

теологів зорієнтовані на майбутнє, на перспективи людства, на новий стиль християнської релігії та новий спосіб життя. Трансформація внутрішнього світу людини, за їх твердженням, надає свободу, яка підносить любов, жалість, співстраждання – людина, нарешті, врятується від неприємностей у спілкуванні, у любові, у своєму житті в цілому.

Використана література:

1. *Бинсвангер Л.* Аналітика існування Хайдеггера і її значення для психіатрії // Бинсвангер Л. Бытие – в – мире. Избранные статьи. – М.: “Рефл-бук”; К.: “Ваклер”, 1999.– С. 79-94.
2. *Вебер М.* Протестантська етика і дух капіталізму.- К.: “Наук. думка”, 1994.– С. 261.
3. *Лосев А.* Самое само // Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность.– М.: “Мисль”, 1994.– С. 300-401.
4. *Мінаков М.* Вчення Канта про віру розуму. – К.: “Центр практичної філософії”, 2001. – С. 140.
5. *Юм Д.* Трактат о человеческой природе. – Мн.:ООО “Попудри”, 1998. – С. 720.
6. *Хайдеггер М.* Бытие и время. – М.: Ad marginem, 1997. – С. 375.
7. *Habermas J.* Theorie des kommunikativen Handelns. Bd.2. – FM, 1981.– S. 10 – 472.

А н н о т а ц и я

Стаття посвящена методології філософсько-релігієведчого дослідження проблеми людини і аксиології.

*Лещенко І. Л.
Київського національного університету
ім. Т. Шевченка*

ПРОБЛЕМИ МІСТИЧНИХ ВИЯВІВ В МИСТЕЦТВІ.(АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД)

Існує достатньо праць з яких можна вивести, яка проблематика ще не розроблялася і постає актуальною на наш час. Наше завдання вказати на необхідні умови функціонування містики як духовно – культурного феномену. То що, коли йдеться про містику, перш за все, ставиться питання про глибинні переживання індивідом священного.

Історичний аналіз походження і поняття “містика” розроблялась багатьма філософами. Слід звернути увагу на диференціацію понять “містика” та “містицизм” Визначення цих понять, якщо брати енциклопедичні словники, не розрізняються. Для осмислення слід звернутися до визначення поняття містика в праці “История философии в кратком изложении”, в якій підкреслюється, що це поняття походить від грецького слова “*τυο*” (закриваю очі) “в переносному смислі: загороджуюсь від зовнішнього світу та заглиблююсь в духовне”.

Те, що стосується поняття “містицизм”, то змістовно його можна визначити як положення та вчення, які виходять з того, що реальність є втаємниченою для розуму і відкривається лише інтуїтивно-екстатичним шляхом.

Поняття “містика” і “містицизм” слід відрізнити від поняття “містерії” (втаємничені культури в стародавній Греції). В містеріях відбувався “особливий ритуал посвяти”, “приєднання” людини, який мав два ступеня: після першої посвяти людина поставала

“містом”, після другої – “епоптом” (“споглядателем”). Змістом містерій було об'явлення. Об'явлення передавалося як таємне знання (розповідь); як споглядання втаємничених дій.

І в містеріях і в містиці головною метою є екстатичне злиття “Я” з Вищою Сутністю, з Богом. Найбільш відомим є процес містичного “піднесення”, яких описав Плотін в “Еннеада”. Перший ступінь – це відмова від світу речей (дійсності). Другий ступінь - це відмова від власного внутрішнього світу і третій ступінь – це вихід свідомості за межі кінцевого (дійсності), перехід на межі злиття з нескінченним, досягнення стану принципово іншої свідомості.

