

ДОСЛІДЖЕННЯ ФРАКТАЛЬНОЇ ПРИРОДИ *SACRUMY* В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (ІНГАРДЕНІВСЬКА ПЕРСПЕКТИВА)

Ігор Набитович

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

BADANIA FRAKTALNEJ NATURY *SACRUM* W TEKŚCIE LITERACKIM (PERSPEKTYWA INGARDENIANA)

Ihor Nabytowycz

Streszczenie. Strukturalnie kategoria *sacrum* jest pewnego rodzaju *fraktalem*, to znaczy, że struktura „składa się z podobnych do siebie podstruktur” (B. B. Mandelbort). Zaproponowany konceptualny model kategorii *sacrum* daje możliwość systemowych badań, analizy i interpretacji jego irracjonalnej i racjonalnej obecności w dziele literackim. Zastosowanie dynamicznego, fraktalnego modelu kategorii *sacrum* do idei wielopłaszczyznowej budowy utworu Romana Ingardena może być dostatecznie użytecznym składnikiem studiów nad wyrażeniem i przedstawieniem obecności *sacrum* w tekście literackim. Ingardenowskie podejście do budowy utworu daje możliwość obserwacji *sacrum* na różnych poziomach tekstu literackiego, a fraktalna natura tej kategorii pozwala poszczególne przejawy *sakralnego* traktować jako atrybuty całej struktury.

Słowa kluczowe: dzieło literackie, *sacrum*, fraktal, wielowarstwowość, koncept

Kategoria *sacrum*, *sakralne* najповніше містить у собі найважливіші елементи різних релігій, їх найхарактерніші, ключові поняття та концепти та, беручи ширше, культури загалом. Для означення *концепту культури* (окремими елементами якої є *релігійно марковані концепти*) скористаємося визначенням Юрія Степанова: це явище, споріднене з певним поняттям, але таке, що відрізняється від нього

змістом, формою та сферою існування: його сфера – ментальний¹ світ, не логіка, а культура в будь-якій з її сфер; його форма – не науковий термін, а слово чи вираз загальної мови: його внутрішній зміст – власність усього суспільства².

Цей першофеномен релігії є особливо досконалою категорією, яку, загалом, неможливо стисло окреслити дефінітивно. Категорію *sacrum* можна досліджувати, асимптоматично підступаючи до різних рівнів її структури – через дескриптивне наближення до тих чи інших ірраціо-

¹ Під *ментальністю* слід розуміти соціально-психологічні установки світосприймання, які відображають щоденну колективну свідомість, спосіб світовідчужання й мислення, особливості відображати світ.

² Ю. С. Степанов, *Протей. Очерки хаотической революции*, Языки славянской культуры, Москва 2004, с. 9.

нальних досвідів її переживання, містичних просторів сакрального у світі психічних відчущань чи аналізу та інтерпетації інституційних елементів релігії, зраціоналізованих релігійно маркованих концептів (як певних ментальних сутностей), образів та символів (як своєрідних «сутностей об'єкта»).

Дослідження сакральних проявів у художніх творах значно поширює і поглиблює розуміння тексту, його мистецької вартости, процесу творчости й таємниць внутрішнього світу письменника, відкриває нові горизонти літературознавчих студій. Слушною є у такому підході заувага Джорджа Сантаяни про те, що

за межами відомого знаходиться те, про що ми маємо дізнатися, а за межами дійсного – можливе [...]. Панорама, яку сьогодні відкривають перед нами наука та історія, незіставна з чуттєвим досвідом ефемерного метелика, так само як Абсолютне незіставне з нашим світом; проте ця панорама утворена з тих самих відчущань, які доступні метеликові, – з того самого сонячного світла, тієї самої звукової вібрації і тих самих коротких пульсацій життя. Умосприйняття – це, безсумнівно, щось більше, але воно не заперечує дійсність цих відчущань, а сполучає їх послання в єдину картину³.

До останнього часу у літературознавстві вивчення різномірних компонентів категорії *сакрального* проводиться у, сказати б, розпорошених, розрізнених напрямках. У дослідженнях української літератури найбільша увага, наприклад, приділяється проблемі функціонування біблійних тем, мотивів, образів, алюзій у письменстві – як за допомогою різних методологічних підходів, так і з різних ідейно-світоглядних точок зору. Визначення й окреслення цих тем, мотивів, образних систем, їх аналіз із застосуванням цілого комплексу методологій дослідження, спроби їх класифікацій дозволяють вирішити конкретні завдання встановлення структурних і генетичних взаємин між їх біблійною (і в першу чергу – євангельською) першоосновою та їх мистецьки трансформованого «другого відлуння» (Григорій Кочур) у художніх текстах. У дослідженні трансформації сакральних текстів у художню літературу варто розглядати, й, сказати б, динамічну складову цього феномену: її незмінні, консервативно стійкі елементи художньої форми, структури й змінні змістові характеристики й модуляції, художні вирішення, які працюють із традиційними ідеями, образами, символами. Важливим тут є й представлення місця й ролі традиційних нараційних структур у процесі особистої творчости, тобто, кажучи іншими словами, декларація того, як канонічні релігійні першотексти трансформуються у те, що Міхаїл Бахтін назвав «естетичним об'єктом» або «твором у його цілісності» (який не співпадає з самим художнім текстом). З іншого боку проводяться дослідження виявів певних релігійних переживань, релігійного світобачення й світовідчущання (релігійного й арелігійного світогляду), релігійної постави людини.

³ Д. Сантаяна, *Витлумачення поезії та релігії*, Ініціатива, Львів 2003, с. 48.

