

«СВІТ ЯК СУБСТАНЦІЯ ТА УЯВЛЕННЯ» (ТЕАТРОЛОГІЧНА ПІДСТАВА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ НАУКИ НА МЕЖІ XVI–XVII СТОЛІТЬ)

Савельєва М. Ю.

ВСТУП

Упродовж всього періоду західноєвропейського Середньовіччя, включаючи добу Ренесансу, підставою організації та функціонування форм спілкування була Церква. І хоча Реформація своїм надмірним протиставленням віри і розуму фатально зазіхнула на її фундаментальність і безальтернативність, все ж таки ще більш ніж сто років Церква поряд зі світськими формами влади продовжувала залишатися найважливішим фактором контролю над різними формами духовного життя європейського суспільства. Однак між вісімдесятими роками XVI століття і сімдесятими роками століття XVII-го був досить примітний проміжок, коли другим за значущістю після Церкви громадським інститутом був *театр*. На той час він не просто заявив про себе ще однією сферою громадського спілкування та творчості, а постав як *естетичний спосіб становлення та організації вже існуючих форм спілкування з метою їхнього оновлення*. І в цьому розумінні його можна розглядати як репрезентативний шлях подолання світоглядного розколу між майже минулою епохою гуманістичного фіналу Середньовіччя і Добою новонародженого панування метафізичного раціоналізму.

Слід сказати, новизна цього явища була певною мірою «новим прочитанням старого досвіду». Ще за часів Візантії, яка не знала університетської форми освіти, саме театр став «інтелектуальним ристалищем», об'єднуючи функції видовищності, освіти та соціалізації ідей. Наприкінці Імперії він гуртував освічену аудиторію для обговорення наукових питань, знайомства з новими літературними та риторичними творами сучасників, обміну думками та відкритої дискусії. Тим самим, не лише в інтелектуальних колах вчилися формувати і вдосконалювати прилюдний репрезентативний стиль мислення, але й останній істотно впливав на процеси духовного становлення суспільства. Залишилось багато свідчень тих часів, автори яких розповідали, як у театрі риторичні та філософські рецитували свої та чужі промови, слухаючи які, присутні реагували дуже емоційно і небайдуже, аплодувати ораторам, або ганьбили їх. З початком формування нових імперських

зв'язків у Західній Європі та затвердження принципів культурної відкритості суспільства кінця XVI століття почало відбуватись щось подібне: місце, функції та роль театру у суспільному житті докорінно змінилися. Саме він все частіше ставав джерелом затвердження та поширення *нових характеристик знання*: прилюдності, наочності, предметності, смислової обсяжності, внутрішньої узгодженості та ін. – і поширював їх на сфери функціонування Церкви, Парламенту, Університету. І це в буквальному значенні «грало роль» у становленні якісно іншого ставлення людини до знання та світу, підстава якого вже не могла усвідомлюватись як трансцендентна, але ще не оформилася законодавчо як результат раціонального розуміння предметності.

Саме так варто розглядати цей недовгий і гносеологічно неоднозначний період. І не слід дивуватись, що всі прояви суспільного життя в Західній Європі аж до відбуття Великої Французької буржуазної революції тією чи іншою мірою несли на собі відбиток репрезентативності. Можна сказати, вони утворили досить узгоджену естетичну картину – *театралогію* як унікальний спосіб ставлення до світу не лише як до прояву Божого буття чи умов людського існування, а як до *уявлення про його субстанціальну сутність*. Саме вона стала на той час важливим фактором трансформації уявлень про підставу буття людини і суспільства і в майбутньому поступилася місцем науковій картині світу.

1. Етимологія уявлення

Термін «уявлення» у багатьох європейських мовах пов'язаний за змістом із цілим ареалом синонімічних термінів, що прояснюють розмаїття контексту його застосування: *presentation*, *manifestation*, *demonstration*, *show* (показ, оприлюднення); *performance* (театральне дійство); *introduction*, *introducing* (введення у курс справи, знайомство); *idea* або *notion* (загальне схоплення смислу чогось) *application* чи *submission* (надання чогось у вигляді засилання); *image* (уява); *recommendation for* (до нагороди або відзнаки); *visualization* (явище, опредметнення). Втім, ці лексичні нюанси лише з першого погляду видаються складно переборними у перекладах; потрапляючи до певного смислового контексту, терміни сплітаються семантичними зв'язками і стають взаємозамінними та взаємодоповнюваними, демонструючи не лише предметно-логічну та смислову неоднозначність проявів феномену, а й міру узагальнення та відчуження тих чи інших відносин і необхідність встановлення/роз'єднання соціальних зв'язків. Головне, що всі терміни історично сформувалися на єдиній підставі *образно опредметненої чуттєвості*, крізь призму якої у свідомості відбиваються (= сприймаються, уявляються) дійсні предмети та ситуації без

безпосереднього чуттєвого контакту з предметами, що їх втілюють. Інакше кажучи, незважаючи на строкатість смислових відтінків, для всіх цих позначень існує *лише один предмет*, який об'єднує всі їх змісти в єдиний простір вираження самого себе¹. І цей предмет – *створена у мисленні ситуація предстоання чогось внутрішньому погляду і безпосереднього і повного охоплення майбутнього для миттєвого сприйняття й подальшого усвідомлення*. Саме таким є зміст одного з найбільш старовинних лексем цього смислового ряду: давньогрецька парусія (**παρουσία**) буквально означає міфологічно однозначне та остаточне *явище сутності*; це присутність Абсолютного, безумовна наявність, явище (зокрема і згори), пришествя, – словом, усе те, що поєднує різні смислові моменти формування уявлення. Відповідно, похідне дієслово *παρίστημι* означає організацію простору особливим чином як необхідної умови вчинення парусії. Для того щоб явлення сутності відбулося, необхідно *встановлювати* якісь предмети, що мають значення, *розставляти і полишати* (біля віваря) жертовних тварин; *ставати поруч*, приходити, виявляти себе, наближатися, *з'являтися* і т.д.

Сучасний зміст парусії зосереджується переважно у богословській сфері, на Пришесті та Явленні Христа; проте на початку історії це стосувалося будь-якої виняткової дії, в основі якої полягало узгодження місця людини в природі та ставлення до неї, внаслідок чого всі культові дії мали навмисне демонстраційний характер з метою розкриття та виведення на *загальний огляд* таємного і незбагненного у всій простоті, винятковості та важливості для людського життя. Зокрема, це могли бути міфологічні уявлення, породжені ще у давнину особливими легендарними переказами і церемоніями, в яких зображувалися теми солярного культу – сходження та захід сонця. Основою таких дійств слугувала *споглядальність*: частина служителів культу спостерігала, як інша частина зображувала жестами *сяючу* красу сонця. По умовчанню солярні образи представлялись у вигляді символічних «персон», дія і сутність полягала тільки у вигляді «*появ*» або «*зникнень*» світлових втілень. Моменти саява сонця, вважались «дивами» і викликали «*явище*», тобто висвітлення, світло².

¹ Див. докладно: Twardowski K. On the Content and Object of Presentations : a Psychological Investigation : Monograph / Transl. & with the Introduction by R. Grossmann. Hague : Martinus Nijhoff, 1977. P. 97.

² Див. докладно: Fraser J. G. The Golden Bough. A Study in Magic and Religion : In Two Volumes. Third Edition. Part I. The Magic Art and the Evolution of Kings. Vol. I. Chapter V. The Magical Control of the Weather. § 3. The Magical Control of the Sun. London : Macmillan and Co., Limited St. Martin's Street, 1920. P. 312, 313; Ibidem. Part VII. Balder the Beautiful. In Two Volumes. Vol. I. Chapter V. The Interpretation of

Сакральне підґрунтя цих початкових язичницьких виставних маніпуляцій вимагало не просто стосунків, а відповідального *свідчення*, яке мав кожен учасник церемонії. *Споглядання* того, що відбувається, не могло не породити (*вселити в голову, явити*) думку, названу **теорія**, яка одночасно є *спостереженням, оглядом, вченням*, а у перспективі *теорією* як відстороненим від безпосередності мисленнєвим охопленням усього часу і всього буття, спогляданням, уявним відвідуванням інших часів і просторів і навіть подорожжю як *співрозмірним світу співбуттям*³. Відповідно, учасник парусії – *θεωρός* – водночас є глядачем, свідком, спостерігачем/наглядачем, а пізніше державним представником (офіційно узаконеним), який виконував доручення культового характеру, наприклад, як прочанин, мандрівник, посол (у тому числі і релігійний), що має випросити оракула і стати носієм виключного знання.