Як описує це Плотін, “ось що зазвичай відбувається, коли людина повністю звертається до Бога: спочатку вона відчуває, що одне є вона сама, а інше Бог, але після того коли вона зануриться в середину себе, то нібито вся приховується і зникне. Іншими словами, як швидко вона відрикається від свого особливого “Я”, яке боїться бути видокремленим і відмінним від Бога, вона тим самим зливається і стає єдиною з Богом”. “Бога немає якщо Він не існує в нашій душі. “Я” кінцеве зливається на вищому ступені з “Я” нескінченним. Але, одночасно, цей процес – це не зникнення індивідуальності. Єдність з Богом надає містику вище “розуміння” всього того, що відбувається у світі речей. Вищою метою містика є обожнення, як це відбувається в неоплатонізмі. В християнстві ця тенденція в певному розумінні обмежується.[5, с. 32]

Найбільш сильним був вплив на східну містику творів Псевдо-Діонісія Ареопагіта. Бог за Ареопагітом, ніщо із суцього і ніщо із не-суцього, про Нього можна сказати, що він є простою монадою та першопричиною всього суцього. Але зло не від Бога, зло – це “безобразна матерія”. Звільнення від чуттєвості, очищення свідомості. Коли “Я” перебуває в мовчазності, тоді в екстатичному стані “Я” починає відчувати Бога.

Слід підкреслити головні тенденції містицизму в середньовіччі. Перший “філософ-містик” Заходу Іоанн Скот Еріугена розробляє положення про духовність понад-чуттєвого, ототожнює буття з Абсолютним, простим мислячим буттям, яке не можна визначити Богом. Наслідуючи ідеї Псевдо-Діонісія Ареопагіта, він розрізняв позитивну та негативну теологію. Розвиток теоретичної містики зупиняється саме на вченні Еріугени і продовжується тільки в XII ст. Бернар Клервоський формулює положення про те, що найкращим засобом філософії є спілкування з Богом. За Бернаром Клервоським, існують три шляхи піднесення людини до Бога.

Перший – це покора, другий - співчуття, третій – споглядання.

Саме в спогляданні людина забуває про власне “Я” і починає спілкуватися з Богом. Останній “розквіт” середньовічної містики пов'язаний з іменами Іоганна (Майстра) Екхарта, Іоганна Таулера. Майстер Екхарт обґрунтовує ідею Бога, спираючись на положення Плотіна, Псевдо-Діонісія Ареопагіта. В межах свого вчення Екхарт вирішує проблему єдності Бога та людської душі. Світ є храмом, який було створено для людини, саме людина надає цьому світу значущості, сенсу. Людина на шляху піднесення до Бога відмовляється від світу речей і спрямовує свою свідомість на споглядання Вищої Істини. Саме тому, за вченням Екхарта, принципово необхідним є особисте ставлення до Бога. Теоретичне обґрунтування містики у Іоганна Таулера переходить в інший план - план релігійного життя.

Розібравши поняття “містика” зробим аналіз дослідників більш пізньої епохи Люсьєн Леві-Брюль у своїй праці “Первісне мислення” розробляв поняття про колективні уявлення у свідомості первісних людей і їх містичний характер. В його розумінні колективні

уявлення первісних людей відрізняються від наших ідей та понять і не рівнозначущі до них. З однієї сторони, вони не мають логічних рис і властивостей. З другої – первісна людина не тільки має образ об'єкту і вважає його реальним, але і сподівається на що-небудь або боїться чого-небудь, що пов'язано з певними діями, виходячи від нього або впливаючи на нього. Таку дію можна назвати містичною. Обґрунтування терміну “містичний” у Леві-Брюля підходить до віри в сили впливи дії, не примітні, не відчутні для почуттів, але проте - реальні. Іншими словами реальність, в якій живуть і діють первісні люди, – сама є містичною.

Таким чином, для первісної свідомості не існує суто фізичного факту. Первісні люди дивляться тими ж очима, що і ми, але сприймають вони не в такій же спосіб, як і ми. Мислення первісних людей в своїй основі містичне: причина цього – колективні уявлення, містичні по сутності. Наше мислення перестало бути містичним, що торкається більшості оточуючих нас предметів.