Для студій над категорією *sacrum* в художньому тексті як протиставної категорії до *profanum* важливим є можливість ідентифікації сакрального, розрізнення як його внутрішніх різновидів (*sacrum*-як-священне / *sacrum*-як-прокляте; *sacrum*-як-чисте / *sacrum*-як-нечисте тощо) так і протиставної пари *sacrum* / *profanum*. Поль Рікер у монографії *La parcours de la reconnaissance* (Дороги розпізнавання) чи не вперше в філософії поставив філософему «розпізнавання» в контексті протиставної пари *ідентифікувати* / *розрізнати*. У літературознавчих дослідженнях окреслені Рікером відмінності Декартівського та Кантівського розуміння й представлення «розпізнавання-ідентифікації» можуть мати надзвичайно продуктивне методологічне підґрунтя двох стратегій дослідження сакрального, двох підходів до *розпізнавання-як-розрізнення* (у Р. Декарта) та *розпізнавання-як-ідентифікації* (у І. Канта), оскільки перехід від Декарта до Канта сигналізує від самого початку знаменна особливість – „виокреслюється нова дефініція розпізнавання-ідентифікації, яка стосується швидше до поєднання, ніж до розрізнення”⁴.

Одне з найважливіших визначень людини (Людини!) – *animal symbolicum*. Вона сприймає, пізнає світ через його концептуалізацію в образах і символах, творить і живе в ньому. *Universum* символіки *sacrum* можна метафорично означати як своєрідний Космос, Усесвіт, в якому різні галактики й сонячні системи символів співвідносяться й притаманні певним соціокультурними середовищам – як у сучасності, так і в триванні від минулого в майбутнє. Якщо суспільство Середньовіччя було недиференційованим щодо символізму матеріального й духового, релігійної символіки зокрема, то в епоху Модернізму та Постмодернізму така диференціація стає повсюдним і закономірним явищем. Ця диференціація дає можливість спостерегти в Модернізмі не тільки *sacrum*-як-священне, але й *sacrum*-як-нечисте (те, що в давньому Римі означалося як *sacre*), а в наративних стратегіях Постмодернізму побачити руйнацію семантико-естетичного та ідейного ландшафту *sacrum*, творення на його руїнах нової естетичної та ідейної реальності (чи *quasi*-реальності).

При вивченні раціональних та ірраціональних інгредієнтів категорії *sacrum*'у в художній літературі дослідника цікавлять, зокрема, постійні характеристики, компоненти, сказати б, тверде й незмінне семіотико-семантичне ядро того чи іншого раціонального / ірраціонального феномена – складової частини категорії сакрального. Ці незмінно притаманні усім релігіям елементи *sacrum*'у власне є *інваріантами*, сталими складовими, що творять його структуру.

Однак виявленнями лише цих інваріантів структури сакрального в художніх текстах теоретико-літературознавче дослідження обмежуватися не

⁴ P. Ricoeur, *Drogi rozpoznania. Wykłady Instytutu Nauk o Człowieku w Wiedniu*, Znak, Kraków 2004, s. 29.

може. Надзвичайно важливими та цікавими є й пошуки виявів художнього вираження *варіантних* раціональних та ірраціональних елементів, оскільки вони, по-перше, представляють різноманітність присутності людського духу в бутті, гармонійності сакрального як *concordia discors* (злагоду розбіжного), а, по-друге, декларують можливості багатоманітності спроб мистецького освоєння та художньої реалізації сакрального в різних національних традиціях і, одночасно, демонструють як різні варіантні коди, субкоди, релігійно марковані концепти та символи своєю трансформаційною «плинністю» оприявнюють інваріантність категорії *sacrum* як цілісності.

У останній своїй роботі Міхаїл Бахтін висловив ідею про нескінченність і безмежність просторів художньої творчості:

Немає ні першого, ні останнього слова і немає меж діалогічному контексту (він іде у безмежне минуле й безмежне майбутнє). Навіть *минулі*, тобто народжені в діялозі минулих віків смисли ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди завершеними, закінченими) – вони завжди будуть змінюватися (обновлюючись) у процесі наступного (*послідуючого*), майбутнього розвитку діалогу. В будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, але у певні моменти подальшого розвитку діалогу, у його процесі вони знову згадаються й оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді. Немає нічого абсолютно мертвого: у кожного смислу буде своє свято відродження. Проблема *великого часу*⁵.

Динаміку, занепади й відродження таких смислів сакрального, їх явну й латентну присутність у художніх текстах, траєкторію їх становлення й трансформацій слід розглядати в контексті достатньо великого відрізка часу. Такий часовий континуум, з одного боку, дає можливість ідентифікувати, задекларувати й побачити ці зміни, а з іншого – продемонструвати їх динаміку й трансформації, перехід із стану латентності у відкриту присутність – й навпаки, дозволяє здійснити окреслення процесу й градації такого переходу, продемонструвати внутрішні та зовнішні зміни при таких переходах. Знаменита думка Жака Ле Гоффа про «дуже довге Середньовіччя», яке затягнулося до XVIII, а, навіть, до XIX віку, робить – як в онтологічному, так і в епістеміологічному плані – цікавою і продуктивною можливістю пошуку в «лісі символів» реліктів, трансформаційних та трансмутативних утворень одного з найбільших його масивів – категорії *sacrum*.

Вивчення внутрішньої організації художнього твору (яка має й безпосередній зв'язок із контекстуальними параметрами й факторами), намагання виділити в його нараційній структурі складові елементи й встановити зв'язки між ними, вимагає опертя на певні структурні вузлові інгредієнти, своєрідні атомарні вузли тексту, які відіграють ключову,

⁵ М. Бахтін, *К методологии гуманитарных наук*, [w:] Idem, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 373.

визначальну роль у цьому тексті. Такими вузловими елементами, які допомагають у пошуку й пізнанні сакральних глибин художнього твору, його сакральних коренів – на різних рівнях структури тексту – можуть служити релігійно марковані концепти. Якщо в узагальненому вигляді сакральну сферу, іманентно представлену в художньому тексті, уявити у вигляді своєрідної раціональної (в значенні Р. Отто) „атомарної” структури, яка тримається на ієрофанних, ритуальних, мітологічних структурних зв'язках, то концепти, локус яких – ця сфера (тобто – релігійно марковані концепти), стають своєрідними „ядрами” у структурі *sacrum*. Варто наголосити, що кожне з цих „ядер” є певним чином „міченим” (володіє дуже широким спектром достатньо стійких, квазіпостійних та змінних семантичних, аксіологічних, історико-культурних характеристик). Одночасно вони (і спільно, й окремо) мають різнорівневу „діяxронічну” пам'ять – від „пам'яті жанру” до пам'яті діяxронічного семантичного структурування – як у окремому існуванні, так і в певних культурно-історичних структурах. Ці релігійно марковані концепти в художній літературі дуже часто реалізуються в певних образах, символах, архетипах. Вони є модусами субстанції, яка, у нерозлучній єдності з плазмою ірраціонально виражених структурних компонентів *numinosum*, творять матерію сакрального. Вияви й характеристики таких модусів знаходять вираження на різних рівнях художнього тексту⁶.