Отже, у стихійності стародавнього культового уявлення відразу ж позначилися зустрічні смислові вектори, що сформували перспективу історичної логіки раціонального пізнання. З одного боку, це вектор *мети* – споглядально відсторонене (= теоретичне) ставлення людини до світу, що згодом призвело до зародження наукового мислення; з іншого боку, вектор *засобів* досягнення – предметно-практична організація умов можливості для пізнаваного бути *представленим* як наслідок зв'язку та розриву чуттєвого та надчуттєвого моментів пізнання. Тому у певний історичний момент ці сакральні надзвичайні маніпуляції щодо прояву сутності у чуттєвому уявленні мали зійтися вже за межами культової споруди в особливому місці, що називалася **θεάτρον**, де поступово

the Fire-Festivals. § 1. On the Fire-festivals in general. London : Macmillan and Co., Limited St. Martin's Street, 1919. P. 329.

³ Не випадково один із найвитонченіших і віртуозних теоретиків XVII століття був водночас і затятим мандрівником, воліючи поєднувати і доповнювати абстрактне мислення наочністю та видовищністю повсякденного досвіду, «бо вести бесіду з письменниками інших століть – те ж саме, що і мандрувати» (Descartes R. Discourse on Method of Rightly Conducting the Reason, and Seeking Truth in the Sciences. *The Philosophical Works of Descartes* : In Two Volumes. Rendered into English by Elizabeth S. Haldane, LL.D. & G. R. T. Ross, M. A., D.Phil. Volume 1. Cambridge : Cambridge University Press, 1911. P. 84). А тому – «щойно вік дозволив мені вийти з підпорядкування моїм наставникам, я зовсім облишив книжкові заняття і вирішив шукати лише ту науку, яку міг здобути в собі самому, або ж у великій книзі світу, і використав рештки своєї молодості на те, щоб мандрувати, бачити двори і армії, зустрічатися з людьми різних звичаїв і станів і здобути різноманітного досвіду, випробувавши себе у зустрічах, які посилає доля, і в повсюдно розмірковував над надibuваними речами так, щоб видобути з таких занять яку-небудь користь» (Ibidem. P. 86.) «Упродовж наступних дев'яти років я тільки й робив, що поневірявся з місця на місце, бажаючи бути скоріше глядачем, ніж актором у п'єсах, представлених на світових сценах» (Ibidem. P. 98–99.)

набували суцільної видовищності. СENS і призначення цього місця були настільки багатозначними і суперечливими, як і сформовані згодом терміни, що прояснюють аспекти, дотичні загальному «уявленню». У той же час, ця суперечність відрізнялася і смисловою єдністю мети, яка полягала в тому, щоб без допомоги сакральних сил уявляти і прилюдно *репрезентувати* речі, що набагато перевищують рівень і межі профанного. І робити це можна було єдиним чином – заявляючи про свою силу і борючись із ними за затвердження свого місця під сонцем. По суті, театр у прямому та переносному розумінні «вийшов у світ з храму», щоб згодом явитися світу протилежністю храму – місцем, де боги шануються інакше, знаходячи своє життя і смерть у руках людини. Тому історично театр формувався як місце, де спочатку відбувалися найважливіші для людей події, що принижують цінність сакрального і стверджують силу профанного: це ритуальна битва за доказ власної сили, у тому числі сили розуму та слова, і поховальна трапеза. Перші видовищні місця були саме тими, де індивідуальні чуттєві уявлення поєднувалися у загальні та явлені прилюдно у поставленому вигляді. Тому вони сполучали в собі зовнішні риси підмостків/ристалищ, столів для тризни і склепів, де ховали небіжчиків з надією на їхнє можливе оживання/явище: історично перші пристрасті розшматованого бога актор відтворював на тому самому місці, де у побуті кухар розчленовує їжу. Таким чином, кухонний стіл у якомусь розумінні був прототипом сцени і могили: підмостки, обідній і кухонний столи – це три речові ознаки, що передають один і той самий образ смерті-оживання⁴.

2. Феноменологія уявлення

Наданий вище короткий історичний екскурс – теж свого роду «парусія», яка дозволяє зрозуміти, що «уявлення» у своєму походженні та функціонуванні відрізняється не лише від «роздумів» як «обґрунтування можливості розуміння та втілення», а й від «уяви» як «чуттєво переживаної можливості», а також «фантазії» як «неможливості, що чуттєво переживається», і «ідеї» як «подумки переживаної дійсності». «Уявити» означає створити в думці умови для безпосереднього і всебічного пред'явлення чогось без *попередніх* суджень, «показувати, не описуючи», «являти, не пояснюючи». При цьому виявляється, що є принципово незрозумілі речі та ситуації, що належать до сфери чистої та безумовної дії чи буття. Наприклад, за думкою І. Канта, добро, краса, істина суть ідеї, а не уявлення. Уявлень про добро не буває. І

⁴ Див. докладно: Julius Pollux. *Ἰουλίου πόλυδεύκου ὀνομαστικόν*. IV, 123; X, 101. *Julii Pollucis Onomasticon cum annotationibus interpretum* / Curavit Guilielmus Dindorfius. Volumes 1–5. Lipsiae : in Libraria Kuehniana, 1824. P. 215, 234.

якщо спробувати їх уявити – це знову-таки буде лише вираз про якість невиразне знання добра чи краси, – адже уявлення за визначенням не втілюється в дійсності, хоча якимось чином зачіпає її. Воно втілюється у можливості, і саме є абсолютною можливістю прояву і втілення як таких, – отже, не може бути адекватно відбито у поняттях через свою чуттєву повноту, може лише стати чуттєвою підставою (проявом) для опису чогось. Тому воно саме досягається шляхом поставленості і актуалізується виставним чином конструювання змісту як своїм результатом. Це звучить тавтологічно, але саме смислова тавтологія своєю несуперечливою надмірністю свідчить про можливість уявлення виступати в ролі підстави. На це свого часу звертав увагу М. Хайдеггер: «Судження, в якому дано уявлення, висловлює викладене про уявлену річ так, як вона існує як така. Це “так, як” стосується уявлення і уявленого ним. Уявлення тут, – за умови, що будуть вилучені всі “психологічні” і “теоретико-пізнавальні” – заздалегідь складені – думки, означає “припущення, що річ розташована перед нами”, що і є предметом. Те, що стоїть перед нами як щось, поставлене саме так, а не інакше, має пройти через усе, що йому протистоїть. Але при цьому все ж таки залишитись самою собою і показати себе як щось стійке. Виявлення речі у її русі до протилежного здійснюється у сфері такої відкритості, простота якої не лише створена, а й щоразу ставиться у зв’язок і сприймається як сфера співвіднесеності. Зв’язок містить уявлення висловлювання з річчю – це здійснення тих відносин, які дають поштовх поведінці і щоразу виступають як такі. Але вся поведінка має ту відмінність, що вона, будучи відкритою, дотримується відкритості як такої»⁵.

Якщо розглядати уявлення поза зв’язками з іншими аспектами пізнавального контексту, воно постає як результат психічного відображення і в цьому розумінні як самодостатній, завершений та несуперечливий метафізичний феномен. Однак можна поглянути на нього і як на перехідний стан від відчуття/сприйняття до розуміння та спосіб їхнього зв’язку. І тоді виявиться його внутрішня суперечливість і незавершена відкритість образно-чуттєвого ставлення до світу, теоретико-абстрактного мислення та у перспективі – мислення наукового.

За нормами метафізики, свідомість не може виявлятися миттєво, з місця в кар’єр, – у цьому випадку вона все одно повинна буде повернутись «до витоків», до підстави з метою самообґрунтування. Тому, «перш ніж» мислити, предмет мислення потрібно уявити. Тобто,

⁵ Heidegger M. On the Essence of Truth. Transl. by J. Sallis. *Pathmarks*. Ed. W. McNeil. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. P. 141.

попередньо *подумати про дію, а не подумати дією*; подумати ніби не подумати, а не «справді помислити» від першої особи. Показати дієвість своєї думки як можливу, як псевдо-дієвість. При цьому ні форма (є думка/не є), ні зміст мислення не змінюються, *лише* ставлення до нього замінюється стороннім, зовнішнім: власний процес мислення сприймається як чужий, що належить не мені як суб'єкту мислення, а певній уявній «діючій особі». Це може бути уявний суб'єкт як абстрактне Я, внутрішньо відокремлене від мого Я, або повноцінний естетично завершений (і в цьому розумінні набагато ближчий мені) персонаж. І вся відповідальність очікувано перекладається на його плечі. Інакше кажучи, для формування та прояву уявлення від стихійної повсякденності до організованої складної сценічності носію свідомості необхідно визначитися зі своїм місцем у ситуації як такий – переглянути, а краще змінити його, припинивши сприймати себе частиною даного контексту і подумки вийшовши за його межі як сторонній спостерігач і цим дійсно змінивши ставлення до цієї ситуації. Слід припинити сприймати ситуацію як загальну зовнішню даність, а спочатку подивитися на неї як на «дану комусь іншому», щоб поставити мету уявити, а потім і створити її *одно-осібно*.

