

3. Костенко Л. В. Записки українського самашедшого / Л. В. Костенко. – К. : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2011. – 416 с.
4. Коч Н. Концепти української картини світу : індивідуально авторське представлення концепту УКРАЇНА у романі Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” [Електронний ресурс] / Н. Коч // Збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції “Діалог мов – діалог культур” (1–4 листопада 2012 р.). – Мюнхен, 2012. – Режим доступу : www.ukrainistik-konferenz.slavistik.
5. Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А. Е. Супрун // Вопросы языкознания. – 1995. – № 6. – С. 17–29.

Анотація

У статті розглядається проблема інтертекстуальності на матеріалі роману Ліни Костенко “Записки українського самашедшого”. Розгалужена система авторських ремінісценцій та алюзій створює культурний гіпертекст (гіперреальність) і демонструє індивідуальну картину світу письменниці як проекцію колективної свідомості.

Ключові слова: інтертекстуальність, ремінісценція, алюзія.

Аннотация

В статье рассматривается проблема интертекстуальности на материале романа Лины Костенко “Записки украинского самашедшого”. Разветвленная система авторских реминисценций и аллюзий создает культурный гипертекст (гиперреальность) и демонстрирует индивидуальную картину мира писательницы как проекцию коллективного сознания.

Ключевые слова: интертекстуальность, реминисценция, аллюзия.

Summary

The problem of intertextuality which is based on the novel by Lina Kostenko “Notes of Ukrainian madman” is observed in the article. The extensive system of copyright reminiscences and allusions creates cultural hypertext (hyperreality) and demonstrates an individual writer's picture of the world as a collective consciousness projection.

Keywords: intertextuality, reminiscence, allusion.

УДК 101.1(430):101.9

Павлюх Н. М.,
аспірантка,

Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка

КОНЦЕПЦІЯ ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ У ТВОРЧОСТІ ГАНСА-ГЕОРГА ҐАДАМЕРА

У ХХ ст. в літературі та науці про неї питання про співвідношення читача й тексту виходить на передній план. У різних аспектах (історичному, соціологічному, психологічному тощо) художні тексти стають предметом вивчення багатьох літературознавчих шкіл. Пропонована розвідка є продовженням вивчення проблеми художнього твору та читача на основі праць відомого німецького філософа Ганса-Георґа Ґадамера (1900–2002) та впровадження в українське літературознавство його концептуальних положень. В одній із попередніх робіт [7] ми аналізували концепцію художнього твору в естетиці німецького вченого, у даній статті розкриємо взаємозв'язок читача із естетичним сприйняттям, у цьому

полягає мета нашого дослідження. Для її реалізації розв'язуються такі завдання: аналіз теорії естетичного сприйняття Г.-Г. Гадамера та висвітлення засадничих ідей таких підрозділів "Істини та методу" (1960): "До історії слова переживання" ("Zur Wortgeschichte von <Erlebnis>"), "Поняття переживання" ("Der Begriff des Erlebnisses"), "Межі мистецтва переживання" ("Die Grenze der Erlebniskunst. Rehabilitierung der Allegorie"), які не були ще окремим предметом дослідницької уваги, і в цьому полягає новизна нашої теоретичної студії. Власне, поняття естетичного сприйняття і є предметом нашого дослідження. Об'єктом та водночас матеріалом слугують дані підрозділи "Істини і методу" Г.-Г. Гадамера.

Будь-який твір є результатом тривалої роботи, спрямованої на взаємопроникнення змісту і форми. Загальновідомо, що естетичне (художнє) сприйняття є видом естетичної діяльності, яка відтворена в цілеспрямованому та цілісному сприйнятті твору мистецтва як естетичної цінності, що супроводжується естетичними переживаннями. Цей процес є складним і вимагає читацької рефлексії, коли мова йде про зміст і форму, проблематику й поетику, метод і стиль. Не тільки художній твір впливає на читача, а й читацьке сприйняття бере участь у його формуванні, виступає співтворцем. Як зазначає відомий український літературознавець, перекладач Марія Зубрицька: "процес сприйняття, подібно до процесу творчості, є неоднорідним, нерівним, не підлягає програмуванню і прогнозуванню, тому теоретично його важко звести до єдиної універсальної моделі" [4, 13]. Проблему сприйняття і сприймаючого висвітлювали у своїх працях М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер, Р. Барт, Р. Інґарден, представники Констанської школи Г.-Р. Яусс, В. Ізер, російські та українські науковці М. Бахтін, О. Потебня, О. Білецький, Г. Сивокінь, М. Зубрицька.