Далі обґрунтовуючи свою ідею, Леві-Брюль, підкреслює те, що первісне мислення, більше відрізняється від нашого. Для членів нашого суспільства, навіть найменш культурних, розповіді про привиди, духи, є чимось відносним до області понадприроднього: між цими баченнями чарівними проявами, з одного боку, і фактами, пізнавальними у результаті звичайного сприйняття і повсякденного досвіду, з другого боку, існує чітка розмежувальна лінія. Для первісної людини цієї лінії не існує. Забобонний, а в багатьох випадках релігійна людина нашого суспільства вірить в дві системи, в два світи реальностей: один - видимий, підкорений неминучим законам руху, інший – невидимий, “духовний”. Останній являє собою містичну сферу, яка обертає світ фізичний. Для первісного мислення не існує двох таких світів, для них існує тільки один світ. Будь-яка дійсність містична, як і кожна дія, отже, містичне і будь-яке сприйняття.

Існує і зовсім протилежна точка зору; прихильниками її були здебільшого всі мистецтвознавці часів радянського періоду. Мистецтво розглядається як форма свідомості, що передує релігії. Перш за все прихильники такої точки зору, хоч і визнають синкретичність первісної культури, все ж таки розмежовують художню та нехудожню (життєво-практичну, комунікативну, релігійну) сферу людської діяльності. Представником такої точки зору є мистецтвознавець М. С. Каган, в своїй роботі “Морфологія мистецтва” висловлює точку зору: мистецтво народжується, як художнє осмислення, перетворення, оформлення різноманітних засобів практичної діяльності первісної людини та проводить докази:

По – перше, для первісної людини освоєння та осмислення світу могло відбуватися лише у єдності з актами практичними. Тобто, на думку Кагана, мистецтво народжується як художнє осмислення, перетворення різноманітних засобів практичної діяльності первісної людини, але саме тих засобів, соціальна цінність яких була найбільш значною.

По-друге, представники цієї точки зору вважають, що магічному або містичному мисленню передує більш глибока та широка форма мислення-художня. Первісна людина ще не виділяє себе з природи, тобто вона надихає, олюднює світ навколо себе, розглядає його у нерозривному зв'язку з людським життям. Цю форму свідомості називають художньо-образною. Саме художньо-образну форму вважають базовою для виникнення релігії.

По-третє, для первісної художньої творчості характерним є злитість з утилітарною стороною буття людини. Тому сам художній процес носив прикладний характер. Тобто

людиною застосовувалися різноманітні доступні їй засоби (рухи тіла, міміка, голос), ті, що людина знаходила у природі (камінь, глина, природні барвники). Історичний процес художнього освоєння дійсності почне долати цей прикладний характер творчості, буде відділяти художню сторону від сторони побутової.

Більш докладніше про первісну культуру ми можемо прослідкувати у праці видатного етнографа та історика культури XIX ст. Едуарда Бернетта Тайлора. Значення його роботи обмежувалось в основі аналізом первісної міфології і релігії. Саме в цій останній області він залишив помітний слід, створив першу розгорнуту теорію походження розвитку релігії, теорію, що надовго закріпилась в науці. Тайлор ввів до етнографії поняття “анімізм”. Анімізмом (від лат. Слів “аніма” – душа, чи “аніmus” – дух) він назвав віру в духовні істоти. З його точки зору, первісні люди замислюючись про такі явища як сновидіння чи смерть, зробили висновок, що в кожній людині є якась особлива субстанція, душа, яка може тимчасово або назавжди залишити свою тілесну оболонку. З уявлень про сполучну з людиною душею розвинулись уявлення про виокремлення існуючих духів, що постали уособленням природних стихій, рослин і тварин. Звідси розпочинається пряма лінія до політеїстичних уявлень про пантеон богів, які персоніфікують сили природи, і до монотеїстичної віри в єдиного бога. Едвард Тайлор наводить також багато фактів, які дозволили зв'язок анімізму з іншими релігійними уявленнями первісності - фетишизмом (вірою в надприродні властивості деяких неживих предметів) і тотемізмом (вірою в тісний зв'язок з їх “родичем”, яким може бути будь-який вид тварин, рослин або також неістот). Тим самим він правильно вказував на те, що різноманітні види первісних релігійних уявлень не ізольовані, а щільно переплітаються між собою. Мистецтво первісної людини, на думку Тайлора, скоріше є предметами зацікавленості ніж приносять практичну користь. Мова і язик вже в повній мірі слугували первісним племенам. Люди починали спробу знайти в звуці і образній метафорі засоби для вираження своїх думок. Язик – одне з тих розумових сфер, в яких ми мало піднялись над рівнем дикуна.

