

общения, это больше не называют модой. Каждое дальнейшее распространение моды ведет к ее концу, так как уничтожает различие» [2, с. 274].

* 3. При этом, правда, возможны элементы регулирования: например, сословные ограничения на количество оружия или украшений, запрет на ношение определенных цветов, тканей, металлов etc. Хрестоматийным примером выступают венецианские нобили, обязанные носить черный цвет. Однако следует отметить, что такое регулирование всегда вызывало определенное сопротивление, испытывалось на прочность и довольно быстро сходило на нет.

* 4. Собственно, пожалуй, единственное, что действительно может стоять над темпоральностью моды, это классика. По словам Зиммеля, «форме моды относительно далеко и чуждо все, что можно определить как «классическое», хотя, конечно, иногда и оно может стать модой. Ибо сущность классического есть концентрация явления вокруг покоящегося центра, в классичности заключено нечто сдержанное, что не представляет столько пунктов для приложения модификации, нарушения баланса, уничтожения. Для классической пластики характерна концентрация членов, над целым совершается абсолютное господство изнутри, дух и жизненное чувство целого равномерно втягивают в себя посредством созерцаемого сосредоточения в себе каждую его часть. Поэтому и говорят о «классическом покое» греческого искусства; причина состоит исключительно в концентрированности явления, которая не допускает связи какой-нибудь его части с силами и судьбами вне данного явления и этим вызывает чувство, будто данный образ не подвержен меняющимся влияниям общей жизни; для того, чтобы стать модой, классическое должно быть преобразовано в классицизированное, архаическое – в архаизированное» [2, с. 290].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бар К. Политическая история брюк / Кристин Бар ; [пер. с франц. С. Петрова]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2013. – 320 с. – (Библиотека журнала «Теория моды»).
2. Зиммель Г. Мода / Георг Зиммель ; [пер. с нем.] // Зиммель Г. Избранное : [в 2-х т.]. – Т. 2. Созерцание жизни. – Москва : Юрист, 1996. – С. 266-292. – (Лики культуры).
3. Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе / Жиль Липовецкий ; [пер. с франц. Ю. Розенберг]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2012. – 336 с.
4. Мор Т. Утопия / Томас Мор ; [пер. с лат. А. И. Малейна и Ф. А. Петровского]. – Москва : Издательство АН СССР, 1953. – 296 с.
5. Свендсен Л. Философия моды / Ларс Свендсен ; [пер. с норв. А. Шипунова]. – Москва : Прогресс-Традиция, 2007. – 256 с.

УДК 1:4+111.85

Селищева Д. В.

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

ИСТОРИЯ ПОПЫТОК ФИЛОСОФСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ОТКРОВЕНИЯ ОТ ПЛАТОНА ДО ДЖОЙСА

Целью данной статьи является рассмотрение концепций, стремящихся ухватить предмет поэтического понимания, и попытка показать историю этих концепций: от понимания «поэтического озарения» как боговдохновения – через понимание «поэтического озарения» как дела поэта-личности – к отказу от «субъекта» и «объекта», осуществленному в работах Мартина Хайдеггера. Сам «объект» в первых двух случаях утрачен, однако в третьем происходит открытие поэзии как вопрошания, способного ухватить не только сущее, поспособствовавшее поэтическому пониманию, но также и бытие в целом.

Ключевые слова: поэтическое озарение, романтизация, воображение, эпифания, понимание, язык.

Метою даної статті є розгляд концепцій, які прагнуть вхопити предмет поетичного розуміння, і спроба показати історію цих концепцій: від розуміння «поетичного осяяння» як богонатхнення – через розуміння «поетичного осяяння» як справи поета-особистості – до відмови від «суб'єкта» та «об'єкта», що була здійснена в роботах Мартіна Хайдеггера. Сам «об'єкт» в перших двох випадках втрачено, проте в третьому відбувається відкриття поезії як запитування, яке здатне схопити не тільки суще, яке викликало поетичне розуміння, але також і буття в цілому.

Ключові слова: поетичне осяяння, романтизація, уява, епіфанія, розуміння, мова.