Методологія дослідження диктує необхідність комплексного підходу до художнього тексту, що припускає свободу вибору принципів і прийомів естетичного сприйняття, які виливаються у теорію інтерпретації тексту та науку про способи тлумачення змісту, яка називається герменевтикою. Інструментом герменевтики вважається усвідомлення твору особою, яка сприймає, тобто інтерпретація розглядається як похідна від сприйняття літературного твору, а Г.-Г. Гадамера вважають засновником філософської герменевтики.

У одному з розділів першого тому "Істини і методу" філософом розглядається поняття "переживання", його етимологія та зв'язок з художнім твором. Досліджуючи походження слова переживання (Erlebnis), вчений дійшов до цікавого висновку, що у XVIII столітті такого слова у німецькомовних текстах немає. Воно набуває поширення в 70-х роках XIX століття, а до того з'являється у Гете, Тіка, у листі Гегеля. Тобто, романтична хвиля, яка прокотилася у філософії, літературі з її культом почуттів, відкиненням нормативності та піднесенням творчої активності митця дала поштовх для виникнення нових понять, одне з яких – "переживання". Науковець наголосив на тому, що значення слова "переживати" розвивається в двох напрямках. Першопочаткове значення закладено в дієслові "переживати" (erleben), воно значить "залишитися живим, коли щось трапилося, пережити щось". "Von da aus trägt das Wort <erleben> den

Ton der Unmittelbarkeit, mit der etwas Wirkliches erfaßt ist – im Gegensatz zu solchem, von dem man auch zu wissen meint, dem aber die Beglaubigung durch das eigene Erlebnis fehlt, sei es, daß es von anderen übernommen ist oder aus dem Hörensagen stammt, sei es daß es erschlossen, gemutmaßt oder eingebildet ist. Das Erlebte ist immer das Selbsterlebte” (“Звідси отримує слово "пережити" відтінок безпосередності, якою охоплено щось реально існуюче на противагу такому, про яке лише думають, що знають, у якого але відсутнє підтвердження власного переживання. Це значить, що згадане переживання перейнято чи походить з чуток, отже, воно є відкритим, можливим припущенням. Пережите є завжди самопережитим” (переклад мій. – Н. П.)) [11, 66].

Як бачимо Гадамер особливо наголошує ще й на тому, що слово пережити може трактуватися ще як пережите іншою особою, почуте від когось, але надає ваги тому значенню, яке містить в собі дійсно пережите. Інше розуміння цього слова полягає в тому, що хоча процес “переживання” є минулим, але з нього можна виокремити тривалість, вплив та значимість (Dauer, Gewicht und Bedeutsamkeit). Двозначність дієслова “переживати” стала широко використовуватися в біографічній літературі. Найістотнішим чинником біографії митців і поетів ХІХ ст., на думку вченого, є розуміння твору, виходячи з життя.

Цей напрям у літературі набув поширення, на думку Гадамера, саме через те, що обидва значення не виокремлювалися, а стали результативним взаємозв'язком. “Etwas wird zum Erlebnis, sofern es nicht nur erlebt wurde, sondern sein Erlebtsein einen besonderen Nachdruck hatte, der ihm bleibende Bedeutung verleiht” (“Щось стане переживанням не тільки тоді, коли воно буде пережитим, а й тоді, коли суть переживання матиме особливу силу, яка надає йому тривалого значення” (переклад мій. – Н. П.)) [11, 67].

Поняття “переживання” зустрічається у багатьох німецьких філософів: Ф. Шляєрмахера, В. Дільтея та Е. Гуссерля. Шляєрмахер називає переживання “моментом нескінченного життя”, у Дільтея і Гуссерля воно виконує теоретико-пізнавальну функцію. У першого воно окреслене через рефлексію, у другого – через інтенціональність.

