

постижения чужой индивидуальности сквозь призму “нечувственной интуиции” (Н.Лосского), “метафизики любви” (С.Франка), “вчувствования” (И.Лапшина), “внезаходимости” и “избыточного видения” (М. Бахтина). В философской рефлексии М. Бахтина акцентировано внимание на эстетических категориях “внезаходимости” и “избыточного видения” как смысловой альтернативе эмпатийной теории вчувствования и идентификации Я с Другим.

Ключевые слова: *этика общения, эстетическое, концепт Другого, теория поступка, межсубъектные взаимоотношения, диалог, ответственность, субъективность.*

Summary. *Zalugna A. The Concept of “Other” in Research Studios of the School of O. I. Vvedenskiy.*

The article deals with the analysis of ethical principles of aesthetics of verbal creativity of M. Bakhtin in the scene of correlation of the concept of “Other” with scientific researches of representatives of O.I. Vvedenskiy’s Petersburg School. The possibility of comprehension of the strange individuality in the light of “unperceptual intuition” (M. Losskiy), “metaphysics of love” (S. Frank), “attentive hearing” (I. Lapshin), “out-staying” and “excessiveness of vision” (M. Bakhtin) is tracked. The aesthetic categories of “out-staying” and “excessiveness of vision” as the semantic alternative to empathetic theory of attentive hearing and identification of “Me” with “Other” are revealed in the M. Bakhtin’s philosophical reflection.

Key words: *ethics of intercourse, aesthetic, concept of other, the theory of act, intersubject mutual relations, dialogue, responsibility, subjectivity.*

Надійшла до редколегії 23. 10.2010 р.

УДК 1(092)

М.О. Федоренко

МИХАЙЛО БАХТІН І ЕСТЕТИКА СРІБНОГО ВІКУ

У статті досліджується взаємозв’язок естетичних поглядів М. Бахтіна та діячів культури Срібного віку. Акцентується увага на розмаїтті естетичних концепцій зазначеного культурного феномена, на прагненні її представників розширити сферу естетичного досвіду, що обмежувався класичною естетикою.

Ключові слова: *Срібний вік, символізм, авангардизм, формалізм, теургічна естетика.*

У Росії в першій третині 20 сторіччя відбувся духовний спалах, який М.Бердяєв назвав «російським культурним ренесансом». Релігійна філософія, символізм та авангард були стержнем цього руху. Що стосується естетики, то її «цілісна картина складається із декількох рівновеликих за значенням течій: естетичних поглядів релігійних мислителів, символістів, авангардистів, «мирискусників», езотериків та формалістів» [3, 47]. **Метою** нашого дослідження є з’ясування естетичних позицій М.Бахтіна та представників культури Срібного віку. Незважаючи на те, що філософське становлення «саранського мислителя» відбувалося саме в цей час, рух його думки відбувався в протилежному, щодо метафізичного, напрямку, що, у свою чергу, свідчить про широкий дослідницький спектр мислителів російської культури початку минулого сторіччя.

Суттєвий вплив на естетику Срібного віку здійснила філософія В.Соловйова. Його вплив відчутний, зокрема, не лише в творчості таких мислителів як М.Бердяєв чи М.Лоський, а і в тогочасній художній літературі, і в тій впливовій в ХХ сторіччі духовній течії, яка отримала назву «нової релігійної свідомості» (Д.Мережковський) і була тісно пов’язана з символізмом та декадентством. Причиною цього було те, що поезія Соловйова значною мірою слугувала поширенню його ідей. Як зазначає сучасна російська дослідниця, «філософія самого Соловйова, як і інших його послідовників, зорієнтована передусім естетично: як і у німецьких романтиків та близького до них

Шелінга, краса для російського філософа є найбільш адекватною формою одкровення істини. Відбиток романтичного естетизму визначає характер всього Срібного віку, що засвоїв не лише релігійні пошуки Соловйова, але і його поклоніння Софії – вічній жіночності, його містичну еротичу, якою просякнута його поезія» [4, 8].