The goal of this paper is to review the concepts that seek to grasp the object of poetic understanding, and to show the history of these concepts: from the idea of divine origin of poetic inspiration – to the understanding of the «poetic inspiration» as the cause of an individual poet – to the abandonment of the «subject» and «object», implemented in the work of Martin Heidegger. The «object» itself is lost in the first two cases, but in the third case the opening of poetry as questioning occurs, that is able to grasp not only the existence that contributed to the poetic understanding, but also being in general.

Keywords: poetic inspiration, romantization, imagination, epiphany, understanding, language.

Если мысль о поэтическом понимании сосредоточится на вопросе: кто является актором этого процесса, и что является «предметом» этого понимания, – то сможет выделить в истории поэтической мысли и мысли о поэзии до Мартина Хайдеггера два пути определения движущей силы поэтического понимания. Они окажутся созвучны двум способам отношения между субъектом и объектом, соответственно которым можно будет выделить две группы концепций поэзии. Отнесенные к первой фиксируют *движение от объекта к субъекту* (боговдохновение). Вторые фиксируют понимание *субъектом (творческим сознанием поэта) объекта*. Понимание озарения как закономерного и определенного извне исторически предшествует пониманию его как волевого, спонтанного не только в плане содержания, но и в плане формы, исходящего изнутри и потому непредсказуемого.

Однако в обоих этих группах концепций то, что подразумевается под «объектом», упускается: если вторая группа концепций фиксирует движение от субъекта к объекту (поэт обращается с языком и с действительностью как с материалом, единственной подлинной реальностью становится реальность на странице книги, и крайняя степень такого понимания поэзии крайности оказывается декадансом), то в первой речь идет о движении истины (божественной реальности) *через объект к субъекту*: поэзия как способ мышления ценна постольку, поскольку дает возможность заглянуть под покрывало лживой и косной обыденности (поэт видит иной, подлинный мир). Таким образом, сам «объект» в обоих случаях утрачен: если в исторически втором он просто становится чем-то, что следует описать, чтобы взять от него лучшее, то есть бежать от него, изменив его образ до неузнаваемости, то в исторически первом «объект» – это нечто наподобие занавеси, за которой находится истина. Отсюда следует, что в обоих этих случаях утрачивается не просто наличное бытие вещи – утрачивается вопрос об обыденности, которая остается завесой, за которую поэт заглядывает, которая при помощи поэзии вскрывается; или же становится монстром, от которого следует бежать, или который подлежит дрессировке. Понимая поэтическое озрение как богооткровение, мысль утверждает истину как то, что стоит за вещами (вещь-в-себе, богореальность). Понимая его как преобразование вещей, мысль утверждает истину как реальность, созданную поэтом. Но тревожащие нас, тяготящие нас вещи, – остаются в забвении. Более того, не только наличное бытие вещей не интересует декадента и сторонника идеи богооткровения – принципиально неналичная экзистенция все еще не стоит для него под вопросом: он отбрасывает как ненужное то, при чем он находится.

Цель данной статьи – рассмотреть концепции, стремящиеся ухватить предмет поэтического понимания, и показать историю этих концепций, согласно вышеизложенной гипотезе: от понимания «поэтического озарения» как боговдохновения, а поэта как проводника воли божьей – через понимание «поэтического озарения» как дела поэта-личности – к отказу Хайдеггера от «субъекта» и «объекта» [6, с. 70, 295] (Хайдеггер отказывается мыслить человека как «субъекта», подобного «закрытому ящику», в который уже потом попадает нечто или который спускается в мир уже сформированным. Он осмысляет человека как Da-sein, то есть, бытие (das Sein), которое осуществляется в понимании здесь (das Da)). *Объектом* являются концепции поэтического озарения, *предметом* – эти концепции, взятые в рассмотрение исходя

из нашей гипотезы: в вопросе о том, кто, согласно им, актер и что – «предмет» поэтического понимания.

Прежде всего, следует очертить противопоставляемую двум группам концепций поэтического озарения позицию Хайдеггера. После мы перейдем к изложению концепций с нашей позиции и попытаемся определить их историческое движение.