Зрозуміло, тут не може не виникнути парадокс: *перш ніж* подумати, у свідомості повинен уявитися цей процес, але як це можливо зробити, щоб це ще не стало реальністю? І як відрізнити уявне/представлене від реального, уявивши щось уперше? Зрештою, як можна з часом перейти до реальності, якщо уява здатна ввести в оману свою продуктивність, а уявлення – своєю чуттєвою самодостатністю? Можна припустити, що дія уяви та формування уявлення апіорі, на рівні закону, містить механізм початку реальності – воно так влаштоване. Але тоді залишається відкритим питання міри усвідомлення того, що відбувається: чи здатний суб'єкт пізнання відповідати за свої дії, і чи не є свідомість проявом інерційності поведінки чи неусвідомленості, наприклад, стану сну чи божевілля (Декарт)?

З якого боку ні подивитись, парадокс театрологічного аспекту мислення як попереднього моделювання ситуації «схоплювання» часу для можливості нескінченного відтворення дії є дійсним знедіянням будь-якої дії (С. Кржижанівський). Як тільки суб'єкт пізнання стверджує, що може побудувати правильне ставлення до світу, попередньо змодельовавши це ставлення в уявленні – він може вже більше нічого не захотіти (і не змогти) зробити. Тому що між уявленням та його втіленням у дійсності немає причинно-наслідкових зв'язків. Тільки реальна дія через тимчасову незворотність нескінченна у своїй відкритості та тривалості. А уявлення завершено за своєю суттю – наприкінці завжди

падає завіса явності і безпосередності чуттєвого образу і відбувається прощальний уклін задоволення.

Очевидно, цей парадокс можна частково розв'язати, якщо подивитися на ситуацію протистояння репрезентованого і реального як на дві сторони прояву *дійсності*. Але розв'язати саме *частково*, оскільки уявлення, на відміну від об'єктивної реальності, містить у собі як її зміст, даний у сприйнятті, так і *внутрішню реальність власного змісту*.

Все це означає, що уявлення є історично (з позиції суспільства) і психологічно (з позиції індивіда) першим досвідом фіксування *минулого* поза чітким усвідомленням зв'язку з сьогоденням і поза будь-яким зв'язком з можливим майбутнім, оскільки воно оформлене лише чуттєвим чином. Адже в уявленні відбивається той зміст навколишнього світу, який *вже відбувся, попередньо пройшовши* через людські почуття (зокрема і через релігійну віру). Таким чином, на відміну від відчуття і сприйняття, цілком і повністю спрямованих на схоплення в почуттях сьогодення, уявлення завжди ширше за межі «моменту», свідомо відображаючи його з позиції «пост-» – як факт, що вже відбувся. *Саме воно стає першим, не до кінця усвідомленим способом опредметнення буття у часі в акті зовнішнього, чуттєвого виявлення вічного як завжди колишнього і, отже, як минулого.*

Той самий механізм сприйняття уявленої сутності як феномена з минулого проявляється і в сценічній формі вистави. Деякі дослідники називали експериментальним реалізмом ситуацію, коли показ п'єси формально сприймається глядачами як події минулого, куди вони, глядачі, дивляться із зали як із майбутнього; сьогодення в цій ситуації – завіса, що відокремлює сцену від залу для глядачів. Якщо слідувати думці Сигізмунда Кржижанівського, правильність індивідуального бачення перевіряється баченням колективним. Зазвичай, у плані природничо-історичному, факти, що спостерігаються за допомогою інструментури та методів сьогодення, перевіряються більш удосконаленими методами та інструментами майбутнього. Але при проекції пізнання на минуле, «теперішнє» сцени, сьогоднішній показ відсувається у минулі століття, а теперішнє залу для глядачів стає на його місце, перетворюється на майбутнє для подій п'єси. Зазвичай наше сьогодення дано нам цілком реально, тоді як майбутнє є проблематичним. Театр перевертає це співвідношення. Майбутнє, що дивиться тисячею очей глядачів із залу, є реальним, «гіпотеза ж про минуле», показана з помосту у своїй конкретизації, є проблематичною. І якщо сценоване минуле не пояснює свого майбутнього, не годиться йому в минуле, то значить, що його і не було. Це означає, що для уявлення реальності, в якій дійсно можна жити як у справжньому здійсненому минулому чи майбутньому, потрібно зробити це засобами, які абсолютно

не мають до неї стосунку, – засобами гри, імітації, – але саме вони будуть критерієм істинності відображення її сутності. У цьому – місток, що з'єднує і роз'єднує смисли різних проявів уявлення, від сценічного до психологічного варіантів.

У цьому розумінні, уявлення також є історично першим і психологічно найпростішим і безпосереднім способом зв'язку/переходу від одиничного (сьогодення) до загального (минулого чи майбутнього) за допомогою лише уяви та пам'яті. Це вказує на те, що уявлення має функцію *ідеалізації* щодо всього, що може бути його змістом, у тому числі релігії та науки. У той самий момент, воно своєю *явністю* підтверджує негативний характер ідеалізації через *неможливість існування об'єктивної реальності ідеальних об'єктів*. Воно поміщає їх у минуле чи майбутнє, і тому виступає, знову ж таки, історично першим чинником трансформації релігії зі сфери абсолютної трансцендентальної підстави у сферу автономного надприродного, непізнаного (можливого) змісту⁶. Що ж до науки, вона від початку є недосяжною перспективою предметної істини. Інакше кажучи, так само як антична драма вийшла з культу, у будь-якому розумінні – народжена була ним, щоб залишити його і зіграти свою роль у становленні раціональності з міфу, – так само драма Нової Доби вийшла з християнської релігії, щоб допомогти витіснити її з буття і звільнити для розуму перспективу руху у напрямку оволодіння істиною наукового знання. Так само, як у давнину поява театру означала прощання з чимось звичним, але таким, що безумовно відходить у минуле, поява регулярного театру наприкінці XVI століття означала завершення доби Ренесансу, зокрема, трансформація його релігійної підстави. У Стародавній Греції та Римі актори у своїх перших напівстихійних появах зображували небіжчиків під час святкових поховальних церемоній, на їхніх обличчях були маски, трансформовані згодом у машкари. Актор – і справді, «небіжчик» у тому розумінні, що зображує неіснуюче як реальне. Демонструвати це (= виводити на загальний огляд якогось свого внутрішнього демона) можна лише з тією метою, щоб попрощатися з ним, визначитися щодо нього як назавжди втраченої дійсної цінності. Те саме відбувається і в суспільній свідомості перших років Нової Доби, майже відразу ж втілюючись у театральному досвіді: зображувана вистава має відношення до неіснуючого, померлого, кого слід полишити, і так, щоб усім запам'яталося та пам'яталося. Але якщо християнство розглядає смерть як проміжний стан між життями у часі та вічності, то відмова від

⁶ Саме цією особливістю можна частково пояснити втрату релігійного статусу підстави буття людини та набуття нею тимчасового (минулого) статусу впродовж XVI століття.

традиційної християнської підстави означає як завгодно довге, невизначено довге перебування в цьому проміжному стані; він і є театром – вічною смертю, життям минулого ⁷. Отримавши альтернативу традиційній християнській догмі, суспільство не створило нової традиції, а скасувало колишню. Звідси й неоднозначність і навіть патовість світоглядної функції театру: він є «ніби» життям, поширеною на весь світ грою, і ламає звичні стереотипи.

Оскільки уявлення є проміжним/перехідним станом від сприйняття (часткового) до розуміння (загального), воно також виступає *дійсним рухом свідомості в єдності акту* уявлення (чуттєвої дії, що породжує образ), його *змісту* (мовленнєвої розповіді-опису) та *предмету* (єдності дії та слова) ⁸. І тому, проміж іншим, результат будь-якого роду уявлення передається, як правило, не одним, а багатьма термінами: воно оформляється *не* поняттєво і навіть *не* концептно, а *дискурсивно*, розкриваючи сутність не якісно (логічно визначено), а кількісно (описуванням на підставі чуттєвого досвіду). У цьому розумінні, уявлення – це предметний і змістовно оформлений, але все ж таки відкритий, несамодостатній і логічно незавершений стан, що дає неясне знання, достатнє тільки для емпірики здорового глузду. Тому воно обов'язково має або зникнути, або перейти в щось більш стійке за змістом і загальнозначуще, а отже, єдине і цілісне – в комплексний стан *розуміння*. До того ж уявлення залишається самим собою, через переважання чуттєвого аспекту, і не має повноцінної, предметно і логічно вираженої суб'єкт-об'єктної структури. Функцію, а точніше, *роль* суб'єкта діяльності бере на себе відчужений *спостерігач/глядач*, а функцію/роль об'єкта – *чуттєвий образ* як наслідок прояву уяви спостерігача.

