which are corresponding to the syncretism of proto-science, both classical science and non-classical one, and post-non-classical kind of the scientific knowledge.

**Keywords:** logic and methodology of science, the classification of the scientific researches, the types of scientists, paradigm, truth, poiesis, aletheia.

**Кирилюк А. С., доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии, Одесский филиал Центра Гуманитарного Образования НАН Украины (Украина, Одесса), olexander.kyrylyuk@gmail.com**

#### Поэтически-крылатые и прозаически-пешеходные виды научных исследований

Решение задачи дать новую типологию научных исследований на основе их классификации по признакам полученной новизны с помощью аналитического метода привело к выводам о существовании «поэтически-крылатого» и «прозаически-пешеходного» их видов. Первые имеют своим результатом совершенно новое знание, они выводят (ποιησις, ποιησις) истину из «потаянного» (aletheia), дают принципиально новое знание в новой парадигме, осуществляют «прорыв» за горизонт имеющегося знания. Вторые также дают новое знание, но оно формируется в рамках старой парадигмы на базе уже известного знания. Основными видами этих исследований является итоговое-обобщающее, типологически-классификационные, уточняющие, развивающие, конъюнктурные, экстраполирующие, информативные, реинтерпретативные, подтверждающие результаты других исследований или делающие выводы по аналогии. Этим двум видам исследований отвечают соответствующие типы ученых. Комбинациями данных исследований являются поэтично-поэтические, поэтично-прозаические, прозаически-поэтические и прозаически-прозаические исследования, отвечающие основным этапам развития науки – синкретической протонауке, классической, неклассической и постнеклассической науке.

**Ключевые слова:** логика и методология науки, классификация научных исследований, типы ученых, парадигма, истина, поийзис, алетейя.

\*\*\*

УДК 128/129:7.01

**Єгорова Д. І.,**  
магістр філософії, Харківський національний  
університет ім. В. Н. Каразіна  
(Україна, Харків),  
yegorovadaria@gmail.com

#### Роль ірраціонального відношення до СМЕРТІ У МИСТЕЦТВІ

Розглядається взаємозалежність процесу творчості та відношення митця до смерті власної та як до явища взагалі. Зв'язок мистецтва та теми смерті виявляється на історично-антропологічному матеріалі зміни ролі смерті у житті людини та трансформації мистецтва у зв'язку з цим; на психоаналітичному матеріалі та теорії інстинкту смерті і аналізу процесу творчості з точки зору роботи підсвідомості; та власне на філософському та культурологічному матеріалі співставлення внутрішнього становища митця та використання теми смерті у творах різних жанрів. В статті робиться акцент на ірраціональні відчуття митця та слухача/глядача/читача щодо смертності. Мета дослідження – виявити роль ірраціональності у процесі створення витворів мистецтва, зокрема, впливу так названого психоаналітичного інстинкту смерті, а також екзистенційного переживання смерті, чи просто досвіду помирання. Як результат виявляється тісний зв'язок зв'язок особистого відношення митця до смерті з його творчістю.

**Ключові слова:** смертність, творчість, література, фотографія, досвід умирання.

Над темою того, яким чином насправді з'являються витвори мистецтва здавна замислювалися філософи, самі митці та мислителі різних направленостей. Одні митці розказують про кропітку, старанну та систематичну роботу, що не має нічого спільного з маренням чи напливом натхнення, інші розповсюджують думку про стан, що межує з безумством та безпам'ятством. Безсумнівно, багато що залежить від особистості автора, але *гіпотезою* даної статті є ствердження, що спільним для всіх витворів мистецтва є особливий зв'язок автора з переживанням смерті.

Відчуття реальності смерті є чи найважливішою складовою частиною можливості творити. Навіть стан у якому митець створює шедеври нерідко порівнюється з відчуттям вмрнання. Воно проходить через усі види мистецтва та в певній мірі займає вирішальне положення.