Тайлор багато зробив для розуміння закономірностей розвитку первісної культури, перш за все релігійного, життя первісного людства.

Тепер більш детально розкриємо думку авторів антології “сторія мистецтва” як трансформувалось, мистецтво в різні епохи. Слід визначити історичну типологію мистецтва. Історія мистецтва, якою її сформувала у 18 ст. європейська наука, починала відлік з старогрецького та римського античних мистецтв як найдавніших з відомих людству. Та вже згодом глибоке вивчення античного мистецтва виявило зв'язок його з мистецтвом східних народів носіїв більш давньої цивілізації. Правомірність таких понять як “мистецтво первісної людини”, що за тривалістю охоплює майже три чверті історії людства, обумовлена насамперед характером матеріального виробництва.

. Дослідник В. Лазарев в своїй монографії “Візантійський живопис” наводить приклади перших християнських зображень, далеких від пізнішої спиритуалізації образів, ці образи сповнені життя та почуттів. Таким є, наприклад, найбільш давнє зображення “Богоматері – Млекопитательниці”, знайдене на фресці III ст. у римській катакомбі. Як визначає Лазарев, там нема нічого від церковної суворості, пози матері і немовляти вільні і невимушені.

В більш пізні часи у Візантійській імперії поряд з офіційним мистецтвом, пов'язаним з церквою та двором, існувало і східнохристиянське народне мистецтво, яке живилося народними традиціями Єгипту і Малої Азії. Хоча, на думку Лазарева, художня мова цього

мистецтва дещо груба та примітивна, але в ньому є своєрідності та виразності: прагнення до яскравої розмальовки, експресивність образів, реалістичність у деталях, широке використання апокрифічної літератури.

Більш детально слід звернутися до праць П. Флоренського, підійшовши до філософії мистецтва Павла необхідно мати на увазі, що під філософією він, продовжуючи традиції православного мислення, розумів не тільки те, що мала увазі новоевропейська наука, але й все свідоцтво про світ духовний. Форми цього свідоцтва багатофазні, але більшість з них має позапонятійний, невербальний характер. А там, де філософія виходить на рівень словесного виразу, вона робить це також для західноевропейського мислення образом – в глобальному антиномізмі. Так в сфері релігієзнавчого життя свідоцтво на індивідуальному рівні здійснюється в містичному досліді у спогляданні краси (в тому числі й в мистецтві). Мистецтво, за Флоренським, одна із форм вираження в нашому емпіричному світі вищої і абсолютної істини, тобто Бога. І до нього в тому або іншому ступені відносяться більш загальні, так і більш конкретні, тобто повторювальних формах виразу – Абсолют в мистецтві розрізняє два роди образів. Образи піднесення – духовно порожні елементи з нашого порожнього земного існування. Художник помиляється, коли приймає їх за істинне одкровення і прагне зафіксувати творчість.

Образ “сходження” – це викристалізований на межі світів досвід містичного життя. Він мусить знаходитися в основі істинного мистецтва. В естетиці Флоренського піднесення практично втрачає своє позитивне естетичне значення. Художність сходження – порожня подібність повсякденного життя, натуралізм, що дає “уявний образ дійсності”. І навпаки, художність – символізм – втілювання в образи істинного духовного досвіду. Тільки таке мистецтво виражає Істину; воно глибинне та реалістичне, варто поваги. До нього о. Павло відносив, перш за все, візантійський і давньоруський живопис, а в ньому іконопис. Автор “Іконостасу”, вважав, що іконописцями можуть бути тільки святі, тому що тільки їм відкривається небесне видіння, які повинні бути втілені в іконі. Але духовним досвідом святі володіли тільки окремі іконописці в багатовіковій історії ікон описування, згідно християнському переказу, очолює апостол Лука. Тому, П. Флоренський вважав істинними митцями ікон святих отців, які спрямовують своїм духовним досвідом руки іконописців. При загальному духовному соборному дусі середньовічної культури, таке творче об’єднання впливало на думку Павла найбільш досконалі організації іконописця. Ікона у П. Флоренського є доказом буття Бога. Західноевропейське релігійне мистецтво, особливо розпочинаючи з періоду Ренесансу П. Флоренський, навпаки, вважав хибним, в зв’язку з тим що воно зупиниться на оболонці речей та забуло про їх сутність. Це – натуралізм. Істинна художність виникає тільки при сходженні душі від горнього світу, коли вона ще в змозі сприймати там ідеї, “лики” речей в символічних образах, які суть не тільки злаки. Митець не вигадує образ, не накладає фарби на полотно, а навпаки, з їх допомогою “розчищає”, записи духовної реальності, якими матеріальне життя закрило істинні “лики” речей.