Ця можливість *активного, але бездіяльного* чуттєвого самовизначення людини як спостерігача навколишнього світу є справжньою підставою збігання та взаємної автономії смислів феномена уявлення, що виявляє, тим самим, наявність репрезентативного аспекту у всіх сферах суспільної свідомості. Причина цього сформувалася історично, як було сказано вище. А після того як у результаті реформації Бог перестав сприйматися єдиною підставою буття, сутність людини та її місце у світі вже не могли бути як раніше. Зрозуміло, індивід не міг поставити себе на місце Бога, бо творіння може створити будь-що, крім Творця, проте став уявляти себе як тотального, безальтернативного та універсального

⁷ З цієї ж причини, в тому числі, для поховання акторів довгий час не виділялося місць на цвинтарях – вони розглядалися як ті, хто мав справу з «не живими і не померлими», тобто продали душу дияволу.

⁸ Цю триєдину відкритість пізнавального аспекту уявлення особливо вирізняв К. Твардовський (Див.: Twardowski K. Op. cit. P. 1–8.)

«наглядача» створеного світу у будь-яких його проявах. Якщо Бог перестав бути підставою світу – це необов'язково дискредитує Його задуми, цілком логічно, що навіть відбувається у злагоді з ними: Він із якихось причин просто надав людині шансу у перспективі пізнати цей світ і отримати над ним *владу* та *силу* – по суті, *повернути втрачений земний рай* не шляхом спокутування і каяття у гріхах, а у процесі осягнення абсолютних глибин пізнання світу. Тому людину починають цікавити можливості аргументації *умов*, за яких вона була б здатна адекватно, тобто об'єктивно і істинно, сприймати навколишню дійсність на підставі власної свідомості. Її знову цікавить внутрішній взаємозв'язок *віри* як форми традиційного ставлення до Бога і *погляду* на світ як початкового усвідомленого чуттєвого ставлення до світу: якою мірою сила віри в Бога впливає на здатність спостерігати те, що відбувається? Чи дійсно людина призначена бути спостерігачем і сприймаючим суб'єктом, якщо має повноцінну віру? Чи не уявляє вона це спостереження, чи не марить? Чи зберігається критерій спостереження світу, якщо останній може раптово і суттєво змінюватися – ставати нескінченним і віддалятися від Бога чи наближатися до Нього?

Ці питання стали однією з причин *навмисного предметного обмеження/звуження, посилення внутрішньої дискретності та одночасного змістовного поглиблення* людиною власних пізнавальних завдань наприкінці XVI століття. Індивід все частіше намагався уникати ставити себе поряд з Богом і не прагнув здійснити неможливе, адже він уже мав неоднозначний досвід Реформації. І тому тепер він визначав для себе раціональніші, але переважно обмежені *спостереженням* завдання, які, тим часом, виявилися набагато довговічнішими за синтетичні проекти Ренесансу, а деякі не втратили актуальності до сьогодні⁹. На межі XVI–XVII століть відбувалась не просто відмова, а відчутний *відкіт* від світоглядних норм Середньовіччя та Ренесансу у бік старого доброго *натурфілософського* методу та космологічної системи – від потягу до читання текстів до віддавання переваги спостерігати те, що відбувається. Адже, як зізнавався вже в середині століття Декарт, добропорядна людина не зобов'язана перегортати всі книжки або ретельно засвоювати усе те, що викладають у школах; більше того, якби вона витратила надто багато часу вивчення книг, це утворило б певну прогалину у її вихованні. Впродовж життя їй необхідно зробити багато інших справ, і її життєве

⁹ Наприклад, у вигляді так званого антропного космологічного принципу, смисл якого в тому, що будь-яке спостереження людини за Всесвітом можливе лише тому, що він створений саме так, а не інакше, і в ньому на певному етапі еволюції допускається існування спостерігачів. Неважко зрозуміти, що в такій картині світу трансцендентна підстава не зникла зовсім, а пішла під спуд в телеологічну підставу, переставши бути явною і ховаючись за завісами репрезентативності.

дозвілля має бути *розподілене* настільки правильно, щоб більша частина цього дозвілля відводилася здійсненню добрих справ, поняття про які буває їй нав'язано її розумом, навіть якщо вона не отримує інших настанов. Таким чином, мислитель закликав до виховання в собі розумової дисципліни, яка ґрунтується не на багатознанні, а на вмінні правильно організовувати здобуті або відкриті знання. У цьому розумінні, ґносеологічний відкіт був історично необхідним для *можливості усвідомлення загального – науки як предмета* (мовою Декарта – *універсальної науки*) і методологічного охоплення її з усіх боків для формування її цілісного образу, на підставі якого потім можна створювати **систематизований корпус реального наукового знання**. Наука насамперед повинна була мати можливість уявлятися єдиним за формою і цілісним у своєму змісті предметом – тільки так вона могла ним *стати*. Отже, факт поставленості уявлення на чільне місце реформування пізнавального процесу сприяв конституюванню предметності науки в цілому зі світу в цілому як об'єкта. Щоб з об'єкта силами раціонального пізнання могла вичленуватися наука як єдиний предмет, об'єкт повинен бути явлений *ніби вже* був пізнаний, і репрезентований з усіх боків, для того, щоб було видно всі його *можливі* характеристики, властивості, зв'язки, особливості – як моменти та *дійсні* результати пізнавального процесу. Таким чином, цей крок назад з часом виправдав себе, опинившись «розбігом» для подальшого революційного прориву науки.

Умови, у яких з кінця XVI століття стало цілеспрямовано здійснюватися спостереження за навколишнім світом заради накопичення (нового) знання про нього, навмисно намагалися уявляти пропорційними можливостям людини: насамперед, їх слід було обмежувати в просторі і скорочувати в часі ¹⁰. Це було необхідно задля уникнення зіткнення з різними суперечностями, які поза трансцендентною підставою буття створювали загрозу пізнанню. Можна припустити, що своєю замкненістю, попередньою обумовленістю та раціоналістичною націленістю ці умови мали навіювати образ інтер'єру університетської лабораторії, – але ні, бо поза її межами таке спостереження втрачало всілякий сенс. Скоріше, це мало бути схожим на внутрішній простір театру, який, на відміну від лабораторії, завжди намагається свободо черпати матеріал з реального життя, і якщо іноді відгороджується від нього, то з єдиною метою: змусити глядача повірити, *ніби* уява має достатньо сил визначати умови пізнання, компенсуючи цим обмеженість спостереження.

¹⁰ І навіть якщо йшлося про можливість уявлення нескінченного Всесвіту з безліччю світів – формальна логіка вимагала уявляти нескінченність субстанційально – як «нескінченно велику конечність», що складається з кінцевих, тобто точно таких самих, як цей, світів. Без цього парадоксу уявлення про них було б неможливим.

Притаманний пізнанню театрологічний аспект, зі свого боку, відповідав цим вимогам, оскільки спонукав до вдосконалення чуттєво-емпіричного ставлення до світу і не сприяв розвитку уявлень про загальне. Точніше, він взагалі заперечував якусь можливість їхнього утворення, незалежно від того, стосувалося це індивідуальної чи колективної дослідницької діяльності. Загальні уявлення про локальне формувалися лише як механічна сукупність уявлень індивідуальних. З наукової сфери дуже швидко виходило все, що не піддавалося безпосередньому спостереженню – і не тільки колись авторитетні навколонукові та псевдонаукові сфери дослідження надприродного. В інтелектуальних колах укорінялася думка, що процес досягнення істини повинен зосереджуватися на кількісному накопиченні знань всезагальними силами; індивідуально отримані загальні знання не мають об'єктивної підстави, а отже і користі, лише локальні, приєднані до інтелектуальної спадщини людства, слугують його успіху і процвітання. Тому зрозуміло, чому, скажімо, Ф. Бекон не засуджував занадто «зухвалі» цілі магії, астрології та алхімії, але рішуче відкидав ідеал експериментально невідтворюваного знання як недоступного зовнішньому досвідченому контролю, а тому й необґрунтованого та нечіткого. Неконтрольованій і тому сумнівній геніальності творців-одиначок Ренесансу мислителі протиставляв відкритість і прилюдність знання, вченому індивідуалісту – наукову спільноту, яка діє відповідно до загальноприйнятих правил, нечіткості – ясність, поспішному синтезу – обережність та постійний контроль.