Виходячи із основних начал людської природи (почуття, мислення та волі), філософ виокремлює три сфери людської життєдіяльності. 1. Сферу творчості, що базується на почутті і має своїм предметом красу. Вона має три шаблі реалізації: містику (абсолютний ступінь), мистецтво (формальний ступінь) та технічну майстерність (матеріальний ступінь). 2. Сферу знання, що базується на мисленні і має своїм предметом об'єктивну істину. Її три шаблі: теологія, філософія, наука. 3. Сферу практичного життя, що ґрунтується на волі і має своїм об'єктом спільне благо. Реалізується ця сфера в «духовній спільноті» (церква), політичній спільноті (держава) та економічній спільноті (земство). Верховне значення в житті надається містиці як визначальній у сфері творчості. Адже ця активна діяльність, що нерозривно пов'язана з божественною сферою, спрямована не на втілення краси за людським планом, а ставить за мету орієнтацію на сприйняття «вищих творчих сил». Технічна майстерність (архітектура) має передусім утилітарну спрямованість. Власне, мистецтво (скульптура, живопис, музика та поезія) акцентує увагу на красі як естетичній цілі. Але це ще не повна краса. Образи мистецтва дають ідеальні форми, але мають випадковий і тимчасовий зміст. Справжня ж краса має абсолютний характер. Але «вічної краси» у нашому світі не існує: вона належить світові трансцендентному, тобто надлюдському.

За Соловйовим, світ був задуманий творцем у всій його красі та довершеності і в такому вигляді (як система ідей) існує вічно. Він доповнює цю креаціоністську концепцію вченням про еволюцію, витлумачуючи останню як боротьбу логоса з первісним хаосом (в неорганічній природі це алмаз; в органічній – рослина; і, нарешті, прекрасне жіноче тіло як вищий синтез тваринної та рослинної краси). Але природна краса хоч і є проявом матеріалізації позитивної всеєдності, все ж обмежена. Тут краса лише частково причетна до безсмертної ідеї, адже процес творення краси із хаосу далекий від завершення (мова йде не про повне знищення ірраціональних явищ, а про підпорядкування їх формальному началу). Неабияка роль в цій творчо-впорядкувальній діяльності належить тому, що Соловйов називає Софією, Премудрістю Божою (предвічне начало). Остання постає, зокрема, в образі прекрасної юної Диви, що уособлює романтичну ідею Вічної Жіночності – музи поетів та закоханих. Але повністю Софія самоздійснюється лише з появою саме людства, як свідчення єдності останнього з Богом.

В естетиці Соловйова образ Софії зайняв головне місце центрального творчого начала космогенезу та натхненника художньої творчості людини, як однієї із учасниць цього глобального процесу. Звідси його особлива увага до мистецтва, зокрема, до творчості О.С.Пушкіна. В утилітарному плані поезія не має користі. Сила її полягає в красі. Краса ж полягає не в тому, що вона прикрашає дійсність приємними вигадками, а у здатності за допомогою образів втілювати вищий смисл життя, «той довершений зміст буття, який філософією здобувається як істина мислення, а в моральній діяльності дається взнаки як безумовна вимога совісті та обов'язку» [7, 18]. Соловйов, таким чином, вбачав у мистецтві один із суттєвих шляхів втілення «всесвітньої ідеї», адже, на відміну від природи, тут це втілення реалізується через посередництво найбільш високоорганізованої в духовному плані істоти – людини, крім всього наділеної спеціальним даром. На його думку, краса, істина та добро мають бути в єдності.

В онтології російського філософа краса, що виступала головною ознакою (символом) оптимального втілення ідеї, не відокремлювалася від інших іпостасей всесвітньої ідеї, що на рівні знання виражалася поняттям істини, а на рівні соціального

життя – феноменом добра, або блага. Для Соловйова мистецтво значуще в першу чергу своєю естетичною спрямованістю. Природна краса вже накинута на без-образний хаос своє покривало, але він проявляється у вигляді занепаду, смерті, зла. Тому художник повинен не лише відображати природу, а активно діяти в напрямку її перетворення. Саме у мистецтва є реальна можливість торжества над злом. На цьому шляху воно повинно: а) об'єктивувати внутрішні якості ідеї; б) одухотворити природну красу; в) увічнити її індивідуальні явища. Мистецтво витлумачується як форма зв'язку між природою та майбутнім життям («довершеною красою»), воно не повинно відтворювати ідеал лише в одній уяві, а має вийти в саму реальну дійсність, одухотворити її. Але це виходить за межі традиційного мистецтва. Новою сферою життя мистецтва має бути теургія, містичне священнодійство, в якому художня форма і релігійний зміст знаходяться в нерозривній єдності (теургічне мистецтво майбутнього, перші теоретичні кроки на шляху до якого він вбачав в естетиці М.Чернишевського). Цим обумовлене його іронічне ставлення до поетичної практики ранніх символістів (зокрема, Брюсова) з їх однобічною орієнтацією на пріоритет краси, незважаючи на те, що останні вважали Соловйова своїм попередником. Причиною було те, що в той час символізм ототожнювався з декадентством та естетством, з формальним прикрашанням. (Момент театральності, гри, епатажу був притаманний навіть такій постаті культури Срібного віку як В'яч. Іванов) [5].