Отказ Хайдеггера от субъект-объектных связей знаменовал открытие поэзии ее природы. Наследуя и переосмысляя традицию романтизма, заложенную еще Новалисом, Шеллингом и Гельдерлином, Хайдеггер мыслит поэзию как суть искусства. Однако, в отличие от своих предшественников, он мыслит поэзию таким образом не потому, что считает, что поэт творит подобно Богу, слыша богооткровение, но потому, что сам язык для него – поэтичен, ибо в языке для людей происходит размыкание сущего: «Язык не потому поэзия, что в нем – прапоэзия, но поэзия потому пребывает в языке, что язык хранит изначальную сущность поэзии» [8]. Поэтому для Хайдеггера поэзия существует в узком смысле слова (вербальное созидание и его продукт) и в широком (суть искусства). Нас интересует поэзия как процесс созидания в слове. Слова «вдохновение», «озарение», «поэтическое понимание» и все те, что были после, для той концепции поэтического понимания, которая, на наш взгляд, имплицитна работам Хайдеггера по философии поэзии, не подходят, поскольку в их назначении было заложено утвердить нечто обратное идее Хайдеггера о *Dasein*. В данной статье они используются как рабочие понятия.

По мнению Хайдеггера, главная особенность поэтического понимания состоит в том, что в нем совершенно иначе функционирует язык – определяющая детерминанта человеческой природы [8]. Поэт взаимодействует с истиной иначе, чем субъект современной науки с объектом: язык в его случае функционирует не как «среда». Поэт не стремится соотнести явленное ему с чем-то похожим на это явленное, но ищет для него имя. В этом именовании язык оживает, деформируется, открывая возможности для понимания того, на что смотрит поэт. Отсюда – специфика поэтического высказывания: *в поэтической речи о некоем конкретном существе всегда сказывается само бытие.*

В своих поздних работах Хайдеггер продолжает критиковать метафизические понятия «субъект» и «объект». Он критикует Гумбольдта, мыслящего язык как посредник между миром природы, предметным миром и человеком. Гумбольдт мыслит мир реальности и мир сознания как две автономные сферы, соответствие между которыми и есть истина. Однако, понимая язык всего лишь как одну из детерминант мировоззрения, он упускает сущность языка [9]. Последнюю Хайдеггер понимает как сказ – речь самого бытия [9]. Язык обыденной речи противостоит языку речи поэтической: обыденный язык – это язык раз и навсегда прикрепленных к вещам значений, устойчивых форм, удобных для коммуникации; в поэтическом же языке формы приходят в движение, благодаря чему само бытие получает возможность говорить в речи смертных [7]. Таково понимание Хайдеггера, на наш взгляд, поворотное в истории мысли о поэзии.

Вдохновенный, безумный поэт, согласно Платону, творит сам, лишенный рассудка, но сам бог через него подает нам голос [8]. Назначение этого концепта – в фиксации источника вдохновения, подчеркивании того факта, что поэты говорят «не с помощью искусства, а по божественному определению» [4]. Это понятие, нацеленное на выделение бога как источника поэтического вдохновения, было первым в череде понятий, фиксирующих поэтическое понимание как движение от объекта к субъекту. Согласно понятию Плотина «творческий экстаз», «<...> если для человека интуитивное познание это – «выступление из себя» к Единому есть возвышение над своей ограниченностью и экстаз, то для Единого это, наоборот – нисхождение» [5]. Это понятие – разработка платоновской идеи поэзии как вдохновенной Богом. Понятие «*intuitus*», введенное Боэцием, использованное Августином и Декартом, нацелено на то, чтобы ухватить интуицию как «непосредственное» знание, противоположенное «опосредованному», последовательному знанию, получаемому путем умозаключений. Однако в данной парадигме интуиция понимается как божественное откровение. В ней происходит движение «от объекта – к субъекту», все эти концепции не выходят за пределы идеи богооткровения.