Поняття “лика” відіграє важливу роль у філософії мистецтва Флоренського. Під “ликом” о. Павло розуміє “найчастіше явище духовної форми, звільнене від будь-яких нашарувань та часових оболонок, від всього непотрібного, від всього напівживого та того, що несе чисті проблеми її лінії”[9, с. 66]. По своєму змісту це твердження піднімається на філософському рівні до ідеї Платона, а на естетичному – до форми Аристотеля, і до плотіновського поняття внутрішнього ейдоса, як основи мистецтва.

За Флоренським все мистецтво повинно спрямовуватись до виявлення “ликів.” Мистецтво в цілому осмислюється Павлом як із достатньо досконалих форм людської діяльності, як найближчий приклад більш високої діяльності, більш творчого мистецтва – теургії (або Феургії). Теургія – мистецтво Богоделанія – розуміється російським мислителем як головне завдання людського життя. Це є цілісною людською діяльністю яка складала основу культури в давні часи. Вона уявляється о. Павлу тією “драбиною” крізь яку Бог приходить до світу і просвітляє матерію і якою людина піднімається на небо. Пізніше культура як щось єдине і ціле, стала розпадатися на окремі діяльності, в найбільшій мірі утримуючи в собі образ і смисл феурії. Якщо говорити точніше, то Флоренський розрізняє три основних види людської діяльності: практичну, теоретичну і літургійну. Перша виробляє речі;

- Друга - теорії;
- Третя - святині.

Якщо говорити про мистецтво, то Павло не відносить його до самостійної діяльності, а розуміє як необхідну сторону – будь-якої діяльності: і теоретичної, і практичної, і літургійної. Теоретична і літургійна діяльність не можуть обійтися без мистецтва слова, практична і літургійна – без образотворчого мистецтва і т.д. Мистецтва, за своєю чергою не можуть обійтись без вказаних основних форм діяльності. Отже, мистецтво відрізняється від інших видів діяльності особливим способом організації простору. При цьому всі види мистецтва мають деякі загальні прийоми організації простору – типу ритму, мелодії, зорових образів; але й відрізняються один від одного також за принципами просторовості. Живопис і графіка в цьому плані можуть бути названі “художествами”; поезія та музика знаходяться до науки та філософії, а архітектура, скульптура, театр – до техніки.

Головний методологічний принцип П. Флоренського – роздивлятися світ в цілому і будь-яке дослідження провадити під різними кутами зору. В праці “Зворотня перспектива” П. Флоренський розглядає живопис під іншим кутом зору- в його відношення до світу видимої дійсності і в порівнянні з театральною декларацією, і в цьому аспекті живопис повертається до нас іншими кутами. Мова вже йде не про один із різновидів живопису, але й про живопис в цілому як виду мистецтва. Глибокий аналіз історії культури перепонами автора “Зворотної перспективи” в тому, що перспективне бачення світу не є природним законом нормального зору і не відповідає вищим вимогам чистого мистецтва. Тому, мистецтво, будує свої твори за правилами локальної прямої перспективи. Перспективність не є властивістю реального світу або людського сприйняття. За думкою о. Павла, це один з багатьох можливих прийомів “символічної виразності”, яка зовсім не є універсальною і нічим не перебільшує інші прийоми. Більше того, перспективний спосіб зображення світу – це спосіб достатньо вузький. Метод середньовічного мистецтва, який ігнорував пряму перспективу, відкрив широкі здібності для художньої майстерності.