Все, що має відношення до сфери загального, на початку Нової Доби переміщалося зі статусу точних знань у статус уявлень, підставою яких оголошувалася уява – на той час майже фікція, фантазія. Усьому цьому місце було хіба що на площах чи підмостках – саме там випускалася пара ще не так давно майже нескінченних творчих здібностей. Відповідно, можливість індивідуального відкриття загальних інваріантних спостерігачу законів в таких умовах зводилася практично нанівець. Але, незважаючи на те, що ці закони були все ж таки рано чи пізно відкриті, і часи театрології згодом промайнули, цей період був вкрай необхідний для становлення раціоналістичного пізнання в цілому і науки зокрема. Тому що після втрати релігійного статусу підстави буття перед людиною постала проблема пошуку інших способів вираження природи абсолютного, щоб за їх допомогою обґрунтувати нову підставу. Або, що те ж саме, знайти нове обґрунтування старій підставі. Рішення зрештою знайшлося в новій оцінці старого досвіду: якщо не можна знайти логічні засоби для *абсолютного* вираження думок, потрібно спробувати обґрунтувати *чуттєвий* критерій абсолюту, адже здавна існували *засоби та спосіб абсолютного вираження мови почуттів*, які, на відміну від мислення, є індивідуальними і матеріальними, отже, здатними

проявлятися остаточно – досконало і водночас предметно. Феномен уявлення у будь-якому прояві та тлумаченні своєю контрольованою виставністю та наочною явленістю якнайкраще відповідав характеру світоглядних та гносеологічних реформ. Підтвердженням цьому було синхронне становлення ареалу його смислів: оформившись загалом як жанр мистецтва до кінця XVI століття, театр (*performance, show*) збігся за часом із загальною тенденцією розвитку експериментального дослідження природи (*manifestation, demonstration*), у руслі його розуміння Френсисом Беконом – як процедури *об'єднання та роз'єднання тіл природи*¹¹ і найбільш об'єктивного тоді методу пізнання (*idea, notion*) за допомогою уяви (*imagination*). Шекспір і Ф. Бекон фактично в унісон трактували експеримент як умову і перспективу художньої та наукової творчості, шукаючи спосіб найбільш точного та естетично гармонійного *об'єднання та роз'єднання слів і жестів* (тих самих смислових «тіл») акторів і вчених, керування швидкістю їх розуміння, уявляючи це як умову природного відновлення розтровоєної процесом реформації «ланки часу» (*The time is out of joint*).

Таким чином, в результаті зосередження логіки мислення на процесі конструювання візуальних образів сценічної вистави драматургія стала сферою становлення індивідуального сприйняття як візуальної підстави узагальнення смислів. Цей онто-гносеологічний поворот XVI–XVII століть відбувався сукупними зусиллями великих драматургів і представників реформаційної Церкви і полягав у тому, що Слово, яке, як і раніше, було Богом, вперше стало репрезентуватися не абсолютною субстанцією-суб'єктом, а *ключем до шифру буття*, яким оперує людина. Оскільки епоха Реформації, разом зі зміною ставлення до традиційного християнського культу, дала можливість формувати *особисте уявлення* про релігію, то нарівні з вірою зробила самостійною силою також і повсякденну мову як засіб опису картини/уявлення буття як світу, що втратив безпосередню присутність Бога і утворив онто-гносеологічну з Ним дистанцію. Тому не дивно, що одним із найпривабливіших способів ставлення до світу одразу став театр, який на той час був цілком офіційною громадською альтернативою і Церкві, і Університету, і Парламенту. Адже перш ніж навчитися адекватно відображати світ на підставі наукових знань та застосування об'єктивних законів світобудови, мова потрапила у полон майже необмеженої художньої свободи

¹¹ Точний вираз Ф. Бекона формулюється так: «Ad opera nil alid poteft Homo, quam ut corpora naturalia admoveat, & amoveat: reliqua, Natura intus tranfigit. / Діючи, людина не може нічого іншого, як тільки з'єднувати та роз'єднувати тіла природи. Решту природа здійснює в собі» (Franc. Baconis de Verulamio. Summi Angliae cancellarii. Novum organum scientiarum. Aphorismi de Interpretatione Naturae, & Regno Hominis, IV. Amsterdam : Ex officinâ Adriani Wyngaerden, 1650. P. 28).

завдяки можливості колективного співпереживання, що візуалізується на сцені. Однак це ще *не було цілісним розумінням мови як «домівки»,* середовища, здатного приймати буття у свої обійми та відображати науку як загальний предмет; поки що це був односторонній чуттєво-естетичний варіант досвіду розгадки абсолюту. *Мова невпинно ставала універсальним засобом пізнання, але до становлення універсальної ціллі їй було далеко.*

Усе сказане вище дозволяє стверджувати, що на межі XVI–XVII століть стихійно складалося розуміння того, що у будь-якому гносеологічному процесі, крім раціонального, проявляється ще й театралогічний аспект. І полягає він в тому, що 1) **якщо не можна щось осмислити як таке (зробити дійсністю мисленнєвого акта або помислити дійсність у логіці понять) – можна уявити його таким (уявити чи зімітувати цю дійсність, у якій діє звична логіка понять),** 2) **ніби воно було повністю осмислене і зрозуміле (уявити умови, де є такий смисловий простір, в якому можливість має статус дійсності).** Тобто, не якимось довільно і приблизно нафантазувати щось, а саме змістовно уявити зрозумілим, змусити його діяти і таким чином чуттєво перейнятися цим, не порушуючи об'єктивності сутності передбачуваного та надаючи дії можливості стати. Динамічна границя такої репрезентації втілюється у візуальній завершеності уявлення як складної сценічної дії. У ній почуття та логіка ототожнюються у візуальній єдності, через що посилюються взаємні переваги, а недоліки та обмеження відсуваються в тінь. Варто зупинитись на цьому докладніше.

1) В уявленні будь-якого роду думка і дія по суті своїй невиразні, поглинаючись людською чуттєвістю. Результатом їх злиття стає прояв абстрактного тлумачення буття як абсолютної можливості (розуміння) всього – цей смисл проявляється наочно, об'ємно і змістовно без співвіднесення з реальними обставинами, виключно як наслідок здійснення чуттєвих форм простору і часу. У цьому розумінні сцена – ідеальне місце нескінченно вільних (від діяльнісного втручання) простору і часу, які через свою метафізичну сутність розширюються і стискуються, прискорюються і сповільнюються, ущільнюються і розріджуються – не уявляються, а дійсно виступають законодавчими умовами, що дозволяють виявлятися уяві та формуватися уявленню. За законами гри репрезентовані події можуть скасовуватися, взаємно накладатися, ототожнюватися або взаємно суперечити, скасовуватися або множитися, розбігатися різними сюжетними варіаціями. Це – **дійсна можливість буття через уявлення його здійснення у вільному просторі та часі,** це показ того, що є, але не може предметно виявлятися в реальному часі через абсолютну можливість свого смислу. Тому сцена не лише

метафізичним, а насамперед фізичним чином відділена від світу форм спілкування своєю піднесеністю та дистанційністю.

Все це свідчить про те, що гра як усвідомлена та організована імітація дійсності – річ абсолютно неможлива там, де потрібно мислити від першої особи. Тому *мислення, якщо хоче бути автономним і діяльним, за можливістю має уникати спиратись на сценічну прилюдну представленийість*. Адже задум постановки в тому, щоб ігнорувати фактор часу і повторюватися доти, доки не настає порозуміння і смисловий збіг між тим, хто представляє, і представленим. Уявлення за характером здійснення нагадує дію апорій Зенона: перш ніж щось здійснити, це слід уявити; але щоб уявляти, треба спершу уявити сам процес уявлення – і так до безкінечності. У цьому розумінні, уявлення є некерованим, відсуваючи у перспективу відведений час і перетворюючи свободу буття мислення на умовність, уявність. Чим довше триває сценічна дія, тим менше у неї шансів колись стати реальністю. Бо як тільки настає остаточне розуміння сценічних подій, зникає сенс переносити їх у реальну дійсність. Крім того, уявлення мовчки допускає певну вільність поведінки речей автономно від мислення, і це посилює негативну дійсність його уявної сутності. Бо акт мислення є неповторним і однозначним, будучи істинним за формою явищем часу буття; поведінка ж уявного є апіорі непередбаченою.

Саме тому сценічна діяльність на межі XVI–XVII століть стала можливістю суспільного пізнання буття як такого та інших загальних речей через матеріальну реконструкцію подій у чуттєвих формах часу та простору; межа пізнання абсолютно можливого – рампа, і згодом завіса (яка історично виникла лише у останній момент усвідомлення й спроб аргументувати відмінності реальної дії й вистави як уявної підстави реальної дії). Глядач не здатний ще пізнавати всезагальне шляхами логіки, але вчиться уявляти його чуттєвим чином, що, правда, не в тому розумінні, що людські почуття невід’ємні від розумового процесу і можуть лише уявно відокремлюватися від нього. Йдеться про те, що саме в театрі *здатність уявляти* демонструється у своєму завершеному вигляді – не лише як психологічне, а як світоглядне відношення, як *універсальна форма* чуттєвого пізнання умовної реальності того, що відбувається на сцені, – *ніби-то почуття виконують логічну функцію*.