Для початку слід звернутися до психоаналітичної теорії формування символів, з яких власне складається витвір мистецтва. Ханна Сігал порівнює процес творчості з депресивною позицією, над якою працювала Мелані Кляйн. Депресивна позиція – це поступова втрата та відновлення внутрішніх об'єктів. Тобто перша зустріч немовляти з депресивною позицією відбувається, коли він розпізнає матір, батька та інших людей як цілісний об'єкт, а не розщеплений, як раніше. Лише цілісний об'єкт можна полюбити, що призводить до тривоги та страху втрати коханого об'єкта як у зовнішньому, так і у внутрішньому світі. Але у внутрішньому світі неконтрольовані імпульси жадібності та садизму нападають на коханий об'єкт, руйнують його, розривають на шматки, а потім почуття провини та туга за втраченим об'єктом викликає бажання відновлення. Саме в цей момент розвивається уявлення та відчуття внутрішньої та зовнішньої реальності.

Покликання митця – створення власних світів, нових реальностей і робиться це за допомогою успішного подолання депресивної позиції. Тож створення витвору мистецтва залежить не лише від таланту митця в тій чи іншій сфері, але й від роботи його підсвідомості. «Якщо жага до творчості вкорінена у депресивній позиції, і здатність до творчості залежить від успішного її опрацювання, це повинно означати, що нездатність визнати та подолати депресивну тривогу призводить до гальмування художнього вираження. <...> Щоб осягнути і символічно виразити депресію, художник повинен визнавати інстинкт смерті, в його як агресивних, так і в саморуйнівних аспектах, і приймати реальність смерті об'єкта і самості» [11]. Навіть почуття прекрасного неодмінно втілює в собі переживання депресії та смерті. Сігал вважає, що справжнє естетичне задоволення нам може принести лише «потворний» зміст в «прекрасній» формі. Тобто абсолютна гармонія, цілісність, ритмічність повинна бути порушена, але не зруйновано повністю. Таким чином, потворне в мистецтві – це вираження інстинкту смерті, тобто руйнування, а прекрасне – інстинкту життя, тобто бажання цілісності.

Нерозривний зв'язок мистецтва зі смертю базується ще й на тому, що будь-який сюжет, що зображується, замирає в мистецтві, втрачає свою активність. Адорно пише про це так: «Шлях до інтеграції художнього твору, що складає одне ціле з його автономією, є смерть моментів в цілому. Те, що в витворі мистецтва прагне вийти за свої рамки, за межі власної партикулярності, шукає власної гибелі, втіленням якої являється тотальність твору» [1, с. 80]. Тобто вічність твору можлива лише шляхом знищення всього живого у ньому. Повідомлення, яке несе в собі твір – повідомлення про гибель цілого. Це ж питання у руслі фотографії розглядає філософ Ролан Барт у праці «Камера люцида». Проблема полягає у тому, що в процесі фотографування, суб'єкт неодмінно стає об'єктом. «Не було б нічого забавніше судорожних спроб фотографів зробити модель «живою», якщо б при цьому вона не ставала їх пасивною жертвою. <...> Все відбувається так, нібито сам охоплений жахом фотограф веде титанічну боротьбу за те, щоб Фотографія не стала Смертю. <...> коли я виявляю себе на знімку, я переконаюсь, що став Все-Образом, тобто самою Смертю» [2]. Знову таки, фотографія, як і інші види мистецтва чинить смерть під приводом збереження життя. Але на відміну від більш вічних матеріалів, фотографія як папір псується та відмирає.