Дільтей вводить поняття даного (der Begriff des Gegebenen), згідно з його вченням, одиниця переживання являє собою смислову одиницю і справжню одиницю даного. Синонімом до цього поняття у вченого є життя (der Lebensbegriff). Життя дане і цілісне, а переживання – частинка того цілісного. Теорія пізнання Дільтея полягає в розумінні та усвідомленні життя, в цьому її рефлексивний характер.

Найважливіша тема феноменології Гуссерля – інтенціональність, під якою він розумів головну властивість свідомості взагалі, яка завдяки цьому є переживанням, яке володіє змістом. Підґрунтям переживань свідомості є сприйняття, яке філософ називає засадничим, праодвічним досвідом, обґрунтуванням всякого пізнання.

Ретельне вивчення історії слова та аналіз міркувань різних вчених дало можливість Гадамерові визначити наближеність структури переживання взагалі зі способом буття естетичного та сформулювати поняття “естетичне переживання”:

“Das ästhetische Erlebnis ist nicht nur eine Art von Erlebnis neben anderen, sondern repräsentiert die Wesensart von Erlebnis überhaupt. Wie das Kunstwerk als solches eine Welt für sich ist, so ist auch das ästhetisch Erlebte als Erlebnis allen Wirklichkeitszusammenhängen entrückt” (Естетичне переживання є не тільки способом переживання поряд з іншими, але й репрезентує спосіб буття переживання взагалі. Оскільки художній твір як такий, є світом для самого себе, то таким є також естетичне пережите, як переживання, що абстрагується від усіх зв'язків із дійсністю” (переклад мій. – Н. П.) [11, 75].

Естетичне переживання являє собою сутність переживання. Призначення художнього твору, на думку вченого, полягає в тому, щоб стати естетичним переживанням. Присутня в переживанні мистецтва повнота значень представляє змістову цілісність життя. Основна теза Гадамера зводиться до того, що естетичне переживання містить в собі завжди досвід безкінечного цілого. Той факт, що естетичне переживання містить значення безкінечного, філософ пояснює тим, що воно не поєднується з іншими в єдність одного відкритого процесу пізнання, а репрезентує цілісність. Художній твір розуміється Гадамером як завершення символічного представлення життя, до якого наближається будь-яке переживання. Він називає художній твір також перевтіленням переживання, яке, згідно з його міркуваннями, є можливим завдяки натхненню генія. Це натхнення генія створить художній твір з безпомилковою інтуїцією і з плином часу твір стане переживанням того, хто сприймає. Тільки тоді, коли твір потрапляє до сприймаючого (der Aufnehmende), усвідомлюються контури поняття “мистецтво переживання”.

Гадамер концентрується на проблемі розуміння, тлумачення та водночас сприйняття художнього твору та приймає до уваги всі аспекти становлення твору мистецтва. “Nicht die Echtheit des Erlebnisses oder die Intensität seines Ausdrucks, sondern die kunstvolle Fügung fester Formen und Sagweisen macht das Kunstwerk zum Kunstwerk” (Не дійсність (справжність) переживання чи інтенсивність його вираження, а вмиле поєднання точних форм та способів оповіді робить художній твір власне художнім твором (переклад мій. – Н. П.) [11, 77]. В цьому полягає доцільність використання та поєднання різних понять, які водночас не є тотожними.

У XIX ст. риторика втрачає свою ціннісну значимість. Поряд з риторикою втрачає своє загальне визнання і постать філософа, її замінює особа митця, найвищим проявом якого є геній. Провідну роль тут, згідно з роздумами Гадамера, відіграли переживання та геніальне натхнення (der geniale Inspiration), про які згадувалися раніше. Масштаб переживання та геніальне натхнення були тою рушійною силою, яка здатна була вивести наверх зовсім інше поняття, відмінне від вільного мистецтва, яке б не тільки протистояло традиції, а ще й відповідало б тільки поезії.