Слід підкреслити наступних дослідників, які вивчали релігійне мистецтво таких як Сергій Булгаков та Євген Трубецький. Дослідження Сергія Булгакова виходить з того, що “мистецтво зрит мислеобраз або ідею, що просвічує в речі і складає її ідеальний зміст. У цьому змісті і зображення людини,— будемо умовно називати його портретом,— має справа, насамперед, з ідеальною формою людського тіла, з образом людяності, а потім і з індивідуальними рисами, що ми маємо в даному образі. Портрет є художнє свідчення про цей розумний образ і його закріплення засобами мистецтва. Він зображує в цьому змісті не обличчя, а “лик”, що сприймається художником”[2, с. 23]. Причому це бачення лику,

зневажуваного в прототипі оригіналу, передається не у відверненому спогляданні, а конкретно, саме показує як існуючий в оригіналі. Тому і виходить його зображення, портрет даного обличчя. На думку С. Булгакова головна відмінність людини від усіх речей цього світу і навіть від сутності світу тварини полягає в тому, що він духовний. І тому розглядати портретне зображення лише як відтворення членів людини і їхніх положень, як розуміли обидві сторони в суперечці про ікони, значить не тільки знищувати мистецтво, але й в істоті заперечувати ікону.

Вводить таке поняття, як іконний канон який ми не повинні розуміти як зовнішнє правило і незмінний закон, що вимагає собі пасивного, рабського підпорядкування, тому і задача іконописця зводиться лише до копіювання оригіналу. Таке “старообрядницьке”, законне розуміння канону, по-перше, нездійснено, а, по-друге, ложно. Воно нездійснено й утопічно, тому що копіювання є художньо-творчий акт, у якому що копіює відтворює в собі, оживляє і разом вживається у творчість майстра. Тому і художнє копіювання є творчість, відзначена печаткою індивідуальності. Зокрема, у тому, що стосується релігійного змісту тієї чи іншої ікони, то вже історія ікони свідчить, що в Церкві існує своєрідне життя ікони. За словами С. Булгакова: “У цьому житті теми ікон відомого змісту виносяться на поверхню, інші виходять з вживання, але у всякому разі можливий зміст ікони ніколи не може вважатися вичерпаним або не допускає зміни збільшення. Зокрема, досить вказати, що вже прославлення нових святих приносить нові ікони.”[2, с. 57]. Далі важливо встановити і те, що, наявність ікон відомого змісту в Церкві служить уже свідченням церковного переказу на користь відомої церковної вірогідності й авторитетності їхнього змісту.

Аргументи Є. Трубецького можна простежити в наступному, що в іконі відображаються і протиставляються дві Росії: одна вже затвердилась у формі вічного спокою; інша – яка прихилилась до храму, прагнуча до нього, шукаюча від нього заступництва і допомоги. В храмі ми знаходимо живий відгук на її молитви і надії. Обгрунтовує відрізнєння між іконою та язичницькими богами. Ці риси відрізняються: по-перше, в аскетичній “неотмирности” іконописних “ликів”, по-друге, в їх підкоренні архітектурному, цілому соборному, по-третє, в тому специфічному горінні до хреста, яке складає чітку особливість всієї церковної архітектури і іконопису. “Іконописець вміє фарбами відділити два плана існування-потойбічний й тутешній. Ці фарби покладають межу між двома світами, це завжди небесні фарби, в двоякому, тобто в простому і символічному значенні.”[7, с. 98] Це фарби тутешнього, видимого неба, які получили умовне, символічне значення неба потойбічного. В розумінні Є. Трубецького, іконописна містика – перш за все, – сонячна містика в найвищому, духовному значенні цього слова. Це божественний колір в іконописі носить специфічну назву “ассіста”. Коли бачимо в іконі “ассіст” завжди вказується Божество як його джерело.