Метафорично у-творення та континуум цієї атомарної моделі-матриці можна представити як відповідник живої тканини – крові, де кров'яній плазмі відповідає плазма ірраціонального переживання *sacrum*; ця плазма ірраціональних переживань сакрального утворює метафоричні відповідники до кров'яних тілець і тромбоцитів, еритроцитів; у моделі-матриці *sacrum*'у їм відповідають релігійно марковані концепти, які можна сприймати (знову ж метафорично) як згустки енергії („живі” ядерні сполуки) ірраціональних переживань. Таке метафоричне представлення дає розуміння динаміки функціонування моделі-матриці категорії *sacrum* як своєрідного живої субстанції, в якій постійно відбуваються процеси народження, життя, трансформація і метаморфози та трансмутація і мімікрія (аж до перетворення релігійно маркованих концептів у симулякри) й відмирання певних ядерних структур. Подібним чином для *sacrum* – як метафоризацію образу крові-живої тканини – можна розглядати й два зворотні процеси: сакралізацію концептів (тобто формування релігійно маркованих концептів) – як артеріальну, насичену киснем яскраво-червоного кольору кров та їх профанацію – як кров венозну, майже без кисню, темно-червоного кольору. Нестача кисню, як відомо, спричиняє поступове відмирання живого

⁶ Див. детальніше: І. Набитович, *Категорія sacrum та художня література: опис структури та стратегії досліджень*, [w:] *Sacrum і Біблія в українській літературі* / За ред. І. Набитовича, Ingvart, Lublin 2008, s. 23–47.

організму (у випадку сприймання категорії *sacrum* така метафорика відповідає трансмутації *homo religiosus* у людину арелігійну)⁷.

Це і є запропонована мною дескриптивна система – *фрактальна динамічна модель-матриця категорії sacrum* – віртуальна сукупність ірраціональних виражень сакрального та релігійно маркованих концептів, які в структурній єдності творять особливу дискурсивну картину категорії *sacrum*.

Існування цієї особливої динамічної структури на синхронному рівні творить неповторну, особливо-індивідуальну цілісність у художньому творі, у якому існують простори *sacrum/profanum*, де це сакральне *проявляється*. Саме така „атомарна” динамічна структура (занурена в психологію релігійних і/чи арелігійних переживань, тісно зав’язуючись й на морально-етичних та аксіологічних проблемах), яка є певною умоглядною ідеєю, як видається, має стати головним об’єктом досліджень категорії *sacrum* у письменстві.

Структурно категорія *sacrum* є певним *фракталом*. Термін цей (від лат. *fractus* – ламаний; англ. *fractional* – дрібний) уведений у науковий обіг у 1975 році математиком Бенуа Б. Мандельбротом для опису цілого класу об’єктів та явищ, які не мають визначеного лінійного розміру⁸. Б. Б. Мандельброт, декларуючи фрактальну теорію як «морфологію безформенного», запропонував найзагальніше означення фрактала („це певна структура, яка складається з подібних до себе підструктур”) та алгоритми побудови різних типів фракталів як нерегулярних і самототожних (самоподібних) структур. Хаотичні та безформенні домени та простори в контексті, сказати б, «фрактального світобачення та світовідчування» набувають усіх параметрів упорядкованих динамічних структур, які ґрунтуються на нерегулярній самоподібності їх підструктурних елементів. У фізиці виокремлюють цілу серію фізичних явищ, яким притаманні фрактальні властивості: агрегація, дифузія та випадкові блукання, явища протікання та перколяція, динамічний хаос. Прикладами фракталів також можуть бути апорії Зенона про Ахіллеса та черепаху, описана в 1883 році множина Георга Кантора, криві Серпінського чи запропонована в 1872 році Веєрштрасом негладка неперервна функція, особливістю якої є те, що окремі її ділянки малого масштабу

⁷ Довершуючи цю метафоризацію, можна провести паралель між чотирма групами крові, відкритими Карлом Ландштайнером, та сприйняттям *сакрального* у різних релігійних традиціях: християнстві, юдаїзмі, мусульманстві, буддизмі тощо: існує спільне, що їх об’єднує, але є й певні інгредієнти та характеристики, які їх відрізняють, роблять несумісними.

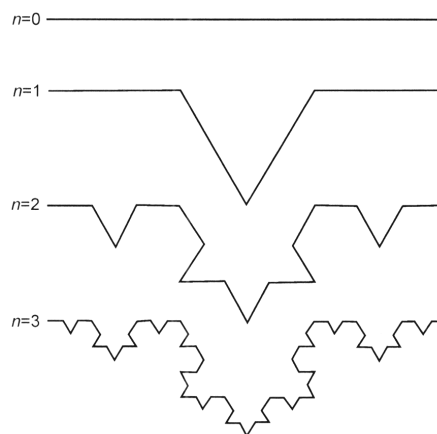
⁸ Див.: М. F. Bartsley, *Fractals Everywhere*, Academic Press, New York 1988; K. J. Falconer, *Fractal Geometry: Mathematical Foundation and Application*, John Wiley, New York 1990; B. B. Mandelbrot, *Les Objects Fractals: Forme, Hasard et Dimension*, Paris 1975; B. B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature: Updated and Augmented*, W. H. Freeman and Company, New York 1983; Ю. Горобець, А. Кучко, *Вступ до фізики фрактальних структур*, Підручники & Посібники, Тернопіль 2000; Ю. Горобець, А. Кучко, І. Вавилова, *Фрактальна геометрія у природознавстві*, Наукова думка, Київ 2008.