Зазначимо, що ще у XVIII ст. риторика панувала разом із поезією і Кант у “Критиці здатності судження” називав їх “вільними мистецтвами”, в них досягалася гармонія обох здатностей пізнання – чуттєвості та розуму. Але кінець XVIII – поч. XIX ст. приніс зміни, відбувся занепад риторики, власне, це був перехідний період до нового, відмова від правил і традицій. Став формуватися

новий літературний напрям – романтизм, у якому повністю проявилось осмислення творчої особистості як суб'єкта художньої діяльності. Основне зацікавлення скеровувалось на внутрішній світ людини, почуття домінували над мисленням, духовний світ – над реальним. “Мистецтво романтики вважали не специфічним видом естетичної діяльності, а надавали йому універсального значення як можливому засобу творення нової естетичної реальності на уламках старої культури” [6, 166].

“Геній” та “символ” стали засадними поняттями цього періоду. Геній наділений винятковою творчою обдарованістю, яка допомагає йому відкрити новий рівень у розвитку мистецтва. У § 46 “Критики здатності судження” Кант називає його “талантом”, “природним даром”, геній діє як сама природа. Це твердження у своїх працях наслідували і митці романтизму. Важливим є і символ, адже “для сприйняття мистецтва символ має таке саме значення у перейманні узагальненого естетичного смислу, як і в первинному створенні естетичного образу” [5, 183]. Символіка надала мистецтву романтиків рис піднесеності, встановила багатозначність його природи, можливість трактувати тексти по-різному.

Поєднання масштабу переживання із геніальним натхненням призвело до поширення та авторитету поняття “геній”, яке в свою чергу призвело до протиставлення між поняттями “символ” та “алегорія”. Все це відбувалося також наприкінці XVIII – початку XIX ст. Цей проміжок часу – це період становлення нової епохи та період протиріч, так як у XVIII ст. поняття “символ” та “алегорія” вживалися як синоніми. “Das Symbol ist der Zusammenfall des Sinnlichen und Unsinnlichen, die Allegorie der bedeutungsvolle Bezug des Sinnlichen auf das Unsinnliche” (“Символ – це співпадіння чуттєвого і не чуттєвого, алегорія – багатозначне відношення чуттєвого до нечуттєвого” (переклад мій – Н. П.)) [11, 80]. Такий первинний зміст цих слів. Символ, на думку Гадамера, є невичерпним, алегорія вичерпується, тому що їй властива точна співвіднесеність значення.

Визначальною для романтиків стала теорія символу Й.-В. Гете (1749–1832), згідно з якою, символіка перетворювала явище в ідею, ідею в образ таким чином, що ідея в образі залишалася завжди безкінечно дієюю та недосяжною. Алегорія перетворювала явище в поняття, поняття в образ таким чином, що поняття в образі повинне залишатися обмеженим та завершеним. Гете намагається зобразити символ через загальне в особливому та особливе в загальному. І в тому випадку, коли особливе репрезентує загальне не як щось неживе, не як, наприклад, мрію, а як живе, миттєве відкриття недослідженого, саме тоді символіка є справжньою. Головну функцію у визначенні поняття символу у Гете відіграє ідея, яка є вічною та єдиною, хоча символ перетворює явище в ідею, але вона має властивість повертатися до явища: “Was man Idee nennt: das, was immer zur Erscheinung kommt und daher als Gesetz aller Erscheinungen uns entgegentritt” (“Що називають ідеєю, те, що завжди прийде до явища і звідси виходить для нас законом всіх явищ” (переклад мій. – Н. П.)) [11, 117].

Дослідники періоду кінця XVIII початку XIX ст., тобто періоду становлення романтизму та й самої епохи романтизму, стверджують, що в цей проміжок часу

важливо було при формулюванні відрізнати символ від алегорії, оскільки символ довершене поняття, яке не можна репродукувати інакше, бо воно відповідає класичним і романтичним уявленням про цілісність твору мистецтва та про мову мистецтва. Представники того часу Й.- Г. Гердер, К. Ф. Моріц, Ф.-В.-Й. Шеллінг, Ф.-Г. Кройцер, К. Ф. Зольгер, згідно з висновками російського вченого А. Михайлова, “бачать специфіку символу в злитті значення та буття” [9, 469].