На думку сучасного дослідника, найбільш суттєві імпульси розвитку художньої культури Срібного віку надав той неоднорідний напрям в естетиці того часу, який можна назвати теургічною естетикою [3, 51]. Найбільш активно її розвивали, починаючи з В.Соловйова, так звані младосимволісти (особливо А.Білий та В'яч. Іванов), використовуючи поняття теургії для «ідеальної есхатологічно орієнтованої творчості» [3, 51]. Загальний смисл теургічної естетики полягає в усвідомленні її головними творцями особливої ролі естетичного досвіду, і мистецтва зокрема, в житті людини. Краса, мистецтво, художня творчість, творець-художник розглядалися в руслі цієї естетики в духовно-піднесеному сенсі. Краса витлумачувалась як найвища цінність, «інколи – як сутність самого бога, або божого посередника і творця земного світу – Софії Премудрості Божої; як найважливіший принцип буття людського» [3, 52]. Мистецтво розумілося як результат божого натхнення, а художник – як богом обраний провідник духовних образів, що знаходять свій вираз винятково в художній формі. Художня творчість уявлялася цією естетикою як та основа, на якій має будуватися не лише людське життя та культура майбутнього, але і завершуватися процес творення світу зусиллями художників-творців під безпосереднім керівництвом Софії. Суттєве ядро теургічної естетики складала софіологія як «вчення про креативно-творчу роль та функції Премудрості Божої, полісемантичного особистісно-безособистісного феномена, що об'єднував трансцендентний та іманентний рівні буття і поставав як сукупність всіх ідей (ейдосів) творення і будь-якої художньої діяльності» [3, 52].

Суттєвий внесок в розвиток теургічної естетики зробили російські символісти. Так, зокрема В'яч. Іванов був впевнений, що наближається принципово новий етап художньої творчості, коли всі види мистецтва об'єднуються в певну художньо-релігійну містерію – своєрідне синтетичне сакральне дійство, в якому візьмуть участь як підготовлені актори, так і звичайні глядачі. Істинний художник-символіст, згідно з В'яч. Івановим, повинен творчо пережити зв'язок з «божественною всеєдністю», пережити міф як ситуацію особистісного досвіду і потім виразити його в містеріальній творчості (В'яч. Іванов єдиний із російських символістів початку 20 сторіччя – як постать визначальна для цієї течії, на думку Бахтіна, – є об'єктом його особливої уваги, але, в першу чергу, з точки зору формальних особливостей творчості) [2, 394-403]. Завершальні положення цього напрямку сформулював М.Бердяєв, що висунув

проблему творчості в центр своєї філософії. Краса, що лежить в основі мистецтва і практично будь-якої творчості, за Бердяєвим, рівноцінна добру, і шлях краси – шлях до бога. Більше того, краса – мета людських устремлінь, а добро лише шлях до неї. Теургія тлумачилася Бердяєвим двозначно. В сучасному світі вона реалізується в людській творчості, найбільш повно – в художній. Однак, повна і усвідомлена людиною її реалізація очікується в майбутньому, коли творець-художник, свідомо спираючись на Божу допомогу, перейде від творення мистецтва і культури до реального перетворення світу, творення нового буття на суто естетичних засадах – як абсолютного царства неземної краси.

Незважаючи на те, що філософське становлення М.Бахтіна співпало з розквітом російської метафізики та символізму, філософія релігійної всеєдності у всіх її формах для нього – той «інший», з яким діалог неможливий. Своє ставлення до релігійно-символістського напрямку естетики Срібного віку М.Бахтін висловив в одній із своїх праць 20-х років: «Якщо під питанням про сутність мистецтва розуміють метафізику мистецтва, то, дійсно, треба погоджуватися з тим, що науковість можлива лише там, де дослідження здійснюється незалежно від подібних проблем» [1, 7]. Зазначена позиція була зумовлена вихідними засадами його філософування, що базувалися на розумінні людського буття як поцейбічного. Для М.Бахтіна дійсно бути – означає здійснювати відповідальні вчинки, і, відповідно, людина для нього, передусім, людина культурна, а ніяк не трансцендентна істота. Більш виразно ці відмінності постають в його естетиці. Намагаючись обґрунтувати єдність мистецтва та життя, М.Бахтін розробляє модель художнього твору, в якому б принципи форми та змісту не виключали одне одного. Зіставляючи активність форми з автором, що «завершує» героя, а зміст – з реальним вчинком дієвого героя, що належить самому життю, він тлумачить художній твір як ситуацію спілкування між автором та героєм. Сприйняття (як і творення) витвору мистецтва – це діалог. Звичайно, це принципово відмінний від символістського (в дусі теургічної естетики) – з його розумінням мистецтва як виразника сутностей буття, а художника як пророка, – погляд на вищезгадані речі.