Фридрих Шеллинг считал *интеллектуальную интуицию* способностью избранников духа – гениев, которые творят подобно Абсолюту [12]; сознательная и бессознательная

деятельность которых совпадают так, что идея целого в их пониманиях предшествует частям этого целого [11]. Шеллинг обосновывает гениальность – основание свободы как выхода за пределы опосредованного знания (интуиция – непосредственное знание), и этот шаг задает вектор развития романтизма. Отказ от идеи ставить во главу угла разумное, опосредованное, логичное познание истины понятен из исторического контекста Йенского кружка: романтизм зарождался на пике эпохи рационализма и, как ее антитеза, отталкивался от нее. Главный пафос работ Шеллинга – бунт против рационалистичности субъективного идеализма – предопределил в дальнейшем развитии мысли о поэзии акцент на личности поэта, который лучше других познает истину, поскольку в акте творения действует подобно Богу, творившему мир. Поэт – посланник Бога, тот, через кого Бог говорит к людям. Эту позицию разделяли братья Шлегели. Фридрих Шлегель полагал, что *поэт – это и жрец, и создатель новой религии-мифологии* [13].

Фридрих фон Харденберг (Новалис) в своих «Фрагментах» выработал термин «романтизация»: «Абсолютизация, придание универсального смысла, классификация индивидуального момента, индивидуальной ситуации и так далее составляют существо всякого претворения в романтизм» [3, с. 144]. Несмотря на то, что «романтизировать мир» поэт может случайным для него образом, то есть, основанием для процесса романтизации все еще является божественная реальность, *в мысли Новалиса уже ставится проблема отношения поэзии к обыденности*. Обычное, претворенное в поэзию, открывается в своем сокровенном смысле – благодаря тому, что поэт видит его как необычное, он видит через него нечто иное, то есть следствием поэтизации является постижение истины. В поэзии происходит уничтожение пространства ложных сведений – мира обыденности – за счет усматривания в обыденном, частном, случайном – символического, всеобщего, закономерного. *Иными словами, для Новалиса важен вопрос об историчности поэтического понимания, то, из какой точки происходит эта трансценденция*, эпоха для него существенным образом предопределяет поэтическое прозрение [16]. В этом вопросе он, на наш взгляд, довольно близок к идеям Хайдеггера, который полагал, что поэзия, в которой всякое существенное слово народа обретает возможность бороться и ставить перед выбором, «что свято, а что скверно, что велико, а что мало, что доблестно, а что малодушно, что благородно, а что нестойко, что господин, а что слуга», «закладывает основы истории» [8].

Другой существенной чертой философии поэзии Новалиса является то, что *истина*, согласно его идеям, в принципе *может быть передана лишь косвенно*: лишь опосредованно может быть передан в тексте огромный, нечеловечески огромный ее смысл. *Именно поэтому поэзия может быть единственным способом истины быть для человека*: «Истинная поэзия может иметь разве лишь аллегорический смысл в самом обобщающем значении и производить косвенное воздействие» [3, с. 144], – то есть поэзия не напрямую говорит о мире, но передает истину косвенным образом. Всегда есть некое «на первый взгляд», за которым стоит то, что нельзя называть прямо.

Согласно Фредерику Байзеру, современному исследователю Йенского романтизма, целью романтической поэзии является приближение Золотого Века, века «всеобщего тождества» и благоденствия [2], и в этом – политичность раннего романтизма. *Поэзия не мыслится как самоцель – поэт творит жизнь, вмешиваясь в законы бытия*. Главный инструмент образования – искусство; привилегированный способ познания – поэзия; высшие из людей – поэты, способные видеть то, что скрыто от ока всех прочих, ибо поэзия – базис метафизического знания, морального блага, политической легитимности; *этическое и онтологическое*. *Отказавшись, таким образом, от идеи истины, блага и красоты, Новалис, как следствие, подчинил последней также и социальное, и политическое* [15]. Конечная цель романтиков – достижение Золотого века, века счастья [16]. Здесь, с одной стороны, проявляется движение к онтологии Хайдеггера, в которой понимание – это не гносеологическая категория, но процесс, опосредующий бытийные структуры. С другой стороны, в этом вопросе мы с ними расходимся, поскольку: «Поэту, который проник в самую суть своего искусства, ничто не кажется противоречивым и чуждым; все загадки для него разгаданы, волшебство фантазии связывает для него эпохи и миры; чудеса исчезают и все превращается в чудо» [1], – из этой цитаты видно, что поэзия для Новалиса – это средство познания, собрания мира в единое, интеллигибельное целое. То есть в конечном итоге Новалиса, несмотря на то, что истина, согласно его взглядам, может быть явлена лишь в поэме, а не в системе научных знаний, не

покидает идея прогресса как результата деятельности субъекта. О том же – его роман «Гейнрих фон Офтендинген», повествующий о судьбе молодого поэта, достигающего Золотого века.