Цілком відмінною від інших є теорія символу Ф.-В.-Й. Шеллінга. Розбіжність полягає в тому, що він не тільки розмежовує символ та алегорію, а ще й вводить поняття “схема”. При поєднанні схеми та алегорії можливий третій спосіб зображення – символ, і тільки він один є абсолютною формою:

“Той спосіб зображення, в якому загальне означає особливе чи в якому особливе споглядається через загальне – це *схематизм*.”

Той же спосіб зображення, в якому особливе означає загальне чи в якому загальне споглядається через особливе – це *алегорія*.”

Синтез того і другого, де ні загальне не означає особливого, ні особливе не означає загального, але де і те і друге абсолютно єдині, є *символом*” [9, 106].

Мислення, на думку вченого, є схематизуванням, будь-яка дія є алегоричною, а мистецтво – символічне. Основна відмінність алегорії від символізму полягає в тому, що в якості особливого алегорія тільки означає загальне, але не є ним. Абсолютне художнє зображення є символом тоді, коли загальне є особливим, а особливе – загальним (є, а не тільки означає). Символ тут деякою мірою подібний до образу, оскільки під образом розуміється “те, що він є, і лише завдяки цьому він береться як те, що він означає [9, 110-111]”. Тобто в образі буття співпадає із значенням. Таке злиття, на думку філософа, є неприпустимим для символу: “предмет абсолютного художнього зображення повинен бути настільки ж конкретним і подібним лише собі, як образ і все ж настільки узагальненим і осмисленим, як поняття” [9, 111]. Отже, для Шеллінга символ – це “усвідомлений образ”(Sinnbild).

До універсального поняття “символу” звертається ще один представник німецької класичної філософії Георг-Вільгельм Фрідріх Гегель (1770–1831). У своїй “Естетиці” він показує розбіжність між символом як самостійною категорією та видом символічного як несамоїсної зовнішньої форми: “Ми повинні з самого початку зробити різницю між символом у його самостійній своєрідності, в якій він постає завершеним типом художнього споглядання і втілення та тим видом символічного, що зведене лише на рівень несамоїсної зовнішньої форми” [3, 13]. Відповідно, символічне мистецтво, як самостійне в своїй своєрідній формі, матиме загальну ознаку піднесеного. Саме в такому типі мистецтва ідея, на думку вченого, яка є безмежна і ще сама в собі невизначена, не може віднайти в явищах визначеної форми. Ідея виходить за межі визначеного явища. Отже, основною рисою художніх явищ як піднесених є відсутність співвідносності між ідеєю та способом її художнього втілення.

Оскільки ідея не може віднайти в конкретних явищах визначеної форми, тобто не може втілитися, філософ вводить поняття “символ”, який слугує у

Гегеля “своєрідним поясненням ідеї шляхом “укладання” смислу в конкретний образ” [6, 381]. Символ – це дане для споглядання зовнішнє існування, яке розглядається не у вузькому розумінні, таким, яким воно існує безпосередньо заради себе самого, а в більш широкому значенні. Гегель розрізняє дві сторони символу: перша – смисл, який є предметом чи уявленням, друга – вираженням цього смислу, яке є чуттєвим існуванням чи образом. Основне твердження Гегеля полягає в тому, що у мистецтві символ розглядається завжди у взаємній залежності смислу та образу.

Несхожою до інших є думка філософа про те, що символ є знаком, “таким знаком, який уже в своїй зовнішній формі містить в собі зміст представлення (уявлення), що виявляється ним. Разом з тим, він повинен викликати в нашій свідомості не самого себе як дану конкретну річ, але лише ту загальну якість, яка мається на увазі в його значенні” [3, 15].

Отже, Гегель не намагається розділити символ та алегорію, а хоче встановити взаємозв'язок між смислом та образом, оскільки цей взаємозв'язок носить символічний характер.