Головний методологічний принцип П. Флоренського, Є. Трубецького – роздивлятися світ в цілому і будь-яке дослідження проводити під різними кутами. Крім того, перед іконологією постала низка нових актуальних завдань. По-перше, це вивчення релігійного мистецтва, задля визначення їхнього внеску в загальне вчення іконописання; по-друге, є потреба висвітлити й з'ясувати характер розповсюдження іконописання; і, по-третє, вимагає свого розв'язання питання про особливості взаємовпливів між містикою та релігійним мистецтвом.

Використана література:

1. *Бриль Л.* “Первобытное мышление”. – М., 1990. – С. 15-67.
2. *Булгаков С.* “Икона и иконопочитание: Догматический очерк.” М., 1996. – С. 160.
3. *Иконостас. Происхождение- Развитие-Символика.* – СПб., 1999. – С. 200.
4. “История искусств”: В 6-х томах. – М., 1970. – Т.1. – С. 450.; Т.2. – С. 400; Т.3. – С. 430.
5. *Псевдо-Дионисий Ареопагит* “О небесной Иерархии”. – М., 1994. – С. 5-47.
6. *Тай лор Э.* “Первобытная культура”. – М., 1989. – С. 10-127.
7. *Трубецкой Е.* “Избранные произведения”. – Ростов-на-Дону, – 1996. – С. 512.
8. *Успенский Л.* “Богословие иконы православной церкви”. – М., 1989. – С. 26-56.
9. *Флоренский П.* “Иконостас”. – М., 2003. – С. 176.
10. “Философия русского религиозного искусства XVI- XXвв.”// Антология. – М., 1993. – С. 400.
11. *Хорунжий С.* “Мирозерцание Флоренского”. – Томск, -1999. – С. 159.

*Лубська М В.
Апарат Верховної Ради України*

“МУВАТТА” МАЛІКА ІБН АНАСА ЯК ВИЗНАЧНИЙ ДОКУМЕНТ МУСУЛЬМАНСЬКОЇ РЕЛІГІЙНОЇ ТА ПРАВОВОЇ ДУМКИ

Актуальність теми пропонованої статті пов’язана з тим, що важливе значення мусульманського права вимагає дослідження його специфічних рис, як самостійного релігієзнавчого феномена, що, в свою чергу, зумовлює вивчення його історії, теоретичних положень, вияву особливостей його структури та впливу на сучасний релігійно-правовий процес. Адже релігія й право мають відносну самостійність щодо суспільного буття, яка полягає в тому, що кожна з цих систем розвивається за своїми власними законами, які діють у межах загальної й конкретної залежності від життя суспільства, від ісламу як релігії. Мусульманське право від самого початку свого виникнення у VII-X ст. в Арабському халіфаті і до сучасного існування стало важливою складовою ісламської релігії.

Мета даної статті полягає в аналізі твору Маліка ібн Анаса “Муватта” як визначного документа мусульманської релігійно-правової думки.

Як показав аналіз документальних і літературних джерел, в українському релігієзнавстві це питання зовсім не досліджувалось. Із зарубіжних джерел можна зазначити праці Д. Шахта [1], А. Лембтона [2], Д. Мак Дональда [3], Л. Макферсона [4], однак у них розглядається, переважно, правовий аспект без достатнього розгляду релігійного, а тим більше релігієзнавчого аспекту.

“Муватта” є однією з самих давніх із до тепер існуючих, якщо не самою ранньою, редакцією мусульманського права, а також однією із перших великих збірок хадісів. Однак, не дивлячись на розміщення в ній хадісів та правових рішень, “Муватта” не можна розглядати виключно як книгу хадісів або з фікха. Скоріш за все, вона являє собою книгу амаль, тобто – збірку прийнятих приписів та прецедентів, встановлених в амаль (звичаєвому праві) Медіни. Це відображається в самому терміні “муватта”, котрим Малік назвав свою працю, що в перекладі означає “битий шлях”, тобто прийнятний шлях, яким до цього прямували і якого дотримувались учні Медіни. Крім цього, зміст слова “муватта” також несе значення рівності та підготовленості. “Муватта” в її остаточній редакції