Назначение романтической поэзии (*die romantische Poesie*) состояло в том, чтобы, с одной стороны, объединить искусства и науки, а с другой – объединить искусство и жизнь, помыслить поэзию как способ отношения к реальности – и, следовательно, изменения ее. Это был первый шаг от понимания вдохновения как идущего из божественной реальности – к пониманию его как способа раскрытия потаенности. Наиболее существенное открытие было совершено Новалисом – он обратил внимание на конфликт поэзии и обыденности, помыслил поэта как исторического деятеля, подчинил эстетическому этическое и онтологическое (отказавшись от платоновской триады) и, следовательно, также и социальное. В понимании «романтизации» как такого состояния поэта, которое движет историю человечества к Золотому Веку, выразилось, на наш взгляд, приближение мысли о поэзии к онтологии Хайдеггера, где понимание – это не гносеологическая процедура, но событие, в котором меняется само бытие. Однако романтики все же мыслили понимание поэта как богоданное чудо, дающее приблизиться к веку всеобщего счастья.

Для романтиков поэтическое понимание все еще оставалось боговдохновением (движение от объекта – к субъекту). Поэт для Новалиса, как было сказано выше, все еще субъект. И как субъекта его понимают наследники Новалиса – английские романтики. Если романтизация – это процесс, *то «воображение» (imagination) английских романтиков – особая «творческая сила», «<...> встающая из глубин сознания поэта, позволяющая ему лучше видеть бытие – как свое, так и других» [10]. Эта сила – то, чем поэт обладает. Новаторство английских романтиков заключалось в противопоставлении вдохновению, приходящему к художнику извне, воображения, приходящего изнутри существа художника. Для обозначения моментов воображения – обостренного видения поэта – у них существовало много различных образов и терминов: «места времени» («spots of time», «Прелюдия», Вордсворт); «благословенные видения» («blessed visions», «Кристалль», Кольридж); «места, отмеченные судьбой» («fated spots», «Эндимион», Китс); «счастливые мгновения» («best and happiest moments», «Защита поэзии», Шелли). Назначение этих и других терминов и образов – отделить видения, ведомые воображением к сути бытия, (visions) от иных (снов, фантазий, иллюзорных видений), уводящих прочь от истины [10]. Иными словами, *английские романтики были озабочены истинностью своих visions, идущих изнутри поэта. В то же время их увлекал вопрос о непредсказуемости visions, спровоцированной игрой воображения; они оставили вопрос божественности их происхождения.**

Итак, до романтизма «вдохновение» и «интуиция» были назначены к определению состояний, данных человеку божественной реальностью. Йена озабочилась приближением терминов, относящихся к поэтизации, к обыденности, а также осмыслением поэзии как привелигированного способа познания истины, но все же была сконцентрирована на идее достижения Золотого Века и мыслила поэта как медиума Бога [1]. Дойдя же до Англии, романтизм, с одной стороны, переключился на вопрос о личности поэзии, с другой – обратил внимание на вопрос о спонтанности и истинности visions. Мысль о поэзии теперь движется к вопросу об онтологии.

Однако поэтические рефлексии visions английских романтиков перешли на новый уровень, когда Ральф Уолдо Эмерсон заговорил об эпифаниях. Елена Владимировна Халтрин-Халтурина пишет, что термин «эпифании», который впервые начали использовать Эмерсон и Уолтер Патер [10], стало принято использовать для видений (visions) модернизма, поскольку для его эстетической системы романтическое воображение оказалось нефункциональным и использование этого термина могло поспособствовать расхождениям в терминологии. Эмерсон трактовал эпифанию «скорее как психологическое явление, нежели как сакральное» [10]. Среди всех, кто осмыслял эпифанию, наиболее интересен Джеймс Джойс, разрабатывавший это понятие на протяжении всего своего творческого пути.