Георг-Фрідріх Кройцер (1771–1858), представник гейдельберзької хвилі романтизму в своїй праці “Символіка та міфологія древніх народів, в особливості греків” (“Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen”, 1810–1812) також приділяє символу велику увагу. Зазначимо, що дана праця є досить актуальною в наш час і їй присвячується все більше досліджень. Зокрема, молодий науковець А. Шалаєва, аналізуючи концепції Г.-Ф. Кройцера, приходять до висновку, що в них багато протиріч. Основне ж протиріччя полягає в тому, що німецький романтик приписував символу те, що інші німецькі романтики від Гердера до Шеллінґа приписували міфу [8]. Для нашої розвідки важливим є те, що Кройцер, як і Шеллінґ, відрізняє символ від алегорії. Значимість символу, на думку Кройцера, полягає у невідповідності буття з формою та в тому, що символ набагато менше виражає, ніж містить його зміст. Різницю між символом та алегорією вчений вбачає в тому, що символ – це загальне поняття чи ідея, алегорія – втілена ідея.

Провідну роль у представників епохи романтизму відігравало не матеріальне буття, а духовне начало і цей духовний зміст вони виражали за допомогою символу, у якого, за формулюванням Д. Наливайка, предметний образ і дійсний зміст не збігалися, але були взаємопов'язані й взаємопроникні. Різноманітний потік тверджень романтиків про символ дає можливість зрозуміти його багатогранність. “Смислова структура символу багатопланова і розрахована на активну внутрішню роботу того, хто сприймає” [1, 157], тобто безпосередньо пов'язана з процесом сприйняття. Звідси випливає, що поняття “геній”, “переживання”, “символ” у своїй сукупності чи порізно є вагомими категоріями впливу на пізнання та сприймання твору.

Гадамер пояснює виникнення протиріччя між алегорією та символом таким чином, що алегорія тісно пов'язана з догмою, яка, як відомо, не приймає нічого нового. Догма оперує завжди сталими, незмінними формулами. Як уже

засначалася, мистецтво XIX ст. відхрещувалося від будь-яких догм, канонів, нормативності, а прагнуло нового усвідомлення світу. Алегорія стала “естетично сумнівною” (“mußte die Allegorie ästhetisch fragwürdig werden” [11, 85]). Саме в цьому полягала причина частого протиставлення романтиками символу алегорії. Великого впливу на трактування поняття символу та алегорії мало визначення Гете, яке розглядалося вище. На думку Гадамера, це визначення надало символу позитивного, а алегорії негативного значення. Символ є вільним, алегорія ж залежна від догм, у символі цілковито узгоджується явище та ідея, в алегорії такого узгодження не відбувається. “Es (das Symbol) hat vielmehr seine eigene Positivität als eine Schöpfung des Menschengesistes” (“Символ має радше свою власну позитивність в творінні людського духу” (переклад мій. – Н. П.)) [11, 86].

Отже, детально проаналізувавши праці Гадамера, ми простежили таку закономірність: учений виокремлює епоху романтизму, яка відкрила багатьом поняттям шлях до розвитку. Наприклад, на думку філософа, романтична передісторія слова переживання допомогла краще зрозуміти тлумачення цього поняття у Дільтея, широкого застосування у цей період набули поняття “геній”, “символ” і т.д. “So schließt die Lebensphilosophie unserer Tage an ihre romantischen Vorgänger an” (“Так філософія життя наших днів наслідуює своїх романтичних попередників” (переклад мій. – Н. П.)) [11, 69].

“Переживання”, “геній”, “символ”, “алегорія” – цей ланцюг взаємозалежних понять тісно пов’язаних із сприйняттям художнього твору, свого розвитку та поширення набули саме в епоху романтизму. Відзначимо, що Гадамер особливої ваги при створенні художнього твору надає також геніальному натхненню.