Що стосується художнього авангарду, то російські філософи, літератори, критики початку минулого сторіччя новаторів не сприймали. Уособленням лівого мистецтва був «грядущий Хам» Д.Мережковського. М.Бердяєв в лекції «Криза мистецтва» хоча і визнавав історичну виправданість футуристичного та кубістичного «варварства», але тим не менш в його словах звучать слова жалю перед можливістю зникнення старого прекрасного світу, світу нормативного мистецтва.

У свою чергу, ліві з їх спрямованістю на епатаж суспільного смаку, всю академічну публіку називали «галдящие бенуа». Точок співпадіння у авангардистів та представників філософської і суспільної думки не було – як правило, давалася взнаки відмінність у вихованні, освіті та побутовому облаштуванні.

Інша ситуація у стосунках М.Бахтіна з представниками російського авангарду, зокрема, з К.Малевичем. Відомо, що під час перебування у Вітебську, М.Бахтін і відомий художник дуже тісно спілкувалися. М.Бахтін взагалі стримано-іронічно ставився до більшості художників-авангардистів. Врубель, символісти були кумирами більшості традиціоналістськи налаштованої російської інтелігенції. Любов до Врубеля мала і біографічне коріння – Микола та Михайло Бахтіни, навчаючись в Санкт-Петербурзькому університеті, орендували кімнату у сестри Врубеля, квартира якої була заповнена працями брата. Що стосується К.Малевича, то М.Бахтін говорить про нього як художника-теоретика, що прагнув за допомогою живопису супрематизму вийти на розуміння і осягнення філософського абсолюту. Космічність поглядів Малевича, його бажання охопити розумом деперсоналізований всесвіт («Вселенське, макрокосм, всесвіт – ось що його цікавило, – згадував М.Бахтін. – Він говорив, що наше мистецтво – воно

працює в маленькому куточку, в тривимірному просторі. Це ж куточок... відхоже місце. А великий всесвіт не входить сюди, і неможливо його вмістити тут, і знаходячись в цьому самому куточку, неможливо і зрозуміти цей всесвіт. І він... намагався проникнути в нього... Я пам'ятаю його перше пояснення. Ось він підійшов до якогось скульптурного зображення і сказав: «Ну ось, скульптурне зображення. Ось тут три виміри нібито». Показав. На додаток він все це вмів робити дуже конкретно. «А ось я, художник, який це створив, я знаходжусь де? Я поза межами цих трьох вимірів, мною зображених. Ви скажете, що я теж знаходжусь в трьох вимірах. Але ці три виміри інші, інші. Я їх споглядаю, і як такий, зосереджую свій погляд по той бік трьох вимірів, в четвертому вимірі, якщо вже рахувати їх арифметично. Але їх арифметично рахувати неможливо. Їх не три виміри, їх 33, 333 і т.д. – без кінця. І ось в цих вимірах, вимірах світових, космічних, вселенських я, як художник, вміщую своє око лише. Сам я як людина, звичайно... Ви можете мене ударити і таке інше, але як художника спробуйте мене ударити. Око моє поза вами...» [8, 22-23]. К.Малевич мислив людину в вимірах абсолюту, тоді як М.Бахтін був одним із ініціаторів «повернення до людини». Але було і те, що їх поєднувало – неприйняття обома «матеріальної естетики». Ставлення Бахтіна до формалістів в літературознавстві, а Малевича до конструктивістів в пластичних мистецтвах мало схожу негативну спрямованість.