Сначала Джойс томистски мыслит поэта как медиума Бога, правда, так как Абсолют из его мироздания элиминирован, его место занимает красота [14, с. 149]. Отсюда – неразрешенность: поэт все же проводник, но что через него сказывается – не понятно («Герой Стивен»). Для нас же существенен вопрос о том, кто же является актором «поэтического озарения».

Затем он все же отвечает на этот вопрос: сама личность поэта предопределяет то, какая из ситуаций привлечет внимание поэта, вызовет озарение («Дублинцы», «Портрет»). Это решение Эко окрестил «декадентским». На наш взгляд, мысль, предполагающая личность, память или бессознательное в качестве онтологического основания познания истины, упускает возможность для истины иметь свое основание; истина ставится на службу случайных перипетий. Это решение, продиктованное постромантической интенцией к деятельному преобразованию мира, схоже с «решительностью» Хайдеггера, приведшей его в национал-социалистическую партию и заставившую позднее переосмыслить свои позиции (в этом – крах романтизма, взявшегося менять мир).

Идея Джойса о предопределенности переживаний поэта его личной судьбой сменяется идеей об обусловленности речи поэта его эпохой («Улисс»). И все же здесь Джойс, во-первых, отказывается от понятия эпифания, потому что находит его противоречащим решению вопроса: если поэтическое понимание определено культурой (а не божественной реальностью), и поэт регистрирует речь эпохи, то понятие эпифания как слово, призванное фиксировать сущность озарения, перестает быть необходимым. Истина – это кризисное состояние Ирландии, дело же поэта (теперь уже только поэта: поздний Джойс иронизирует над своими юношескими теоретизированиями в своем романе «Улисс») – выработать принцип изложения речи ирландцев, а не возиться со своей очарованностью красотой. Во вторых, вместо того, чтобы описывать Дублин как нечто внешнее ему, как объект, он просто дает Дублину в своей речи быть, и в этом допущении дает выказать себя кризису Ирландии. В этом Джойс пересекается с идеей Хайдеггера о том, что подлинно поэтическая речь возможна лишь там, где человек, чья природа – говорить, осуществляет молчание и слушание [9]. Поэт Джойс осуществляет это буквально, отказываясь говорить о Дублине своего времени и предпочитая давать речи Дублина во всем ее многообразии осуществиться в его романе. Его молчание позволяет читателю задавать вопросы ускользающему миру Дублина того времени, и через этот поиск эпоха Дублина переживает саму себя, продолжая в себя всматриваться. Текст является не ответом внешнего предмета на вопрос, заданный ему автором, не названием некоего объекта – текст вообще не предполагает никакого объекта. Вместо этого текст является эпифанией, «потрясающим явлением» современного Джойсу Дублина – нам. «Улисс» – своеобразное решение вопроса о субъект-объектных связях, предпринятое Джойсом еще до выхода в свет «Бытия и времени».

В «Финнегановом помине» поэт, вместо того, чтобы искать имя мира и говорить о нем, обращает внимание на то, что бытие Ирландии – это бытие, в первую очередь, лингвистическое. Поэтому, чтобы поместить Ирландию в текст, нужно передать ее речь, в которой проявляется столкновение различных миропониманий. Фиксировать эту речь можно единственно в двусмысленных формах, дающих простор для толкования читателям, не дающих перевести их в однозначную систему и подталкивающих к мысли о различности толкований. Обращение к вопросу о языковом бытии человека («Финнеганов Помин») произошло уже после того, как Джойс разошелся с идеей эпифании и пришел к идее поэта, излагающего речь. *Это свидетельствует о том, что Джойсу не удалось соединить вопрос о поэтическом озарении с отказом от субъект-объектных оппозиций.*

Выводы

В данной статье была сформулирована гипотеза истории философии поэзии как чередования способов рассмотрения отношения поэта к истине. Были рассмотрены концепции, стремящиеся ухватить предмет поэтического понимания. Было показано, что в случае концепций, понимающих поэтическое озарение как боговдохновение, и концепций, понимающих его как творческий акт, утрачен сам «объект», обыденность и экзистенциальная проблематика, однако в третьем происходит открытие поэзии как вопрошания, способного ухватить не только сущее, поспособствовавшее поэтическому пониманию, но также и бытие в целом.