тотожні до ділянок великого масштабу, й на будь-якому нескінченно малому відрізку вона не перетворюється на пряму. Ця функція задається формулою:

$$W(x) = \sum a^n \cos(b^n \pi x), \text{ де } a < 1, b > 1, ab > 1, n \in \mathbb{N}.$$

Графічно така функція подібна до зубів пили; кожен з таких зубів складається з менших, тотожних до великого; вони розміщені на цьому великому. Кожен менший зуб, у свою чергу, складається із менших – і так до нескінченности. Ця функція демонструє ту особливість, що фрактал є співвідношенням степеневому характеру між кількістю об'єктів та їх лінійним розміром, а, отже, фрактал є об'єктом, форма якого не залежить від масштабу. Ще одним прикладом фракталів може бути так звана *триадна крива*, досліджена в 1904 році шведським математиком Гельге фон Кохом.

Крива Коха дуже виразно демонструє особливості фракталів. Її побудова йде такими етапами⁹: будується перший відрізок довжиною L (він називається генератором, який є нульовим поколінням кривої Коха); генерація першого покоління здійснюється поділом відрізка L на три рівні частини, і середня з них замінюється двома іншими сторонами (довжина яких $(1/3 L)$) побудованого на її базі рівнобічного трикутника. Таким чином утворюється крива із чотирьох ланок, загальна довжина яких $(4/3 L)$; на кожному наступному етапі такий алгоритм застосовується до кожної з ланок кривої, утвореної при першій генерації. Така процедура може повторюватися $n \rightarrow \infty$ разів. Таким чином утворюється неперервна, ніде недиференційована *триадна крива Коха* (тобто вона не має дотичної). Кількість її ланок – $N = 4^n$, довжина ланки апроксимуючої ламаної лінії $\eta = L/3^n$, а сумарна довжина $L(\eta) = 3 L (4/3)^n$.



⁹ Подано за: Ю. Горобець, А. Кучко, І. Вавилова, *Фрактальна геометрія у природознавстві...*, с. 37–38.

Як видно, крива Коха є самоподібною множиною і саме така особливість визначає її фрактальний характер.

Юрій Степанов уже продемонстрував можливості застосування теорії фракталів для опису певних явищ у культурі¹⁰. Важливою особливістю фрактального утворення є те, що „його структура виявляється тільки за сумісного розділення декількох рівнів, різниця масштабів яких ускладнює наочне уявлення цієї структури” і „незважаючи на те, що безпосередні спостереження багатомасштабних структур ускладнено, їх послідовний опис може бути досягнутий у рамках фрактальної ідеології”¹¹.

Олена Донченко переконливо демонструє як ідея фрактала може бути надзвичайно органічно реалізована в психологічних дослідженнях¹². Вона, зокрема, вводить поняття «психофрактала» розглядаючи його як „окрему частку, фрагмент універсальної психіки”, „окрему епіструктуру”. Такий підхід у психології, як видається, стає ще однією важливою перспективою для сучасного літературознавства, оскільки відкриває нові методологічні підходи як для студій над психологією творчості, так і ідейно-естетичного аналізу в літературознавстві.

Запропонована тут дослідницька стратегія представлення категорії *sacrum* у художній літературі побудована саме на таких ідеях фрактальної ідеології. Загальні характеристики явища й поняття фракталів, які надаються до дескрипції або представлення у вигляді математичних формул (в межах математики нелінійних процесів), дозволяють задекларувати основні фрактальні параметри, які характерні й для категорії *sacrum*:

1. Фрактал (і категорія *sacrum* як фрактальна структура) не має однозначного визначення.

2. Однією з найважливіших характеристик фракталів є їх самоподібність – тобто подібність їх окремих частин до цілого. Таким чином існує можливість вибору найоптимальнішого сегмента фрактальної розмірності, яка є найзручнішою для літературознавчого дослідження, оскільки окремі релігійно марковані концепти, образи та символи чи ірраціональні характеристики сакрального дають можливість побачити й досліджувати категорію *sacrum* у художній літературі у цілісних виявах;

3. Фрактал – це явище, яке існує й декларує себе *динамічно*, він є *процесом*. Модель-матриця, запропонована у цій роботі, декларує динамічні характеристики категорії *sacrum*;

4. Як і фрактали, категорія *sacrum* – це явище одночасно й *об'єктивне*, й *суб'єктивне* – в залежності від ставлення до нього суб'єкта (художня література особливо яскраво демонструє цю особливість *сакрального*);

¹⁰ Див. детальніше: Ю. С. Степанов, *Протей. Очерки хаотической революции...*, с. 188–216.

¹¹ Ю. Горобець, А. Кучко, І. Вавилова, *Фрактальна геометрія у природознавстві...*, с. 4.

¹² О. Донченко, *Фрактальність психіки і суб'єктність*, [у:] *Людина. Суб'єкт. Вчинок: Філософсько-психологічні студії* / За ред. В. Татенка, Либідь, Київ 2006, с. 117–143.

5. властивості фракталів як об'єктивного процесу змінюються у межах від чіткої регулярності до хаосу. Знову ж, запропонована в цій роботі модель-матриця, демонструє близькість науки (зокрема філософії й літературознавства) до художньої літератури в межовій «зоні хаосу», й формування там «порядку з хаосу».

6. фрактали (і категорія *sacrum*) декларуються на межі між мистецтвом (літературою) та наукою, затираючи між ними попередні кордони.

Окреслений підхід до категорії *sacrum* як до фрактала допомагає розширити, зокрема, розуміння художнього світу літературного твору, оскільки дає можливість виділити, структурувати певні літературні коди як систему очікувань, які функціонують у його знаковому просторі. Дескрипція цих кодів «наводить контури», «проявляє» (подібно до процесу виготовлення світлин) відповідну систему очікувань, які лучать їх, отримуючи певне значення в універсумі психологічних феноменів.