Формалісти заявляли, що їх морфологічний метод аналізу мистецтва виник для вивчення художності мистецтва, тобто для з'ясування його естетичної дії. Вони наполягали на тому, що сутність художнього твору («літературність», «поезію») можна виявити лише шляхом морфологічного аналізу самого твору мистецтва, а не того, «відображенням» чого він є, хто і за яких умов його створив, як він діє на реципієнта, яке має соціальне, культурне значення тощо. Все це, на їх думку, не має жодного відношення до художності (поетичності) твору мистецтва. Виходячи із заявленого, вони виробили низку категорій, за допомогою яких і намагалися описати художню сутність мистецтва. Головними в їх категоріальному апараті стали поняття матеріалу (все, із чого художник робить твір: слово, думки, почуття, події тощо) та форми (те, що надає матеріалу художник в процесі творчості). Твір називався річчю, оскільки він у розумінні формалістів не творився, як вважала класична естетика, а робився за допомогою системи прийомів. У сфері матеріалу формалістів особливо цікавило слово, звідси постійний зв'язок між поетикою, що ними розроблялася, та лінгвістикою. Услід за Потебнею у слові вони вбачали елементарний витвір мистецтва і поряд з футуристами прискіпливо вдивлялись в фонетику слова, намагаючись проникнути в його архетипічні смисли, в його «самовитість». Досліджуючи феномен форми, Шкловський висунув на перший план два поняття: прийом та «остранение». Під прийомом малися на увазі способи та методи роблення твору, формування матеріалу у річ, тобто в художній твір. З цим пов'язана увага формалістів до всіх прийомів організації мови від фонетики кожного слова, ритміки, мелодики їх організації до структури, композиції, стилю. Зміст не вважався головним та первинним у творі. Під ним розумілася певна похідна форма, що виникає на основі суми прийомів. «Остранение» означало у Шкловського свідоме використання прийому здивування, неочікуваності в творі, що свідчило про особливе, небуденне бачення світу художником. Він реалізується шляхом семантичного зсуву виражальних засобів, свідомого викривлення звичайного сприйняття дійсності, що стало звичним, і не викликає естетичної реакції глядача чи читача. М.Бахтін, критично розглянув позицію формалістів у своїй статті «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», що з'явилася у 1924 році. Принципова теза зазначеної праці – необхідність для естетики словесної творчості ґрунтуватися на загальній філософській естетиці. Вводячи теоретично важливе розмежування між поняттями естетичного об'єкта та змістом естетичної діяльності митця, що спрямована

на сферу людських стосунків та її цінності, і яка втілюється у певному матеріалі «зовнішнім твором», і, відповідно, між ціннісно орієнтованою архітектонічною формою естетичного об'єкта та композиційною формою «матеріального твору», М.Бахтін стверджує, що художня діяльність не може бути лише технікою обробки словесного матеріалу, вона повинна, передусім, бути прийомом обробки певного змісту, але за допомогою певного матеріалу. Більше того, стосовно матеріалу завдання митця полягає у його позитивному подоланні, тобто в матеріалі долається його можлива позаестетична визначеність (мармур повинен не проявляти свої фізичні властивості, а виражати пластичні форми тіла, звичайно, не створюючи ілюзії тіла – все фізичне долається як фізичне).

Проблему цілісності художньої форми, на думку М.Бахтіна, неможливо вирішити з позицій «матеріальної естетики». Необхідно зрозуміти не технічний апарат (ми не повинні відчувати слова в їх лінгвістичній визначеності – морфологічну чи синтаксичну форму, семантичний ряд – адже вони самі по собі індиферентні), не особливості матеріалу, а осягнути «іманентну логіку творчості... ціннісно-смыслову структуру... контекст, в якому осмислюється творчий акт» [1, 259]. У 1928 році М.Бахтін виступає з ідеєю необхідності побудови теоретичної поетики, але не опоязівської, що замінила «зміст» твору «матеріалом», який мотивує «прийом», а соціологічної. Соціологічна поетика, зазначає М.Бахтін, є першою серед літературознавчих наук, і якщо у своєму подальшому розвитку вона і залежить від історії літератури, то найближчим чином вона є засадничою для цієї останньої, виокремлюючи та визначаючи для неї матеріал і вказуючи основні напрямки його дослідження. Перед тим як займатися історією літератури, потрібно відповісти на питання: «Що таке літературний твір? Яка його структура? Які елементи цієї структури та їх художні функції? Що таке жанр, стиль, сюжет, тема, мотив, герой, ритм, мелодика і т.п.?» [8, 140]. Відповіді, які дає на ці питання формальна школа, не задовольняють молодого вченого: концепція літератури як «іманентного ряду» полишає творчість ідеологічних імпульсів, і вона зводиться до перекомбінування готових елементів. Так, зокрема, збіднілою постає в формалістичній поетиці фабула – «ідеологічно індиферентне мотивування» сюжету [6, 225], герой – «нитка для нанизування окремих епізодів» [6, 258]. «Відносити ж до матеріалу фабулу (в розумінні певної життєвої події), героя, ідею і взагалі все ідеологічно значуще – неприпустимо, адже всього цього немає поза твором як завершеною даністю. Все це твориться у самому творі, відображаючи кожною деталлю єдину закономірність його задуму» [6, 230]. Системно критикуючи формальний метод, М.Бахтін тим не менш оцінює його значення в історії науки позитивно: «...формалісти виступили власне як специфікатори і виступили, дійсно, майже вперше в цій ролі в російській літературній науці. Проблема специфікації літературної науки вони зуміли надати більшій гостроті та принципності, що вигідно виокремлює їх на фоні німецького еkleктизму та безпринципності академічного літературознавства» [6, 148].