Ми бачимо, що і сам витвір мистецтва несе в собі зміст смерті, але й митець у момент створення будь-якого твору повинен бути в певному стані прийняття смерті. З цим згоден і філософ Теодор Адорно. Він, аналізуючи бажання витворів мистецтва до вічного життя, виявив насправді відчуженість самого процесу творчості від ідеї вічності. До ХХ століття вважалося, що мистецтво витупає проти смерті через свою протяжність у часі, виступає видимістю того, що непідвласне смерті. Але з приходом ХХ століття пропадає жага вторити «на віки». Це пов'язується з тим, що класичні твори, які були створені як раз для того, щоб існувати вічно, тепер втратили своє значення. Так трапилось через те, що процес створення чогось «на віки» для того, щоб стати причасним вічності, відмовляється від того, що відповідає духу часу. Адорно пише: «По всій ймовірності, вона <творча активність> набуває особливу гостроту лише в тих випадках, коли довге життя витворів стає сумнівною і витвори, відчуваючи свою слабкість і неспроможність, відчайдушно чіпляються за ідею «вічності». Те, що на огидному жаргоні націоналізму колись звалось неминуща цінність витворів мистецтва, все мертве, формально, апробоване, змішується з прихованими можливостями виживання витвору, з потаємними зародками його майбутнього життя» [1, с. 44]. Така ж неоднозначна ситуація з категорією трагічного в мистецтві: у той час, коли трагічне пов'язується зі злом та смертю, трагічне стає таким затвердженням смерті, яке дає сенс будь-якому стражданню та дає дорогу безкінечному. Тож те мистецтво, що претендує на щось більше, ніж роль розрадника, повинно стати подібним навіть найпохмурішим проявам реальності, а не потопати в грі фарб. Ідеал чорноти говорить про те, що «несправедливість, яку здійснює будь-яке радісне мистецтво, найповнішим втіленням якого є приємна розвага, – це несправедливість по відношенню до мертвих, до накопленої і німої болю» [1, с. 62]. Таке мистецтво має за мету не документувати реальність, а приносити насолоду від здібності до спротиву та протистояння.

Яскравим прикладом освітлення теми смерті та переживання цієї теми є Райней Марія Рільке. Вивчаючи його літературні роботи, філософ Отто Фрідріх Больнов показує яку роль його ідеї зіграли у екзистенціальній філософії. По-перше, ще на ранніх етапах своєї творчості Рільке розділив смерть власну та чужу: «Чужа смерть – це та, що підступає до нашого життя ззовні в якості чогось випадкового та застає нас перш, ніж життя наблизиться до своєї зрілості. Відповідно, власна смерть – та, що «Бог оплатив», вона витікає з внутрішньої обумовленості життя» [7]. Таким чином, у героїв Рільке і у людини в цілому виникає задача – перетворити чужу смерть у власну, опанувати її. Інше розділення – смерть «мала» та «велика». Мала – це та, що приходить раптово, це «умирання в знеособленому масовому бутті map», як зазначив Больнов. Наприклад, це умирання в госпіталях, тобто щось настільки звичне, що на нього навіть не звертають уваги. Але існує інша смерть – власна, яка витікає з неповторності життя кожної окремої людини. З цим також пов'язаний образ смерті як внутрішнього плоду людини у Рільке. Лише через таке відношення смерть стає особистою, індивідуальною, внутрішнім результатом, а життя набуває довершеності та завершеності. Тож найбільшим внеском Рільке до екзистенційної філософії є розуміння минушості, тобто розуміння того, що,

незважаючи на те, що людське буття знаходиться у стані руйнування, ще більш руйнівним для існування являється воля до продовження.

Інший майстер зображення смерті – Едгар По вважає, що для того, щоб говорити чи писати, потрібно бачити смерть. З одного боку він має на увазі, що кожен витвір мистецтва починається з кінця. По так описує процес написання «Ворону»: «Побачивши надану, чи скоріше, нав'язану мені в ході побудування можливості, я спочатку подумки визначив кульмінацію або заключне питання – те питання, на яке «nevermore» було б остаточною відповіддю; те питання, у відповідь на яке слово «nevermore» викликало б найбільше горе і відчай, яке тільки можливо уявити. І, можна сказати, що тут почався вірш – з кінця, де і повинні починатися всі витвори мистецтва» [10]. З іншої сторони, По звертається до вічного протистояння, говорячи, що буття існує та може бути виражено лише завдяки небуттю, точно так же і смерть – це подарована людині можливість говорити, та єдина можливість бути людьми. Коли людина померла, то вона не лише позбавляється життя, а й можливості померти.