Поруч з усім можна зробити логічний, хоч і достатньо парадоксальний висновок: фрактальні форми притаманні нескінченній кількості структур та процесів („по суті, Мандельброт відкрив математичний вираз для надзвичайно загальної закономірності, що торкається геометричних властивостей фізичного світу”¹³) – від мікро- (у біології чи хемії) до макрорівневих (аж, наприклад, до фрактальної ієрархічної моделі для опису розподілу галактик у Всесвіті, запропонованої П. Г. Колеманом та Л. П'єтронеро). У художній літературі фрактальні структури знайшли свій опис у *Алісі в Задзеркаллі* Люїса Керрола (в дилемі сну Чорного Короля та Алісі) дуже часто з'являються у творах Х. Л. Борхеса, який або будує свої фрактальні художні об'єкти (фрактали, як певний клас, були, як відомо, описані після його смерті), або віднаходить їх у інших авторів: у *Тисяча й одній ночі* (з усіх вставок переписувачів, каже Борхес, жодна „не бентежить так, як казка найчарівнішої з усіх – ночі DCII. Тієї ночі цар чує з вуст цариці власну історію. Він чує початок історії, що вбирає всі інші і – як це не жахливо – себе саму. Наскільки виразно відчуває читач необмежені можливості цієї вставки і дивну небезпеку, пов'язану з нею? Раптом цариця наполегливо розповідатиме свої казки, і цар незворушно знову й знову слухатиме історію *Тисячі й одній ночі* – нескінченну й циклічну” (*Прихована матія Дон Кіхота*)¹⁴); у поемі Вальмікі *Рамаяна* („В останній книзі сини Рами, які не знають, хто їхній батько, шукають притулок у джунглях, де один аскет вчить їх читати. Цей учитель, як не дивно, сам Вальмікі; книга, за якою вони вчаться, – *Рамаяна*. На святі, яке влаштовує Рама „приходить Вальмікі зі своїми учнями. Вони, під супровід лютні, співають *Рамаяну*. Рама чує історію власного життя, впізнає своїх синів і винагороджує

¹³ Ю. Горобець, А. Кучко, І. Вавилова, *Фрактальна геометрія у природознавстві...*, с. 110.

¹⁴ Х. Л. Борхес, *Алеф: Прозові твори* / Пер. В. Шовкуна, С. Борщевського, Фоліо, Харків 2008, с. 405.

поета” (*Прихована магія Дон Кіхота*)¹⁵); у Джосая Рейса („Уявімо, що якусь ділянку англійської землі ідеально вирівняли, і картограф накреслив на ній карту Англії. Робота вийшла пречудова; немає жодної частки англійської землі, хоч якою малою вона б була, не позначена на карті; тут відбито все. В такому разі ця карта має містити карту карти, яка має містити карту карти, і так до нескінченности” (*Прихована магія Дон Кіхота*)¹⁶); у філософських творах різних мислителів („Демокрит гадав, що в нескінченности існують однакові світи, в яких однакові люди мають незмінно однакові долі; Паскаль (на якого могли також вплинути давні слова Анаксагора про те, що в «усьому є частинка всього») вмістив ці схожі світи одні в одних таким чином, що в просторі не існує жодного атома, в якому не містилися б всесвіти, ані всесвіту, що не був би також і атомом. Логічно було б думати (хоча він цього не сказав), що Паскаль бачив себе нескінченно помноженим у них” (*Паскаль*)¹⁷). Подібних ознак фрактальности набувають у його творчості й образи бібліотеки та лабіринта.

Виявлення цих фрактальних структур також і у явищах культури та задекларовані тут стратегії розгляду категорії *sacrum* як фрактальної структури й спроби продемонструвати виявлення фрактальної природи *сакрального* у художньому тексті, є декларацією як того, що категорія *sacrum*, є невід’ємною складовою як людського буття, так і гармонійною невід’ємною й край важливою складовою усього *Universum*’у.

Релігійно марковані концепти, ірраціональні вияви *сакрального*, виходячи з теорії фракталів, є фракталами, конгруентними до макрофрактала – категорії *sacrum*.

Завдяки фрактальній природі *sacrum*’у застосування різних стратегій літературознавчих досліджень дає можливість на різних типологічних рівнях проведення аналізу та інтерпретації, окреслення й дескриптивного представлення різнопланового функціонування *сакрального* у літературі, різноманітних аспектів взаємодії тут *sacrum* і *profanum*. Взаємодія *сакрального* та *профанного* є системою з нестійкою динамічною рівновагою.

Біблія як священна книга юдаїзму, а, разом із Новим Заповітом – і християнства – за своєю будовою є своєрідною Вавилонською вежею, де цілі поверхи, окремі кімнати будувалися в різний час різномовними богонатхненними авторами. Звичайно, таке метафоричне порівняння може здаватися дещо секуляризованим, оскільки Вавилонська вежа найчастіше виступає символом людської гордині. Однак, одночасно, це метафоричне порівняння дає символічне представлення енантіодромії *sacrum* і *profanum* при спробах метафоризації *сакрального* простору як у художньому, так і

¹⁵ *Ibidem*, с. 404–405.

¹⁶ *Ibidem*, с. 405.

¹⁷ *Ibidem*, с. 441.

науковому тексті. З іншого боку така метафоризація дозволяє побачити, виопуклити одну дуже важливу рису: архітектоніка й Біблії, й Вавилонської вежі (принаймні такої, як вона представлена, наприклад у Пітера Бройгеля Старшого (*Вавилонська вежа*, 1563 р.)), чи у невідомого фламандського автора 1587 року вказують на те, що вони (*і Біблія, й образ Вавилонської вежі*), як і категорія *sacrum*, мають певні ознаки фрактальної структури. Це дає змогу задекларувати можливість застосування для студій над Біблією подібних підходів і стратегій, як і при дослідженні категорії *sacrum*. З іншого боку таке бачення їх спільної фрактальної архітектоніки й природи дає змогу легітимізувати можливість спільного дослідження категорії *sacrum* і Біблії – як взаємоконгруентних фрактальних структур. Прикладом того, що об'єкти дискурсу *sacrum* і його матеріальні представлення можуть ставати його складовими, є погляд юдейських містиків, який декларує Гершом Шолем у *Кабалі та її символиці*: вони розглядають Тору не тільки як збудовану з імен Бога, а й такою, яка в своїй цілісності є „єдиним великим Іменем Бога”, й навіть самим Богом¹⁸. Біблія, як і сакральні тексти інших релігій, є сполучною ланкою божественного Провидіння та людського буття. Вона є цілою бібліотекою різножанрових літературних творів. Це форма, в якій зміст, що несе в собі Книга Книг, представлена різними риторичними та стилістичними засобами, достатньо широким жанровим розмаїттям.