Естетика Срібного віку російської культури, представлена в межах її теургічного напрямку, підвела певний підсумок в розвитку класичної естетичної традиції, насамперед, в плані з'ясування метафізичних горизонтів сутності естетичного та художньої діяльності. Теоретики того часу більш-менш одноголосно дійшли думки про необхідність розширення сфери естетичного досвіду, що обмежувався класичною естетикою. Формалісти, з'ясувавши певні фундаментальні естетичні принципи організації художньої форми, подекуди абсолютизувавши їх, повністю виключали будь-яку метафізику і фактор естетичного суб'єкта із естетичного відношення, чим власне відкривали шлях до заперечення самого естетичного досвіду та свідомості. Філософсько-естетична позиція М.Бахтіна на початку його діяльності визначалася в полеміці з тими напрямками в мистецтвознавстві, які він називає «матеріальною естетикою»

(метафізичне крило естетики Срібного віку він не сприймав серйозно). Безпосередньо його критика була спрямована проти формальної школи. Таким чином, стрижнева ідея, навколо якої зосереджуються всі теоретичні проблеми літературознавства у Бахтіна, – необхідність філософської естетики для словесної творчості.

Література

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / Михаил Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 408 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Бычков В.В. Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению / В.В.Бычков // Вопросы философии. – 2007. – №8. – С. 47–57.
4. Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века / Пиам Гайденко. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 472 с.
5. Исупов К.Г. Эстеты на Башне / К.Г.Исупов // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб.: Филологич. ф-т СПбГУ, 2006. – С. 303-309.
6. Медведев П.Н. [Бахтин М.М.] Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М.М. Тетралогия. – М.: Лабиринт, 1998. – 456 с.
7. Цит. за кн.: Бычков В.В. Эстетика Владимира Соловьева как актуальная парадигма // История философия. – №4. – М.: ИФ РАН, 1999. – С. 3–43.
8. Шатских Александра. Событие встречи. Бахтин и Малевич. Диалог. Карнавал / Александра Шатских // Хронотоп. – 1995. – №3.

Аннотация. Федоренко Н.А. Михаил Бахтин и эстетика Серебряного века.

В статье исследуется взаимосвязь эстетических взглядов Михаила Бахтина и деятелей культуры Серебряного века. Акцентируется внимание на разнообразии эстетических концепций указанного культурного феномена, на стремлении его представителей расширить сферу эстетического опыта, ограничивавшегося классической эстетикой.

Ключевые слова: *Серебряный век, символизм, авангардизм, формализм, теургическая эстетика.*

Summary. Fedorenko M.O. Michael Bakhtin and aesthetics of Silver age.

Intercommunication of aesthetic looks of Michael Bakhtina and cultural of Silver age workers is probed in the article. Attention on the variety of aesthetic conceptions of the indicated cultural phenomenon is accented, on aspiration of his representatives to extend the sphere of aesthetic experience, limited to classic aesthetics.

Keywords: *Silver age, symbolism, avant-gardism, formalism.*

Надійшла до редколегії 12.10.2010 р.

УДК 140.8: 171

О. Б. Радченко

ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНОМУ СВІТІ: “Я – ІНШИЙ”

У статті розглядаються особливості відповідальності у сучасному світі. Визначальною основою цього дослідження постає сфера Я-Інший. Виявляється необхідність розрізнення відповідальності та псевдовідповідальності.

Ключові слова: *відповідальність, псевдовідповідальність, Інший, Інакший, суб'єктивізація, десуб'єктивізація, свобода.*

У ході осмислення повсюдних змін сучасності виникає необхідність розгляду відповідальності крізь призму її формальних ознак: визнання загальної рівності прав людини, можливості реалізації особистості на індивідуальному та соціальному рівнях,