Звертаючись ще до одного виду мистецтва – до розповіді, очевидно, що зв'язок зі смертю таких же нерозривний, як у фотографії та поезії. На цей зв'язок влучно вказує Вальєр Беньямін. Смерть та розповідь не просто пов'язані між собою, а взаємозалежні. Причина занепаду вміння розказувати – втрата цінності досвіду. Беньямін вважає, що це сталося через появу роману, що не передбачаю передачу досвіду із уст в уста, навпаки, романіст знаходиться у ізоляції. Говорячи про взаємозалежність, розглянемо зміни, що відбулися з відношенням до смерті у XIX столітті. У цей період поривається традиція дивитись на те, як помирають люди. «Виявляється, ця зміна <образу смерті> того ж порядку, як і те, що потреба в передачі досвіду зникла по мірі того, як збіднювало мистецтво розповіді. Можна прослідкувати, як протягом століть в общинній свідомості думка про смерть втрачала помітність і силу впливу» [4]. Це мало негативний вплив на вміння розповіді, бо на смертному одрі прожите життя стає досвідом, тобто чимось значущим для тих, хто залишається жити. Філософ вважає, що саме авторитет смерті стояв на початку мистецтва розказувати. З однієї сторони, передсмертна розповідь має авторитет, а з іншої – має небувалу свободу, оскільки перед смертю можна розповісти все. На зміну розповіді приходять інформація, такий формат, який розповідає лише те, що відбувається поряд з читачем чи слухачем. Інформація може бути перевірена, у той час, як розповідь передбачає деякий рівень чудес, дивності. Важлива відмінність розповіді від інформації – відсутність пояснення.

Однак смерть у мистецтві з позиції глядача/читача/слухача може обернутися предметом порнографії, що збуджує насильство. Це твердження може бути трактоване як метафорично, так і буквально. Щодо метафори, то Моріс Бланшо порівнює літературу і революційні дії. Він пише: «Революційна дія у всьому схожа с дією, що втілюється літературою: тобто тією, що крокує від нічого до всього, стверджуючою абсолют як подію і кожну подію як абсолют. Революційна дія вибухає с тією ж потужністю та легкістю, як і та дія письменника, якому для того, щоб змінити світ потрібно лише скласти декілька слів» [5]. Тобто письменник бажає абсолютної свободи, тим самим

бажає і своєї смерті. Таким яскравим письменником, у якого тісно переплелися смерть та свобода був Маркіз де Сад. Він перетворював свої найзбоченіші фантазії у політичну реальність. Так відноситься до насилля дозволило Саду його відношення до релігії. Він не був атеїстом, просто божественне в його розумінні зле та жорстоке.

Давній зв'язок смерті, релігії та мистецтва підкреслює також Батай. Він зазначає, що еротизм – не єдина гра, притаманна людині з доісторичних часів. Оразу ж за фізичним формуванням виникло мистецтво. Мистецтво не тотожне праці, оскільки не має цілі примноження чи вдосконалення. Більшість наскальних картин зображували тварин та були призвані магічно сприяти смерті цих тварин. Навіть у мистецтві Середньовіччя місце еротизму було виділене тільки поряд з смертю, а саме в пеклі. Ерос був відмічений печаткою прокляття. Світський живопис Ренесансу також пов'язував еротизм зі смертю, однак через земний садизм. Батай пише з цього приводу: «Але саме зі смертю – з образом всемогутньої смерті, що вселяє в нас жах, однак захоплює нас гнітючою привабливістю чаклунського страху, з образом смерті, з образом смертного тілу, а не з стражданням та болем» [3].

Деякі інші мислителі, такі як Адорно, вважають, що зі зв'язком релігії та мистецтва все ж слід порвати, незважаючи на те, що воно виникло в руслі релігії. Адорно вважає, що витвір мистецтва не є чимось абсолютним і абсолютне не присутнє у ньому безпосередньо.