Література

1. Аверинцев С. С. София-Логос : [словарь] / С. С. Аверинцев. – 2-е изд., испр. – К. : Дух і літера, 2001. – С. 155–161.
2. Гадамер Г.-Г. Истина і метод : [в 2-х т.] / Г.-Г. Гадамер. – Т. 1 : герменевтика I : основи філософської герменевтики. – К. : Юніверс, 2001. – 453 с.
3. Гегель Г. Эстетика : [в 4-х т.]. – Москва : Искусство, 1968. – Т. 2. – С. 13–35.
4. Зубрицька М. Ното legens : читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 351 с.
5. Левчук Л. Т. Эстетика : [підручник] / Л. Т. Левчук. – 2-е вид., доп. і перероблене. – К. : Вища школа, 2001. – 429 с.
6. Мовчан В. С. Эстетика : [навч. посібник] / В. С. Мовчан. – К. : Знання, 2011. – 527 с.
7. Павлюх Н. М. Концепція художнього твору в естетиці Г.-Г. Гадамера / Н. М. Павлюх // Нова філологія : [збірник наук. праць]. – Запоріжжя : ЗНУ, 2010. – № 37. – С. 264–270.
8. Шалаева А. В. Теория символа Г. Ф. Крейцера в контексте идей интеллектуальной культуры романтизма [Электронный ресурс] / А. В. Шалаева. – Режим доступа : lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2013/2313/7165_613b/pdf.
9. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 480 с.
10. Цурганова Е. А. Герменевтика / Е. А. Цурганова // Западное литературоведение XX века : [энциклопедия]. – М. : Intrada, 2004. – С. 100–102.
11. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode / H.-G. Gadamer // Gesammelte Werke. – Band I. – Tübingen : Mohr Siebeck, 1990. – 494 s.
12. Goethe I. W. Maximen und Reflexionen / I. W. Goethe ; [Helmut Koopman (Hrsg.)]. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag und C. H. Beck, 2006. – 241 S.

Анотація

Статтю присвячено проблемі естетичного сприйняття, яке виступає підґрунтям переживань свідомості. Проаналізовано погляди німецького філософа Г.-Г. Гадамера, який глибоко і всебічно досліджує походження поняття переживання та його зв'язок із художнім твором. Акцентовано на особливостях розрізнення понять символу та алегорії саме в епоху романтизму та проінтерпретовано вчення представників цієї епохи щодо цих понять. Доведено тісний взаємозв'язок між поняттями “переживання”, “геніальне натхнення”, “геній”, “символ” та “алегорія”, виокремленими Гадамером із сприйняттям художнього твору.

Ключові слова: Г.-Г. Гадамер, сприйняття, переживання, геніальне натхнення, геній, символ, алегорія, романтизм.

Аннотация

Статья посвящена проблеме эстетического восприятия, которая выступает основой переживаний сознания. Проанализированы взгляды немецкого философа Г.-Г. Гадамера, который глубоко и всесторонне исследует происхождение понятия “переживание” и его связь с художественным произведением. Акцентировано внимание на особенностях различения понятий “символ” и “аллегория” именно в эпоху романтизма и проинтерпретировано учения представителей этой эпохи относительно этих категорий. Доказано тесную взаимосвязь между понятиями “переживания”, “гениальное вдохновение”, которое выделил Гадамер, “гения”, “символа”, “аллегории”, которые выделил Гадамер.

Ключевые слова: Г.-Г. Гадамер, восприятие, переживание, гениальное вдохновение, геній, символ, аллегория, романтизм.

Summary

This article deals with the problem of aesthetic perception, which is the basis of experiences of consciousness. Analysis of the views of German philosopher H.-G. Gadamer who is deeply and comprehensively explores the origin of the concept of the concept of experience to the artwork and its relation. The attention on the features distinguishing the concepts of symbol and allegory in the era of romanticism and interpreted the teachings of the representatives of this era regarding these concepts. We prove a close relationship between the concepts of “brilliant inspiration”, “genius”, “symbol” and “allegory”. Gadamer singles out the perception of art.

Keywords: H.-G. Gadamer, perceptions, emotions, brilliant inspiration, genius, symbol, allegory, romanticism.

УДК 821.161.1–1.09+929 Вертинский

Плотникова А. А.,
аспирантка,
Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко

СМЕРТЬ И ЕЕ АТРИБУТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ВЕРТИНСКОГО

Для русской культуры характерно особое восприятие смерти. Это обусловлено сложным комплексом традиций, религиозных и культурных ценностей, формирующей ее самобытность. На творчество А. Н. Вертинского и построение его художественного мира в отношении смерти и ее атрибутики повлияло три основных аспекта: отражение образа смерти в русской культуре, в философии декаданса, в христианских традициях. XX век выводит тему смерти на первый план в литературе ввиду сложнейших социальных потрясений. Мир