Было выяснено, что, до романтизма понятия, образы и концепты, стремящиеся ухватить сущность творческого озарения, так или иначе, были назначены к определению состояний, данных человеку божественной реальностью. Йена озабочилась приближением терминов, относящихся к поэтизации, к обыденности, а также осмыслением поэзии как

привелигированного способа познания истины. Новалис был первым, кто обратил внимание на конфликт поэзии и обыденности, помыслил поэта как исторического деятеля и подчинил эстетическому этическое и онтологическое, отказавшись тем самым от триединства Блага, Истины и Красоты, что знаменовало разрыв с прежним вектором развития концепций поэзии. В понимании «романтизации» как такого состояния поэта, которое движет историю человечества к Золотому Веку, происходит, на наш взгляд, приближение мысли о поэзии к онтологии Хайдеггера, где понимание – это не гносеологическая процедура, но событие размыкания бытия. Дойдя же до Англии, романтизм переключился на вопрос о личности поэзии, а также спонтанности и истинности видений (visions). Мысль о поэзии теперь движется к вопросу об онтологии, но эти понимания «поэтического откровения» уходят в другую крайность: для них оно является активной деятельностью поэта, который преобразует реальность в художественный образ, используя язык как орудие.

Позднее вопрос о поэтическом понимании рассматривался английскими романтиками и постромантиками модерна, которые с подачи Ральфа Уолдо Эмерсона использовали слово «эпифания». Среди всех наиболее интересны концепции Джойса. Назначением концепции Джойса было: 1) дать возможность сосредоточиться на моменте поэтического озарения («Герой Стивен»); 2) фиксировать его источник (личность поэта («Герой Стивен»), позднее – культурная («Улисс») и языковая («Финнеганов помин») обусловленность поэтического откровения); 3) определить структуру поэтического озарения; 4) выяснить, как поэт способен к выходу к истине (рефлексии эпохи), если способы речи поэта быть предположены самой эпохой («Улисс» – практический ответ на этот вопрос, где Джойс регистрирует речь эпохи, давая эпохе в ней выдать себя); 5) выяснить, как возможна передача реальности в условиях неинтеллектуальности мира («Финнеганов помин», где поэт фиксирует двусмысленность речи и результат предлагает в качестве эрзаца действительности); 6) выяснить, как возможно давать имена вещам в условиях непрерывной изменчивости (воссоздание этой изменчивости вместо ее именованья). Если Джойс в своих ранних романах мыслил поэзию как богооткровение без бога (не разрабатывая вопрос об источнике озарения), позднее пришел к выводу, что сама личность поэта является причиной его откровений, то, придя к решению о дискурсивной и языковой обусловленности речи поэта и оказавшись за пределами идей богооткровения и индивидуального творческого акта, Джойс оставляет понятие эпифании и вопрос о поэтическом понимании. Отсюда следует, что Джойсу не удалось соединить этот вопрос с отказом от субъект-объектных оппозиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Новалис Гейнрих фон Оффтердинген // Новалис. Гейнрих фон Оффтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / [пер. с нем. З. Венгеровой]. – СПб. : Евразия. – 1995. – С. 5-131.
2. Новалис Ученики в Саисе // Новалис. Гейнрих фон Оффтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / [пер. с нем. Г. Петникова]. – СПб. : Евразия. – 1995. – С. 161-190.
3. Новалис Фрагменты // Новалис. Гейнрих фон Оффтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / [пер. с нем. Г. Петникова]. – СПб. : Евразия. – 1995. – С. 143-160.
4. Платон. Ион / Платон // Платон. Собрание сочинений : [в 4-х т ; т. 1]. – М. : Мысль, 1990. – С. 376-379.
5. Плотин. Эннеады : [в 7-ми т.] / [пер. Т. Г. Сидаша; под ред. О. Л. Абышко]. – СПб. : Издательство Олега Абышко, 2004-2005. – (Серия «Plotiniana»).
6. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Бибихина]. – Харьков : Фолио, 2003. – 509 с.
7. Хайдеггер М. Жительство человека : [электронный ресурс] / М. Хайдеггер ; [пер. с нем.]. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Heidegg/Git_Chel.php.
8. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. Михайлова А. В.]. – М. : Академический проект, 1993. – 526 с.
9. Хайдеггер М. Путь к языку / М. Хайдеггер ; [пер. с нем.] // Онтологическая проблематика языка в современной западной философии. – М., 1975. – С. 1-30.
10. Халтрин-Халтурина Е. В. От романтических «вспышек воображения» к модернистским «эпифаниям»: преемственная связь // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 2011. – № 7 (69). – С. 27-36.

11. Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем.]. – М. : Соцэкгиз, 1936. – 383 с.
12. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем.]. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
13. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : [в 2-х т.] / Ф. Шлегель. – М. : Искусство, 1983. – 448 с.
14. Эко У. Поэтики Джойса / У. Эко ; [перев. с итал. А. Ковалю]. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 496 с.
15. Beiser F. C. The romantic imperative: The concept of early german romanticism / F. C. Beiser. – Harvard University Press, 2003. – 243 p.
16. Terezakis K. Against Violent Objects: Linguistic Theory and Practice in Novalis / K. Terezakis // Janus Head. – NY : Trivium Publications, Amherst, 2007. – 10 (1). – pp. 41-61.

УДК 159.924.62

Егорова Д. И.

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

ТИПИЗАЦИЯ ФОРМ И ОСОЗНАНИЯ БЕЗУМИЯ: ПЛАТОН, ФУКО

В статье за основу рассмотрения берется два примера типизации безумия. Платон рассматривает виды безумия с точки зрения его источника, Фуко – способа его осмысления. Оба метода позволяют с помощью включенности (или исключенности) в опыт безумия проследить роль безумия в той или иной деятельности. Например, становится очевидной тесная связь между безумием и искусством, а если точнее, гением, творцом, поэтом. С другой стороны, посредством понимания отношения к безумию, соотношения в парах «нравственность и безумие», «язык и безумие», «интерпретация и безумие» и других прослеживается его преобразование.

Ключевые слова: неразумие, нравственность, истина, искусство.

У статті за основу розгляду беруться два приклади типізації безумства. Платон розглядає види безумства з точки зору його джерела, Фуко – способу його осмислення. Оба методи дозволяють за допомогою включеності (або виключеності) у досвід безумства прослідкувати роль безумства в тій чи іншій діяльності. Наприклад, стає очевидним тісний зв'язок між безумством та мистецтвом, а якщо точніше, генієм, творцем, поетом. З іншого боку, за допомогою розуміння відношення до безумства, співвідношення у парах «моральність та безумство», «мова та безумство», «інтерпретація та безумство» тощо простежується його зміна.

Ключові слова: нерозумність, моральність, істина, мистецтво.

The article takes two examples of madness typification as a basis for consideration. Plato considers the types of madness in terms of its source, Foucault consider it by its mode of thinking. Both methods allow to trace the role of madness in a particular activity by using the inclusion (or exclusion) in the madness experience. For example, it becomes apparent close connection between madness and art, or rather, genius, creator, poet. On the other hand, through the understanding of the relation to the madness in such pair as «morality and madness», «language and madness», «interpretation and madness» and other we can trace of its transformation.

Keywords: unreason, morality, truth, art.

Опыт безумия имел место во все времена и с разной интенсивностью влиял на жизнь всего общества, развитие мысли и культуры. Безусловно, одним из самых важных факторов осознания и проверки безумия является его соотношение с реальностью. Целью данной статьи является выявление различных методов различения и осознания безумия, которые расширяют горизонт самого этого понятия, дополняя его новыми проявлениями. Актуальность состоит в том, что давая определение, через типизацию мы сможем выявить составляющие безумия, что в свою очередь даст представление о том, каким образом мы осознаем безумие. Существует множество способов определения и выявления безумия, мы рассмотрим некоторые из них.