2) Як бачимо, театральна сцена буквально *репрезентує* (собою) *альтернативну підставу розуміння* реальності як такої – підставу умовну, уявну, яка на початку Нової Доби буквально визначалася німецьким висловом **Als Ob** (як *би*). Мислення репрезентованого здійснюється на цій підставі допущення (або допущення підстави); тільки шляхом постановки уявлене можна (псевдо)об’єктивувати. Тільки так у нас є реальна надія досягти мети: зрозуміти те, чого не можна

зрозуміти логікою без залучення опосередковуючого фактора, і на що в реальності (ще? вже?) немає часу. Ми *мислимо*, але спрямовуємо нашу думку не просто на об'єкт, а на уявлення про те, що мислимо. Тобто на форму сприйманої ззовні, а отже, *не своєї* думки. Захоплені силою мислення автора п'єси та акторів, ми сприймаємо це мислення вибудованим у просторово-часовому континуумі щодо предметів і себе. Тобто, *насправді ми чуттєвим чином, у просторі та часі, переживаємо процес уявлення*, і ця чуттєвість виступає не посередником, а єдино можливою підставою нашого мислення про буття. Інакше кажучи, ця *чуттєвість теоретизує* (К. Маркс), уявляючи себе і через себе. СENS уявлення – *відчуття власних думок*, хоч би яким неможливим це не здавалося – переживання змін власної сутності, що відбуваються в процесі та внаслідок мислення. Тому що *мислити думку, ніби вона була відчуженим предметом, можна, лише підключаючи чуттєвість – уявляючи, що мислиш, і мислячи, що уявляєш*.

Якби всі наявні смисли в людському мисленні буття якимось чином гранично об'єднати, вийшла б загальна і водночас предметна, словесна форма абсолютного уявлення буття – предметно явлений вислів Als Ob, «*якби буття було пізнане*», якимось проникливо зауважив Сигізмунд Кржижанівський. Але що означає границя суми чи єдності всіх смислів? Це явлена сутність буття як річ-для-нас? За думкою Крижанівського, сутність цього «якби» чи «нібито» виражає стародавній зміст «*яко бути*» – «*Я як буття*» або «нібито Я». Тобто, з точки зору логіки це нонсенс, приблизність, але з позиції онто-логіки не хіба, а апіорне утвердження сутності суб'єкта, що пізнає, як субстанційно сконцентрованого буття, тобто подоби Божої. Інакше кажучи, «як би» або Als Ob є припущенням того, що єдність всіх смислів, дійсне пізнання буття можливе лише в тому випадку, якщо людське Я заявляє про себе і переживається як рівновелике буттю. В іншому випадку абсолюту йому не дано пізнати. Тобто має бути розуміння, що «нібито пізнання» буття, яке здійснюється уявленням, є насправді не фікцією, а вимушеною рампою, завісою буття нашим Я, яке саме тому і є «ніби Я», що зовсім не є Я, а як раз і є цим самим буттям. Таким чином, оскільки границю суми всіх смислів не можна обґрунтувати строго науково, абсолют, не будучи пізнаним предметно, може бути лише поставленим та представленим/виявленим. Найбільш послідовним та адекватним чином це може бути зроблено прилюдно – на сцені, за умови, що глядач розуміє специфіку театру. Якщо ми просто споглядаємо і відчужено обмірковуємо ступінь обґрунтованості та раціональності сюжету, ніби це об'єктивна реальність, тоді ми далекі від розуміння і пізнання, наша думка розважається довільно, проявляючи себе «*ніби думкою*». Вона просто тупцює перед завісою власної буттєвості, *імітує* саму себе, йдучи на

поводу у процесу, *перспективності* якого не розуміє, уявляючи його ніде, фікцією. Така думка пригнічується гіперреальністю чи умовністю сценічних декорацій і бентежиться прямолінійністю формальної логіки, що мають до неї непряме, випадкове відношення. Але якщо пощастить, ми й самі чинимо відносно до того, що відбувається на сцені, *чуттєве дієве зусилля*, прориваючись приєднати власне хвилювання до атмосфери того, що відбувається, і бачимо себе цілком і повністю в контексті сюжету і *умовою і метою його здійснення*, – адже все, що відбувається на сцені, діється не для себе, а виключно для нас. І якщо у такий спосіб ми підвищуємо загальне чуттєве напруження того, що відбувається у дійсності, і ніби вбудовуємося в сюжет, приймаючи закони *його* логіки, – тоді ми працюємо на доростання уявлення до рівня розуміння. Думка працює, сприймаючи світ як дійсну (чуттєво-раціональну) єдність внутрішньо (часових) і зовні (просторових) різноманітних смислів.

Цим пояснюється той момент, чому одним із головних досягнень театру, що піднесли його до вершин провідного виразника суспільного світогляду на початку Нової Доби, була можливість пом'якшення споконвічної суперечності чуттєвого та надчуттєвого у відношенні людини до світу, – суперечності, розв'язати яку було на той час не під силу ні філософському, ні науковому мисленню. Тільки театральний досвід подавав певні надії: перефразовуючи думку того ж Кржижанівського, можна сказати, що, пішовши зі світу, Бог забрав з Собобо колишнє уявлення про нього, надавши людині можливість експериментувати над створенням нового уявлення в межах сцени як універсальної можливості продукування смислів. У такому світі сутність і явище є не просто тотожними, а *явленими* – явище і є сутністю того, що відбувається. Адже сценічне як таке не лише відповідно до спеціальних законів жанру, а й у *феноменальному* розумінні є *переходом від явища до явища*, якими й вичерпується будь-який можливий зміст. Сутність репрезентованого на сцені тотожна тому, що відбувається подумки, на сцені індивідуальної уяви – не просто лежить на поверхні, а змушує зовнішню увагу і сприйняття трансформуватися в розуміння, для чого приковує до себе і всіляко вступає в контакт. Це можливо, тому що сутність уявлення за визначенням *є тим, що є, тільки коли не є, а уявляється* тим, що є, – грою в себе, «нібито сутністю» або сутністю «нібито». І чим сильніший і виразніший цей ігровий момент, чим виразніше явище – тим наочнішою, правдивішою, суттєвішою є сутність. Інакше кажучи, *уявленню сутності* на відміну логічного її пізнання, не потрібна ніяка доказова опосередкованість власної об'єктивності, бо воно – безпосередній, одночасний і об'єднуючий силовий вихлоп почуттів автора, виконавця і спостерігача.

3. Театрологічний характер субстанції

Світ, який у певний момент історії *став уявлятися* позбавленим божественної підстави, неодмінно повинен був з цієї ж причини виявлятися у своїй самодостатності, завершеності та наповненості сукупністю внутрішніх зв'язків, що дають можливість перебувати в єдності та узгодженні з самим собою *без зовнішніх причин*. Тобто така дистанційність світу була наслідком не абстрагування від будь-якого буттєвого контексту при його сприйнятті, а проявом його власного буттєвого характеру, якщо зі ставлення до нього людини усунулася основна абсолютна причина – божественна підстава. Такий світ не міг бути нічим іншим, крім *субстанціального* світу – таким винятковим феноменом, який є, але не може пізнаватись раціонально і предметно – за допомогою пояснення іншими речами або зіставлення з ними. Бо цей світ «існує таким чином, що для свого існування не потребує нічого, крім власного існування»¹²; і тому це всі речі через потребу тягнуться до нього як до своєї (нової?) підстави.

Це означає, що якщо немає можливості відобразити реальне відношення субстанції до чогось у логіці понять (що було б критерієм її раціонального пізнання), це відношення можна уявити, або ж, як у даному випадку, можна уявити повну відсутність будь-яких відносин з її боку. Таким чином, *уявлення є єдиною можливим шляхом контактування з субстанцією*. Це навряд можна вважати способом її пізнання, скоріше, припущенням можливості пізнання, оскільки сама вона не може бути філософської категорією чи поняттям, бо не має логічної протилежності як можливості раціонально відобразитися через щось зовнішнє. З огляду на це, М. Мамардашвілі характеризував субстанцію як «метафізичний залишок філософії», що зберігся на якийсь час для зручності, коли потрібно позначити певні розумові механізми для надання речам властивостей, атрибутів, акциденцій тощо. Тобто субстанція є не символом, що предметно виражається через інший предмет, і не об'єктивним позначенням існуючого реального предмета; вона – «технічна» вимушеність свідомості, яка вперше діяла на власній підставі. І сенс її полягає в тому, щоб являти нашому мисленню наявні у світі залежності та зв'язки безвідносно до надприродної підстави, тобто, як тимчасові феномени буття. Інакше кажучи, мислитель вважав, що, оскільки людина може зрозуміти природу думки, тільки повністю відокремивши її від будь-яких відтінків протяжності, а зрозуміти протяжність як єство може, лише усунувши будь-який відтінок думки з

¹² Descartes R. Principles of Philosophy. *The Philosophical Works of Descartes* : In Two Volumes. Rendered into English by Elizabeth S. Haldane, LL.D. & G. R. T. Ross, M. A., D.Phil. Volume 1. Cambridge : Cambridge University Press, 1911. P. 239.