Запропонована узагальнена інтерпретаційна динамічна фрактальна модель-матриця категорії *sacrum* дозволяє упорядкувати її сучасні дослідження, дає можливість об'єднати розрізнені й, часом, достатньо хаотичні студії над тими чи іншими модусами релігійного світовідчуття й світопредставлення в художньому тексті.

Згідно з теорією будови художнього твору Романа Інгардена, наймаркантнішою його особливістю є те, що твір складається з кількох різнорідних шарів. Як узагальнює сам Інгарден, твір мистецтва – „утворення багатопланове. Твір містить а) план звучання слів, а також утворень і типів звучання вищого порядку; б) план значущих одиниць: речень і груп речень; в) схематичних образів, через які виявляються різні предмети, представлені у творі і г) план предметів, що представлені через чисто інтенційні стани речей, які визначають значеннями речень, що входять до складу твору”¹⁹; при цьому кожен з цих шарів відрізняється від інших, по-перше, „характеристичним для кожного з них матеріалом, з властивостей якого випливають окремі особливості кожного з шарів”; по-друге, тією роллю, яку він відіграє щодо інших шарів, так і щодо тексту в цілому. Одночасно, попри

¹⁸ G. Scholem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, Schocken Books, New York 1969, p. 30.

¹⁹ Р. Інгарден, *Про пізнання літературного твору*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. М. Зубрицької, Літопис, Львів 2002, с. 179.

різнорідність матеріалу окремих шарів літературного твору, твір „не є чимось розрізненим, в'язкою випадково поєднаних між собою складників, а певною органічною цілістю, цілісність якої випливає саме з особливих властивостей окремих шарів”²⁰.

Саме такий підхід до будови художнього твору – з одного боку, й фрактальна будова категорії *sacrum* – з іншого, дають можливість досліджувати прояви цієї категорії на різних рівнях (шарах) художнього тексту й робити певні узагальнення: окремі інгредієнти *сакрального* як фрактальної структури, проявляючись на різних планах твору мистецтва, у якому „з матерії і форми окремих планів випливає суттєвий внутрішній зв'язок між усіма планами, а через це – власне формальна цілісність самого твору”²¹, можуть представляти достатньо повну картину особливостей виявів категорії *sacrum* як цілісності у творі.

Роман Інгарден наголошує на тому, що „виключно інтенціональні відповідники пов'язаних між собою висловлювань можуть вступати у різноманітні взаємні стосунки й зв'язки. Оскільки поміж відповідниками висловлювань з'являються також стани речей, які відбуваються всередині якогось єдиного об'єкта, так і стани, в яких існують дії та зв'язки між різними предметами, тому відповідні представлені об'єкти не виступають навзаєм як ізольовані й взаємно чужі, тільки лучаться, завдяки різноманітним зв'язкам, у вищорядну, зазвичай цілісну картину буття”²². На рівнях фонетичного шару та шару «одиниць» або «різнорідних цілісних значень» (тобто на першому та другому рівнях твору мистецтва) вираження сакрального можна шукати у стилістичному просторі, говорячи, наприклад, про біблійні стилізації²³, які декларують стилістичну парадигматику присутності *sacrum* у в цій картині буття.

Третій та четвертий плани художнього твору, виокремлені Романом Інгарденом, теж дають широкий простір для студій над виявами сакрального саме тому, що культура (й художня література як одна з невіддільних її складових) становить своєрідний «ліс символів» (Віктор Тернер). Подібна метафора звучить й у Шарля Бодлера – в сонеті *Природа – храм...* Підхоплюючи цю метафору можна твердити, що для непосвяченого цей «ліс» – суцільний, безособовий масив дерев, кущів, трав. Знавець «лісу символів» (кодів власної й чужих культур, сучасного йому світу й минулих епох), вартівник симбіозу «флори» та «фауни» в ньому і його поціновувач віднайде тут багатогранний, багатоіменний світ окремих дерев і їх ансамблів, світлих

²⁰ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, PWN, Warszawa 1988, s. 52.

²¹ Р. Інгарден, *Про пізнавання літературного твору...*, с. 179.

²² R. Ingarden, *O dziele literackim...*, s. 282.

²³ Див., наприклад: І. Набитович, *Біблійні стилізації як стилетворчий засіб в українській прозі ХХ віку*, [у:] *Sacrum і Біблія в українській літературі...*, s. 637–660.

галявин, зрозуміє його мову і буття. Певні «символи-дерева» в «лісі символів» виростають, височіють над загалом, старіються й помирають, даючи пагони й поступаючись місцем іншим; інші – ледь животіють у хащах, майже недоступні та неприступні, ще інші – паразитують, зеленіючи навіть узимку й тягнучи соки й енергію з інших «дерева».

Символи, як і знаки, вказують на щось, що лежить поза ними. Однак символи – на відміну від знаків – беруть безпосередню участь у реальності, що символізується. Кожен з символів, наголошує Пауль Тілліх, „розкриває рівень реальності, для якої несимволічна мова не підходить”, а функція мистецтва (й літератури зокрема) покликана „розкривати рівні реальності”²⁴. Релігійні ж символи розкривають ті рівні реальності, які не розкриваються жодним іншим шляхом. П. Тілліх називає це глибинним виміром самої реальності, який служить „як основа для всяких інших глибин і який тому є не просто ще одним рівнем поруч із іншими, а є основним рівнем, найглибшим з усіх, рівнем *самого-буття*, або найбільшої сили буття. Релігійні символи розкривають досвід вимірювання глибини в людській душі”. Коли релігійний символ перестає виконувати цю функцію, він відмирає. А нові символи народжуються тоді, коли змінюється співвідношення з межевою основою буття, тобто із *sacrum*’ом. Таким чином „вимірювання межевої реальності є вимірюванням *sacrum*’у”²⁵.