Порівнявши літературні тексти Батая та Сада, С'юзен Зонтаг визнає більш порнографічними тексти саме Батая, оскільки останній зрозумів, що предметом порнографії є не секс, а смерть. «Всякий по-справжньому непристойний сексуальний пошук направлений на нагороду смертю, яка вище та багатіше за еротичну» [8]. Але у буквальному сенсі, мистецтво викликає нове насильство у реальному світі. Це легко ілюструється випадками, описаними С'юзен Зонтаг та Роланом Бартом. Зонтаг звертає увагу на те, що фотографії війни мають сильний вплив на політичні процеси, оскільки можуть бути використані різними способами. Так, одне і те ж фото, наприклад мертвої дитини можуть використати протилежні сторони, скидаючи вину в її смерті один на одного. Це дуже ефективна методика розпалу ненависті, агресії та своєрідний призив до дії. В обох випадках функція фотографії – приводити в шок, приголомшувати, залишатись у пам'яті на довгий час. Така дія фотомистецтва обумовлена роботою нашого мозку: «Пам'ять повниться стоп-кадрами; основний її елемент – одиночний образ. В епоху інформаційної надмірності фотографія дозволяє швидко сприйняти предмет чи подію і в компактній формі його запам'ятати. Фотографія – щось на зразок цитати, афоризма чи прислів'я. У кожного з нас зберігаються у пам'яті сотні фотографій, і до будь-якої можна в будь-який момент звернутися» [9]. Однак в голові завжди залишається кадр у зв'язку з тими враженнями, які виникли при першому перегляді, тому фотографії в нашій пам'яті з тою інформацією, що супроводжувала знімок.

Нарешті у най буквальному сенсу фотографія може нерозривно нести у собі смерть. Барт приводить приклад позування комунарів на барикадах, яких після поразки Паризькою комуни були впізнали по фотографії та розстріляли.

Щодо становища творця, то Моріс Бланшо вважає, що будь-яка творчість співпричетна досвіду, але витвір –

це не відображення досвіду якоїсь конкретної людини, навпаки, в процесі творчості «я» автора знищується. Тож автор повинен мати не лише особливі відносини з буттям та досвідом, а й зі смертю: «щоб писати, необхідно володіти над собою перед обличчям смерті, необхідно встановити з нею відношення панування. <...> Мистецтво – це зв'язок зі смертю. Чому зі смертю? Тому що вона межа всього» [6, с. 87]. Відношення панування над смертю необхідно для того, щоб володіти собою, стати однією великою здатністю. Виходячи з цього, мистецтво є межею будь-якого контролю над собою. Для Бланшо панувати над смертю, значить вміти задовольнитися смертю, в момент помирання зберегти ясність погляду. Панування над смертю є рівновага, а не пристрасть, тобто це якість уміння безстрашно відноситись до смерті героїв свого творіння і так же безстрашно померти самому.

Франц Кафка є гарною ілюстрацією такої безстрашності, за думкою Бланшо. Смерть в задоволеності означає невдоволеність життям, тому помираючи в кінці творів герої Кафки буцімто все померли задовго до фізичної кончини. В момент, коли зв'язок з нормальним світом перерваний і бажання жити не лишається – людина вже мертва, будь то персонаж книги чи сам автор. Не дивлячись на те, що дане положення виводиться з життя і творчості Кафки, положення відторгнення від нормального світу характерно для дуже багатьох письменників. Однак не кожна ізоляція призводить до доведення до межі всіх можливостей і не кожне завершення безрадісного життя призводить до володіння смертю, тому не кожна людина в такому положення письменник. Ось як Бланшо описує ситуацію Кафки: «Такої відстороненості, самотності владно вимагає від нього робота. <...> Його робота – писати. Він відгороджується від світу, щоб писати, а пише, щоб померти спокійно. Тим самим смерть, смерть з задоволенням, є відплата за мистецтво, ціль та виправдання письменництва» [6, с. 90]. Сама творчість, таким чином, представляється досвідом смерті.