цього єства, то це означає, що є дві, не зведені одна до одної, субстанції. Але не в тому розумінні, що у світі є матеріальна субстанція і ще якась таємнича мисляча субстанція, як можна було б про це подумати, намагаючись уявити це наочно. Якщо можна зрозуміти мислення, відокремивши його від простору, і ясно зрозуміти простір, відокремивши його від мислення, то вони різні. І повинні такими утримуватися.

Зі свого боку, уявлення є *субстанціальним* своєю формальністю, простотою та нерозкладністю на смислові та змістовні складові. Уявити субстанцію – найлегший і найпряміший шлях *антропоморфізувати* світ, з якого пішла божественна підстава, і таким чином забезпечити розуміння субстанції як принципу, який може уявлятися зовнішнім спостерігачем. Ще з часу класичного Середньовіччя (номіналізм) було відомо, що пізнаваними є лише акциденції, субстанції ж непізнавані, і на початку Нової Доби з цим особливо не сперечалися, вважаючи лише, що субстанції уявлені і таким чином сутнісно досягаються. А сутність субстанції – у прояві акциденцій, що пізнаються. Знання як вираз зв'язків акциденцій є знання емпіричне, але конкретне. Субстанціальність є абстрактним уявленням про абсолютні умови отримання цього знання.

Інакше кажучи, субстанція існує не наочно, а як принцип універсального і дійсного розуміння без допомоги Всевишнього всього, що відбувається у світі, шляхом уявлення цього світу як тільки можливого – завжди вторинного відносно до Бога, але абсолютного щодо будь-якого моменту нашого усвідомлення. Як казав Декарт, у системі. Тому що «коли я звертаю вістря своєї думки на самого себе, я не тільки розумію, що я недосконала річ, яка залежить від когось іншого, – річ, яка необмежено спрямовується все до більшого і більшого, тобто на краще, – але і розумію, що той, від кого я залежний, містить у собі це більше не просто необмеженим чином і лише в потенції, але як актуальне, як щось нескінченне, і тому Він – Бог»¹³. Врешті-решт, субстанція є принципом відмінності світу Божого від світу без Бога, але поки що не цілковито людського; світу, де Закон Божий дозволяє жити за законами суспільства, уявленими подібно до законів створеної Богом природи. Субстанція як порожня сцена, як умова оприлюднення чого завгодно.

Але якщо субстанція є наслідком трансформації свідомості суб'єкта у підставу буття, тоді стає зрозумілим стан науки на межі XVI–XVII століть і логіка її становлення із сукупності автономних наукових уявлень, концепцій і теорій у сферу понять єдиного предмету. Субстанція – це перший крок до такого пізнання та крок з метою зробити нормою чуттєву наочність, ясність та очевидність. Тобто крок, який лише на перший погляд здається раціональним, а насправді ірраціональний,

¹³ Descartes R. Meditations on the First Philosophy. Ibidem. P. 170.

оскільки для нього не існує зовнішнього обґрунтування. У чому тоді критерій істинності наукового розуму, який спирається на субстанціальну підставу? Для розуміння цього Декарт проводив аналогію з трансцендентною підставою, яка є абсолютно ірраціональною і водночас очевидною та наочною, втілюючись у земному світі природи. Порівняно з нею субстанція відносно ірраціональна, але принцип очевидності та наочності, втілений у наукових аксіомах, є необхідним, бо треба з чогось починати. Ми ж не замислюємось, чому Господь створив світ ось таким і в такій послідовності, бо він для нас наповнений змістом і логікою. Те ж саме має бути уявлено/представлено при перших кроках розуміння наукових істин: слід прийняти безумовність початкових основних аксіом, уявити, як вони могли б діяти в можливому світі, схожому на наш, і на їх підставі уважним розумом експериментально досліджувати закони природи. Наприклад, той факт, що душа, яка є нетілесною, може рухати тіло, не дається нам ніяким міркуванням, ніяким порівнянням, запозиченим звідкись, але досягається у безперечному і очевидному повсякденному досвіді; це одна з тих речей, яка відома нам сама по собі (бо вони є, так само як мислення, якщо ми хоч раз у житті реалізували акт думки) і яку ми лише затіняємо, коли хочемо пояснити інші.

Таким чином, Декарт вибудовував свій метод руху мислення до істини як наслідок синтезу науки (змісту знання) та позанаукового знання (форми знання), зводячи їх у точці уявлення про те, як правильно має бути організована система пізнавальних можливостей та умов від повсякденності до високої науки. Виходячи з цього, стає зрозумілим симптоматичний парадокс: Декарт – один із тих мислителів, хто найбільш завзято відстоював вимогу мислити чистими поняттями, без домішки образної описовості, оскільки підозрював в уявленні речей наочними демонстрацію їхньої субстанціальної самостійності від мислячого розуму. Інакше кажучи, річ, чуттєво репрезентуючи себе, не дозволяє розуму всебічно контролювати її знаходження у світі без божественної підстави, адже в такому випадку розум взагалі не має підстав вважати себе єдиним суб'єктом пізнання. І цілком може статися так, що джерело суперечності між окремими дослідями чуттєвого сприйняття речей світу неможливо буде визначити, належить цей досвід чуттєвим особливостям суб'єкта, чи він є наслідком поведінки самої речі (так би мовити, її власною сценічною грою). Саме тому думка Декарта постійно оберталася навколо проблем наочності та очевидності, пов'язаних у тому числі й буквально з умовами зорового сприйняття Космосу: він цілеспрямовано прагнув довести, що можна силами наукового розуму усунути всю довільність із сфери суб'єктивної наочності (образності), треба

лише правильно поставити завдання точного мислення. У цьому розумінні концепція субстанціальності світу виконувала в нього суто формальну, методологічну функцію: Декарт був мислителем, який намагався вигнати з фізики теорію субстанціальних форм, тобто, певні *окулярні якості речей* (М. Мамардашвілі), що заважають принципам раціоналізму. Він називав їх реальними якостями і вважав, що у світі немає жодних реальних якостей як предметів. З цією метою він проводив дослідження з діоптрики, доводив роль принципу очевидності у дедукції, описував смисл принципу «ясності та прозорості мислення».

Таким чином, Декарт ще за сто років до фізиків епохи Просвітництва зрозумів важливість логічного доказу того, що будь-яке припущення існування різного роду автономних речових сил та причинно-наслідкових зв'язків у світі суперечить духу єдиного предмету науки як однорідного і кінцево зрозумілого світу з позиції загального закону та, отже, метода наукового дослідження. В одному з листів він заявляв: «Багато філософів, які вважають важкість каменю реальною якістю, відмінною від самого каменю, гадають, що вони досить добре розуміють, яким чином ця якість може рухати камінь у напрямку до центру Землі, бо вони вважають, що щодо цього вони мають достовірний досвід. Я ж, переконавшись у тому, що немає жодної подібної якості в природі речей і тому – жодної істинної ідеї його в людському розумі, вважаю, що вони користуються наявною у них ідеєю безтілесної субстанції для того, щоб уявити собі цю важкість; тож нам не важче зрозуміти, яким чином розум рухає тілом, ніж їм зрозуміти, яким чином така важкість тягне камінь вниз. Неважливо, що вони кажуть, ніби ця важкість не є субстанцією; адже насправді вони розуміють її як субстанцію, оскільки вважають, що вона реальна і через якусь могутність (а саме божественну) може існувати без каменю. Неважливо також, що вони вважають її тілесною; адже якщо під тілесним ми маємо на увазі те, що, хоч і будучи іншої природи, має відношення до тіла, то і розум може бути названий тілесним, якщо він здатний з'єднуватися з тілом; якщо ж під тілесним ми маємо на увазі те, що стосується природі тіла, то ця важкість є тілесною не більше, ніж людський розум»¹⁴. Трохи нижче Декарт стверджував те ж саме про рух: «Я не розумію послідовної тривалості речей, які рухаються, або навіть самого руху, інакше, ніж тривалість нерухомих речей; адже “раніше” і “пізніше” всякої тривалості стають відомими мені

¹⁴ Descartes R. For [Arnauld], 29 July 1648. 4: 222–223. *The Philosophical Writing of Descartes*. Transl. by J. Cottingham, R. Stoothoff, D. Murdoch, A. Kenny. Volume III. The Correspondence. Cambridge : Cambridge University Press, 1980. P. 358.

через “раніше” і “пізніше” послідовної тривалості, яку я виявляю в *моєму* мисленні, з яким інші речі співіснують»¹⁵.