Роман Інгарден також акцентує на тому, що істотною функцією символізації є те, що 1) те, що символізується, належить, умовно кажучи, до *іншого* світу ніж те, що символізує; 2) те, що символізується, є тільки «тим, що символізується», і не може самопрезентуватися. Одночасно те, що символізується, засадничо є „недоступним безпосередньо, є чимось, що, за своєю природою, не виявляється у своїй власній істотності. Очевидно, що об’єкт, до якого стосується символ і який робить його «чимось, що символізується», може бути поданий сам у певних контекстах; але тоді він перестає бути тим, що символізується”. Символ і символізація необхідні „там, де з тих чи інших причин не можна отримати досвід об’єкта, що символізується, в оригіналі чи, принаймні, де у цю хвилю не можемо досягнути цей об’єкт”. Тому, підсумовує Інгарден, „символи найчастіше застосовуються в релігійному житті, а також у всьому, що є таємничим, недосяжним”²⁶.

Юдаїзм (з якого виросло християнство) був, за своєю сутністю, історичним і цивільним; його цікавило „питання морального призначення Ізраїля і союзу між Ягве та його народом”²⁷. Християнство успадкувало від

²⁴ П. Тилліх, *Теология культуры*, [w:] Idem, *Избранное. Теология культуры*, Юристь, Москва 1995, с. 276.

²⁵ *Ibidem*, с. 277.

²⁶ R. Ingarden, *O dziele literackim...*, s. 377.

²⁷ Д. Сантаяна, *Витлумачення поезії та релігії...*, с. 90.

юдаїзму історичність своєї доктрини. Особливістю рисою цієї християнської доктрини стає своєрідний антрополігізм – те, що „не сутності, а події, – як наголошує Джордж Сантаяна, – становили предмет його головного інтересу. Вона оповідала мовою історії, а не космології. Це був епос, безперечно, керований надлюдським механізмом, однак його суб'єктом була людина, і знаменно, що його героєм теж була людина”. Одночасно те, що „раніше вважалося божественною реальністю – організмом Природи, – тепер стало тимчасовою сценою, спорудженою для людської драми. Те, що раніше було лише незначною частиною єдиного цілого – людське життя, – тепер стало свідченням і метою всього творіння”²⁸. У дохристиянській традиції людина „вивчала небо, ліси та сонячні глибини вод, в це народжувало в її душі – *anima naturaliter poeta*²⁹ – образи Зевса, Пана і Нерей; тепер вона вивчала свою долю, і це народжувало образи Ісуса та Марії, небес і пекла, чудес і таїнств”³⁰. У християнській традиції не все зводиться до свідочств і традицій. Саме історичність християнської доктрини дала можливість певні історичні факти трансформувати у символи:

Розп'яття, наприклад, залишилося б лише трагічним епізодом, якби ми розглядали його тільки як історичний факт; для того, щоб воно стало релігійним таїнством, ідеєю, здатною змінити світ, моральна уява повинна була перетворити його на жертву в ім'я порятунку душі³¹.

Раціональні вияви *sacrum*'у (релігійно марковані концепти, сакральні образи та символи) у перспективі Інгарденівської моделі будови художнього мають найширше поле для вияву тому, що така художня цілісність становить утворений

у досить особливий спосіб певний *відтинок* важкоокреслюваного, однак, в самому способі існування, якісного утворення – усталеного світу, і то відтинок такий, межі якого ніколи чітко не окреслюються. Завжди це виглядає так, ніби якийсь промінь світла освітлював би нам частину певної околиці, коли інша частина зникає в неокресленій млі, однак у своїй неокресленості все ж існує³².

Додаймо, що у випадку раціональних виявів *сакрального* ця «неокресленість» завжди потенційно теж володіє сакральними прикметами (зокрема й завдяки інтенційній присутності ірраціональних виявів *sacrum*) – через літературну традицію і «пам'ять культури» (М. Бахтін), інтертекстуальність, біблійний глокалізм.

У спробах поєднання ідеї фрактальної природи категорії *sacrum* та концепції багатозарової структури літературного твору вкрай важливими є роздуми та твердження Романа Інгардена про метафізичні якості

²⁸ *Ibidem*, с. 104.

²⁹ *Душа за природою поет* (лат.).

³⁰ Д. Сантаяна, *Витлумачення поезії та релігії...*, с. 105.

³¹ *Ibidem*, с. 106.

³² R. Ingarden, *O dziele literackim...*, s. 282.

літературного твору з розділу X *Про літературний твір*. Серед цих якостей – патетика (чиєїсь жертви) чи підлість (зради), трагічність (чиєїсь поразки) чи жах (чиєїсь долі), те, що “потрясає, є незрозумілим або таємничим, демонічність (чиїхось діянь чи особи), святість (чийогось життя) або її протилежність: грішність чи «пекельність» (наприклад, чиєїсь помсти), екстаз (найвище захоплення) або тиша (останнього заспокоєння) тощо”³³, гротесковість – все те, що творить повноту людського буття. У звичайному трибі людських екзистенцій з’являється день, „у якому з причин, які нічого не значать і які не можна зауважити, з причин зазвичай прихованих, народжується «подія», яка оточує нас і світ, який простирається навколо нас, якоюсь дивною, яка не надається до опису, атмосферою. Якою б не були її особливості, *страхотливі* чи *захоплюючі* (Інгарден вказує тут на яскраво виражені ірраціональні ознаки *sacrum*’у – I. Н.)”, вона „виокремлюється з повсякденної сіризи буднів” і стає „вершинним пунктом нашого життя”³⁴. Ці метафізичні прикмети є тим, що „надає нашому життю вартість «переживань», і тим, за таємничим, конкретним проявом якого в нашому житті живеться з затаєною тугою; тим, що ховається за всіма нашими діями і вчинками [...]. Їх проявлення становить вершину, а, одночасно, найбільшу глибину нашого життя і всього того, що існує”³⁵. Ці метафізичні якості у багатьох випадках є нічим іншим, як виявами *ірраціональних інгредієнтів sacrum*’у. Тому пошук ірраціональних складових категорії *sacrum*’у та декларація їх як виявів метафізичних якостей літературного твору, можуть ставати однонаправленим зусиллям пізнання як самої категорії *сакрального*, так і особливостей будови того чи іншого твору мистецтва.