Протилежною точкою зору на зв'язок творця і смерті являються романтичні мрії подолати смерть в своєму безсмертному геніальному творінні. Однак Бланшо вказує на примарність та неспроможність цих прагнень. Спільним в цих двох позиціях є бажання існування смерті, або для того, щоб ухилитися від неї, або для того, щоб заволодіти нею. Дізнаючись про свою смертність, людина бажає зробити її можливою, тобто стати смертним у найвищій, граничній ступені. Для нього смерть не дана, а щось таке, що потрібно створити. Так людина творить свою смерть, тим самим роблячи себе смертним та надаючи своїм творінням сенс та істину. Лише саме рішення бути безбутнім робить смерть можливою. Але рішення бути безбутнім абсолютно не тотожне самогубству.

Двоакість можливості і свободи смерті полягає у тому, що з однієї сторони можливість ризикнути собою в смерті, а з іншої – невловимість смерті, оскільки вона не наступає і людина сама до неї не направляється. Саме тому самогубство являється не тою смертю, над якою людина панує. Смерть розглядається як бажання позбавитись від неї в майбутньому, усунути загадку майбутнього як такого взагалі. Однак майбутність, яка не відноситься ні до якого визначеного моменту і складає сутність смерті.

Стан рішення вбити себе і стан процесу творчості дуже нагадують один одного, як вважає Бланшо: «Безумство, від якого нам, однак, не відмовитись, не

відмовившись і від своєї долі (без можливості самогубства людство втратило б будь-яку рівновагу, перестало б бути нормальним); абсолютне право, єдине з всіх прав, що не являються виворотом якогось обов'язку, – а разом з тим, право це не супроводжується, не підкріплюється реальною можливістю, воно спрямовується вперед безкінечним містком, який в вирішальний момент обривається, стаючи ірреальним сном, але по ньому все ж необхідно реально пройти» [6, с. 104]. Дана характеристика підходить і до досвіду самогубства, і до досвіду художника. Це діяльність, коли навіть сам творець не знає, що він робить, їм керує сильне бажання, однак воно походить не з його волі. Але у той самий час творчість надає існуванню красу та зміст, що стримує людство від самознищення. Григорій Чхартшвілі дає характеристику творчості як спробу смертного подолати смерть: «Людина вбиває себе тоді, коли страх життя стає сильніше страху смерті. З художником це відбувається частіше, ніж зі звичайними людьми. Зате людині мистецтва дана компенсація особливого роду – він веде гру, яка створює ілюзію перемоги над смертю» [12]. Найбільша проблема в тому, щоб розрізнити грань ілюзії та не програти смерті.

Таким чином, відношення до смерті знаходить своє відображення у мистецтві. З точки зору приховування та соромлення смерті, деякі види мистецтва втратили свою силу, наприклад, відсутність безпосереднього контакту з помираючим призвело до занепаду розповіді як жанру. З іншого боку, люди мистецтва часто дотримуються іншої позиції, тобто постійного зштовхування з досвідом смерті. Їм це необхідно через те, що смерть – межа всьому, а щоб створити щось, потрібно дійти до межі, знищити своє «я». Лише так витвір мистецтва може стати справжнім та навіть змінити світ. Смерть слугує мистецтву, а мистецтво служить їй, оскільки лише конечність може примусити людини створити щось дійсно велике.

Тож не лише люди мистецтва стикаються з відчуттям смертності, але кожна людина. Різниця полягає у тому, що митець не бореться раціонально зі страхом смерті, приводячи аргументи, чи будуючи теорії, але й не ігнорує його та не мириться з ним, навпаки, свідомо чи підсвідомо відображає відчуття смертності у своїх творах. Смерть присутня у будь-якому мистецтві шляхом відображення у тематиці твору, чи то незримим привидом знаходиться під час створення шедевра, чи то взагалі знаходиться глибоко але невід'ємно всередині митця.