Допущення таких автономних якостей міститься у сфері уявлень, коли демонструються якісь незбагненні і тому непередбачувані у своїй поведінці події, випущені на волю почуттів нашим розумом через неможливість їхнього формального приборкання. І якщо ми не досягаємо на даному етапі сутності світла, теплоти, магнетизму тощо, це не означає, що ми зможемо наблизитися до істини, якщо уявлятимемо все це *натурфілософськи*, – скажімо, за допомогою впровадження уявлень про речі, що існують своїми законами: флогістону, теплороду або горючої матерії. Це підведе нас не до розв’язання суперечності пізнавального процесу, а лише до переміщення цієї суперечності в іншу сферу пізнання та дії і перетворення її на щось фатальне для всього процесу відношення людини до світу. У цьому розумінні, субстанція і є принципом переміщення уявлення як можливості переміщення чуттєвості абсолютного пізнання на рівень підстави зі сфери предметного наукового пізнання.

Тому, незважаючи на те, що у змістовно-проблемному плані наукові дослідження Декарта так і залишилися у своєму столітті, деякі його ідеї, і серед них переважно ті, що не підтверджувалися дослідним шляхом, виявили свою формальну живучість у руслі загальної методології руху дедуктивного мислення при розробці *теоретичної фізики*, де одним з основних способів пізнання природи використовується створення теоретичних (насамперед математичних) *моделей* явищ і зіставлення їх з реальністю. Тобто те, що не знайшло експериментального підтвердження, мало формальну напрямну об’єктивність як можливе знання, отримане в результаті його ситуаційної організації, на що свого часу звернув увагу Ф. Енгельс: «Коли механічна теорія теплоти навела нові докази на підтвердження положення про збереження енергії і знову висунула його на передній план, це безсумнівно було величезним її успіхом; але чи могло б це становище фігурувати як щось абсолютно нове, якби шановані фізики згадали, що воно було висунуто вже Декартом?»¹⁶.

¹⁵ Descartes R. For [Arnauld], 29 July 1648. 4: 222–223. *The Philosophical Writing of Descartes*. Transl. by J. Cottingham, R. Stoothoff, D. Murdoch, A. Kenny. Volume III. The Correspondence. Cambridge : Cambridge University Press, 1980. P. 358.

¹⁶ Engels F. Dialectics of Nature. Old Preface to [Anti]-Dühring. On Dialectics. *Marx K., Engels F. Works in 50 Volumes*. T. 25. London : Lawrence & Wishart Electric Book, 2010. C. 339.

ВИСНОВКИ

Наведені вище роздуми показують, що кожен наступний період історії, незалежно від подій у сфері матеріальних чи духовних відносин, формується на підставі міфу, який проявляється як ситуація загальної і стихійної підміни смислових зв'язків людини і світу. Це доводить, по-перше, що міф не зникає в історії з появою раціонального способу ставлення до світу; по-друге, тільки він, через свою образну безпосередність, і може бути луніверсальним способом зняття досвіду минулого в сьогоденні та майбутті.

При переході від Ренесансу до Нової Доби міф проявляється як взаємна підміна мислення і уявлення, у результаті чого театрологічні аспекти раціональності, що виступили на перший план, стали підставою формування науки як цілісного системно-методологічного феномену. Крім суб'єктивних змін, серед яких найбільший вплив на світогляд вчинила Реформація, міфологічна підміна відбулася також внаслідок об'єктивних змін у світі: з відкриттям Нового Світу європейська свідомість була поставлена перед фактом дійсної нескінченності світу, у зв'язку з чим постала проблема правомірності людського розуміння його за старими законами. А після того як Джордано Бруно довів картину нескінченної природи Всесвіту до логічного обґрунтування, постало питання про зміну місця людини в ній, а також зміну типу раціональності з пантеїстичної на наукової. Однак для розуміння того, що відбувалося, необхідно було повернутися до гносеологічних витоків, і тому логічне мислення внаслідок розширення експериментальної сфери пізнання стало усвідомлено витіснятися емпіричними уявленнями. На підставі останніх і формувалася нова раціоналістична термінологія наукового дискурсу.

Сутність того, що відбувалося, як спроба сформувати новий міф – сакралізувати наукове знання – була зрозуміла багатьом мислителям тих часів. І Френсис Бекон, і Рене Декарт з різних сторін намагались подолати нову методологічну засаду науки, що трансформувалась з пантеїзму. Але, як показав історичний досвід, це могло відбутись лише як підсилення позицій новому міфу, тобто його ж засобами. Зокрема, Декарт прагнув усунути стихійно утворений в науці міфологічний аспект після її дистанціювання від релігії за допомогою *усвідомлено впровадженого також ж міфологічного прийому – натурфілософського* уявлення про субстанцію, виводячи її за межі змісту процесу пізнання та обмежуючи сферою підстави, форми. Субстанція тому, з одного боку, представлялася як змістовно наповнений предметний стан (= принцип розрізнення речей), з іншого боку, як розумовий феномен, який не має понятійно вираженої сутності; її предметність, насправді, є нічим іншим як *натурфілософським чином* представленою і трактованою матеріальністю – *речовинністю першоелемента буття*.

АНОТАЦІЯ

У дослідженні розглядаються місце і роль уявлення в процесі пізнання та його вплив на становлення наукової раціональності. Показана його неоднорідна, внутрішньо суперечлива сутність, яка спонукає до проявів його у різноманітних смислових контекстах. Стверджується, що на початку Нової Доби провідну роль в європейській свідомості починає грати репрезентативна форма пізнання. Це призводить до формування естетичної засади суспільної свідомості, предметним втіленням якої виступає театр. Театральна сцена стає місцем відродження міфологічного ставлення суспільства до світу, оскільки саме там зміцнюються уявлення про можливість суб'єктивної підміни смислових зв'язків та моделювання світу за людськими законами автономно від божих законів. Театр стає способом моделювання буття за законами суспільства, що накладає відбиток на розвиток пізнавальної сфери, насамперед, науки. Завдяки здатності уявляти світ починає сприйматись як субстанціальний, тобто існуючий так, щоб завжди бути пізнаваним людським мисленням на підставі спостереження та експерименту.

Література

1. Descartes R. Discourse on Method of Rightly Conducting the Reason, and Seeking Truth in the Sciences. *The Philosophical Works of Descartes* : In Two Volumes / Rendered into English by Elizabeth S. Haldane, LL.D. & G. R. T. Ross, M. A., D.Phil. Volume 1. Cambridge : Cambridge University Press, 1911. P. 79–130.
2. Descartes R. For [Arnauld], 29 July 1648. *The Philosophical Writing of Descartes* / Trahsl. by J. Cottingham, R. Stoothoff, D. Murdoch, A. Kenny. Volume III. The Correspondence. Cambridge : Cambridge University Press, 1980. P. 356–359.
3. Descartes R. Meditations on the First Philosophy. *The Philosophical Works of Descartes* : In Two Volumes / Rendered into English by Elizabeth S. Haldane, LL.D. & G. R. T. Ross, M. A., D.Phil. Volume 1. Cambridge : Cambridge University Press, 1911. P. 131–200.
4. Descartes R. Principles of Philosophy. *The Philosophical Works of Descartes* : In Two Volumes / Rendered into English by Elizabeth S. Haldane, LL.D. & G. R. T. Ross, M. A., D.Phil. Volume 1. Cambridge : Cambridge University Press, 1911. P. 201–302.
5. Franc. Baconis de Verulamio. Summi Angliae cancelsarii. Novum organum scientiarum. Aphorismi de Interpretatione Naturae, & Regno Hominis, IV. Amsterdam : Ex officinâ Adriani Wyngaerden, 1650. 404 p.
6. Fraser J. G. The Golden Bough. A Study in Magic and Religion : In Twelve Volumes. Third Edition. London : Macmillan and Co., Limited St. Martin's Street, 1911–1920.

7. Heidegger M. On the Essence of Truth / Transl. by J. Sallis. *Pathmarks* / Ed. W. McNeil. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. P. 136–154.
8. Julius Pollux. Ιουλιου πολυδευκους ονομαστικον. *Julii Pollucis Onomasticon cum annotationibus interpretum* / Curavit Guilielmus Dindorfius. Volumes 1–5. Lipsiae : in Libraria Kuehniana, 1824. 530 p.
9. Twardowski K. On the Content and Object of Presentations : a Psychological Investigation : Monograph / Transl. & with the Introduction by R. Grossmann. Hague : Martinus Nijhoff, 1977. XXXIV, 105 p.
10. Engels F. Dialectics of Nature. Old Preface to [Anti]-Dühring. On Dialectics. *Marx K., Engels F. Works in 50 Volumes*. T. 25. London : Lawrence & Wishart Electric Book, 2010. P. 336–345.

Information about the author:

Savelieva Maryna Yuriivna,

Doctor of Philosophy,

Professor,

Centre for Humanitarian Education of National Academy
of Sciences of Ukraine

4, Tryohsvyatytska str., Kyiv, 01001, Ukraine