Роман Інгарден виокремлює серед головних проявів метафізичних якостей літературного твору те, що 1) їх вияви в нашому житті „становлять завжди певну вартість у стосунку до сірої й позбавленої будь-якого виразу щоденности, незалежно від того, чи вони самі є чимось позитивно чи негативно забарвленими”, а також те, що їх 2) „не вдається окреслити виключно розумовим способом [...]. Можна їх єдино напряду *добачити*, хотілося б сказати, ніби в екстазі, на рівні певних ситуацій, у яких вони певним чином реалізуються. Тільки тоді вдається схопити їх специфічний, особливий характер, який не вдається з нічим порівняти, ані цілком точно описати”. Разом з тим, 3) „без огляду на особливий вид або образ, якого вони можуть набувати”, ці якості відзначаються ще й тим, що в них “відкривається нам «глибший сенс» життя й буття загалом. І більше того: що сам цей, зазвичай прихований «смысл», власне вони й конституують”³⁶.

³³ *Ibidem*, s. 368.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 369.

³⁶ *Ibidem*.

Важливим для досліджень категорії *sacrum* в контексті Інгарденівської перспективи є її існування у творі «місце недоокреслення», які в окремих творах усуваються так, що „там, де вони (у творі) були, з'являється певне наближення чи даліше окреслення відповідного предмета, і, так би мовити, «заповнює» те місце. Це «заповнення», однак, не є достатньо визначене через ті аспекти предмета, які окреслені; у різних конкретизація воно може бути іншим»³⁷. «Заповнення» таких «місць недоокреслення», які певним чином пов'язані із раціональними чи ірраціональними виявами *sacrum*, у великій мірі залежать від національних традицій, конфесійної приналежності, релігійного досвіду та постави реципієнта, світогляду й того, чи є читач *homo religiosus*, чи *людиною апрелігійною*.

Узальнюючи, Р. Інгарден, наголошує, що найважливішою функцією «верстви представлення» (тобто останнього в його поділі плану мистецького твору) в літературному творі, функції, які

можуть виконувати представлені ситуації об'єктів, є показ і об'явлення певних метафізичних якостей». І, наголошуючи на рецептивно-когнітивних наслідках цих ідей, констатує: твір потрясає нас найглибше тоді, коли „досягає своєї вершини у виявах метафізичних якостей»³⁸.

Гіпотеза фрактальної природи *sacrum*'у та ідей Р. Інгардена дає важливі перспективи використання й поєднання в літературознавчих дослідженнях, здавалося б, дещо відмінних концепцій герменевтичного кола Ф. Шляєрмахера та М. Гайдеггера. За першою – неможливо зрозуміти частини тексту без розуміння цілісності, й навпаки, цілісність буде затемнена, якщо не звертатись до окремих частин. За другою – розуміння можливе через *перед*-розуміння, певний досвід, необхідний для інтерпретації. Тобто й у першому, й у другому випадку така фігура герменевтичного кола передбачає, що розуміння починається не з рівня *tabula rasa*. Ідея фрактальної природи *sacrum*'у й гармонійно поєднує у собі й Шляєрмахерівське, і Гайдеггерівське бачення герменевтичного кола, робить їх своєрідними двома взаємозв'язаними осями координат на інтерпретації й розуміння виявів сакрального у художньому творі. Представлені ідеї фрактальної природи сакрального та динамічної фрактальної моделі кате-горії *sacrum*, у поєднанні з Інгарденівською перспективою дослідження художнього твору як багатопланової системи, дають можливість побачити дуже широку перспективу дослідження категорії сакрального в художньому творі.

³⁷ Р. Інгарден, *Про пізнання літературного твору...*, с. 180.

³⁸ R. Ingarden, *O dziele literackim...*, s. 371.

THE RESEARCH OF FRACTAL NATURE IN *SACRUM* OF THE CATEGORY
OF *THE SACRED* IN WORK OF ART (INGARDENS PERSPECTIVE)

Ihor Nabytovych

Summary. Structurally the category of *the sacred* is a certain *fractal*, that is, a structure which „also consists of the similar to itself substructures” (B.B.Mandelbrot). The proposed conceptual model of the category of *sacrum* „*the sacred*” equips the researcher with an ability to systematically study, analyze and interpret its rational and irrational manifestations in fiction. The application of the dynamic fractal model of the category of *the sacred* to the idea of a multilayer structure of Roman Ingarden’s literary piece can appear to be a productive enough means of the study of the expression and representation of its rational and irrational components in fictional prose. Ingarden’s approach to a literary writing’s structure allows us to investigate *the sacred*’s manifestations at different levels of the fictional text, whereas the fractal nature of this category admits of concluding about separate manifestations of *the sacred* as ones of the features of an integral structure.

Key words: fiction, the sacred, fractal, religiously marked concept

Резюме. Структурно категорія *sacrum* є певним *фракталом*, тобто це структура, яка „складається з подібних до себе підструктур” (Бенуа Б. Мандельброт). Запропонована концептуальна модель категорії *sacrum* дає можливість системно досліджувати, аналізувати й інтерпретувати її ірраціональні та раціональні вияви в художній літературі. Застосування динамічної фрактальної моделі категорії *sacrum* до ідеї багатошарової будови літературного твору Романа Інгардена може бути достатньо продуктивним засобом студій над вираженням та представленням її раціональних та ірраціональних інгредієнтів у художньому творі. Інгарденівський підхід до будови художнього твору дає змогу досліджувати прояви *sacrum*’у на різних рівнях художнього тексту, а фрактальна природа цієї категорії дозволяє робити висновки про окремі вияви *сакрального* як прояви ознак цілісної структури.

Ключові слова: художній твір, *sacrum*, фрактал, релігійно маркований концепт