#### Список використаних джерел

1. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – (Философия искусства). – 527 с.
2. Барт Р. Camera lucida / пер. с франц. Риклин М. – М.: «Ad Marginem», 1997.
3. Багай Ж. Танатография Эроса // Танатография Эроса: Жорж Багай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – С.271–308.
4. Беньямин В. Маски Времени / Пер. Белобратова А. – СПб.: «Symposium», 2004. – 480 с.
5. Бланшо М. От Кафки к Кафке / Перевод Д. Кротовой. – М.: Логос, 1998.
6. Бланшо Морис. Пространство литературы / Пер. с франц. Большаков В. П., Дубин Б. В., Зенкин С. Н., Кротова Д., Офертас Ст., Скуратов Б. В. – М.: «Логос», 2002. – 288 с.
7. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма / Перевод С. Э. Никулина. – СПб.: Издательство «Лань», 1999. – 222 с.
8. Зонга С. Мысль как страсть / Пер. с франц. Дубин Б. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с.
9. Зонга Сьюзен. Смотрим на страдания других / Пер. Гольшев В. – М.: «Ad Marginem», 2014.

10. По Э. Философия творчества / Пер. В. Рогова. – М.: «Издательство АСТ», 2003.
11. Сигал Ханна. Психоналитический подход к эстетике.
12. Чхартшвили Г. Писатель и самоубийство. – Издательский дом: Захаров, 2006.

УДК 21(470)

**Бурлуцький А. В.,**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри менеджменту шоу-бізнесу,  
Національний університет культури і мистецтва  
(Україна, Київ),  
laureat@ukr.net

**References**

1. Adorno V. Teodor. Jesteticheskaja teorija / Per. s nem. A. V. Dranova. – М.: Respublika, 2001. – (Filosofija iskusstva). – 527 s.
2. Bart R. Camera lucida / per. s franc. Ryklin M. – М.: «Ad Marginem», 1997.
3. Bataj Zh. Tanatografija Jerosa // Tanatografija Jerosa: Zhorzh Bataj i francuzskaja mysl' sere diny XX veka. – SPb.: Mifril, 1994. – S.271–308.
4. Ben'jamin V. Maski Vremeni / Per. Belobratova A. – SPb.: «Symposium», 2004. – 480 s.
5. Blansho M. Ot Kafki k Kafke / Perevod D. Krotovoj. – М.: Logos, 1998.
6. Blansho Moris. Prostranstvo literatury / Per. s franc. Bol'shakov V. P., Dubin B. V., Zenkin S. N., Krotova D., Ofertas St., Skuratov B. V. – М.: «Logos», 2002. – 288 s.
7. Bol'nov O. F. Filosofija jekzistencializma / Perevod S. Je. Nikulina. – SPb.: Izdatel'stvo «Lan'», 1999. – 222 s.
8. Zontag S. Mysl' kak strast' / Per. s franc. Dubin B. – М.: Russkoe fenomenologicheskoe obshhestvo, 1997. – 208 s.
9. Zontag S'juzen. Smotrim na stradanija drugih / Per. Golyshv V. – М.: «Ad Marginem», 2014.
10. Po Je. Filosofija tvorcestva / Per. V. Rogova. – М.: «Izdatel'stvo ACT», 2003.
11. Sigal Hanna. Psihoanaliticheskij podhod k jestetike.
12. Chhartshvili G. Pisatel' i samoubijstvo. – Izdatel'skij dom: Zaharov, 2006.

**Egorova D. I., master of philosophy, Kharkiv National University Karazin (Ukraine, Kharkiv), yegorovadaria@gmail.com**

**The role of the irrational attitude towards death in art**

*This article considers the correlation between creative process and attitude of the artist towards the concept of their own death and death in general. A connection of art and the topic of death manifests itself on the historical– anthropological material concerning the shift in the role of death in human's life, and as a result in the transformation of art; on the psychoanalytic material and the theory of death instinct, as well as on the creative process analysis in relation to the unconscious; and on the philosophical and culturological material related to the comparison of inner state of artist and usage of the topic of death in other genres. The article is focused on the irrational sensations of mortality of the artist and the listener/viewer/reader. The purpose of the research is detecting the importance of irrationality in the creative process, for instance, the influence of so-called by psychoanalysts death instinct and also the existential sensation of death or just the experience of dying. As a result, we can see a close connection between the artist's personal attitude towards death and his art.*

**Keywords:** mortality, art, literature, photography, experience of dying.

**Egorova D. I., магистр філософії, Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна (Україна, Харків), yegorovadaria@gmail.com**

**Роль иррационального отношения к смерти в искусстве**

*Рассматривается взаимозависимость процесса творчества и отношения творца к смерти собственной и как к явлению в общем. Связь искусства и темы смерти выявляется на историко– антропологическом материале изменения роли смерти в жизни человека и трансформации искусства в связи с этим; на психоаналитическом материале и теории инстинкта смерти, а также анализе процесса творчества с точки зрения работы бессознательного; и собственно на философском и культурологическом материале сопоставления внутреннего состояния творца и использования темы смерти в творениях разных жанров. В статье делается акцент на иррациональные ощущения творца и слушателя/ зрителя/читателя относительно смертности. Цель исследования – выявить роль иррациональности в процессе создания произведений искусства, в частности, влияния так называемого психоаналитиками инстинкта смерти, а также экзистенциального переживания смерти, или же просто опыта умирания. Как результат выявляется тесная взаимосвязь личного отношения художника к смерти с его творчеством.*

**Ключевые слова:** смертность, творчество, литература, фотография, опыт умирания.

\* \* \*

**СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ АКТОРІВ НОВОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ**

*Виявляється специфіка сценічного мовлення в період становлення «нового українського театру» на прикладі аналізу творчості провідних акторів тієї доби Гната Юри, Амвросія Бучми, Наталії Ужвій. Фактори сценічного мовлення певного актора визначаються на основі застосування «пріємної селективного аналізу».*

**Ключові слова:** український театр, сценічне мовлення, характерні ознаки, Г. Юра, А. Бучма, Н. Ужвій.

Дослідження українського театального мистецтва як соціокультурного феномену вимагає вивчення всіх складових його функціонування, оскільки вони становлять цілісну історію національної художньої культури. Значну роль у формуванні специфічних ознак національного театру відіграє сценічне мовлення, в якому закарбовані соціокультурні фактори певної доби. Тому визначення головних парадигм українського сценічного мовлення як соціокультурного феномену є важливим напрямком осмислення феномену українського театру. Зокрема, мета даної публікації полягає в з'ясуванні специфіки сценічного мовлення в період становлення «нового українського театру» (1920–1980–ті рр.) на прикладі аналізу творчості провідних акторів тієї доби.

В українській науковій думці нині практично відсутні дослідження сценічного мовлення як соціокультурного феномену. Запропонована стаття є продовженням попередніх публікацій та ґрунтується на аналізі існуючих розвідок в галузі вітчизняного театрознавства і особистих досліджень автора статті.

В історичному аспекті «новим українським театром» ми називатимемо епоху, коли театр як соціокультурний феномен вже являв собою цілісне усталене явище, проте, для нього характерний значний потенціал розвитку і становлення. Хронологічно мається на увазі період з початку ХХ ст. і донині. З цих позицій, період формування українського сценічного мовлення доцільно поділити на два етапи: «срібна» доба українського театру (українське Відродження, модерний український театр, театр Леся Курбаса) та український радянський театр (політичний театр 1930–1950–х рр., театр часів війни, театр естетичних новачків 1950–1960–х рр., «пошуковий» театр 1970–1980–х рр.).

Оскільки «новий театр має відповідати стилеві часу», аналіз специфіки сценічного мовлення цієї доби неможливо проводити за допомогою методологічних прийомів, застосовуваних для аналізу, наприклад, сценічного мовлення епохи «корифеїв». «Корифеї» своїми власними особистостями засвідчували самодостатність і самотність української ментальності, адже українські актори того часу не мали професійної школи, прислухаючись в творчості до самих себе та (або) наслідуючи майстрів. Саме тому для аналізу цієї доби був обраний за провідний методологічний прийом чотирифакторного аналізу як такий, що найефективніше висвітлює детермінанти, тобто фактори впливу на їх сценічне мовлення, і в такий спосіб дозволяє визначити його специфічні особливості в кожному конкретному