

*А. В. Марков, О. А. Штайн (Братина)\**

## СЛИЯНИЕ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИХ ГОРИЗОНТОВ В ТАНЦЕ ДЕРВИША

Рассматриваются две волны рецепции экстатического суфизма в западной культуре: романтизм сказок Вильгельма Гауфа и герменевтика Поля Рикёра. Гауф актуализировал аллегорико-символический метод суфизма, восходящий к неоплатонической картине времени и вечности, поняв идентичность не как данность, а как задание. Тогда экстаз оказывается открытием эффектов языка, который и созидает первичную систему различий. Рикёр выступил как философ языка, для которого различия погружены в нарратив, ведущий от созерцания к действию. Механизм экстаза тогда — механизм ускоренного перехода к действию; аллегорическое в системе Рикёра принадлежит характеру, а символическое — соотносению с Другим. Тогда экстаз работает уже не с временем вообще, а с различием прошлого и будущего, что и может стать ключом к современной рецепции не только суфизма, но и исихазма и других мистических систем.

**Ключевые слова:** суфизм, дервиш, Гауф, Рикёр, нарратив, экстаз, неоплатонизм, аллегория, символ, романтизм, герменевтика.

*A. V. Markov, O. A. Shtayn (Bratina)*

### *FUSION OF HERMENEUTIC HORIZONS IN THE DERVISH DANCE*

Two waves of reception of ecstatic Sufism in Western culture are examined: the romanticism of Wilhelm Hauff's fairy tales and Paul Ricoeur's hermeneutics. Hauff actualized the allegorical-symbolic method of Sufism, which goes back to the Neoplatonic view of time and eternity, by understanding identity not as a given but as a setting. Ecstasy, then, proves to be the rediscovery of the effects of language, which builds up the primal system of differences. Ricoeur has acted as a philosopher of language, for whom difference is immersed

---

\* Марков Александр Викторович — д-р филос. наук, проф.; markovius@gmail.com; Российский государственный гуманитарный университет

Штайн (Братина) Оксана Александровна — канд. филос. наук; shtaynshtayn@gmail.com; доцент, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

in a narrative that guides from contemplation to action. The mechanism of the ecstatic is then the mechanism of the quickened passage to action; the allegorical in Ricoeur's system belongs to the character, and the symbolic to the relation to the Other. Then the ecstatic does not work with time at all, but with the distinction of past and future, which can be the key to the contemporary reception not only of Sufism, but also of Hesychasm and other mystical systems.

**Keywords:** Sufism, dervish, Hauff, Ricoeur, narrative, ecstatic, Neoplatonism, allegory, symbol, romanticism, hermeneutics.

Восточная сказка, по крайней мере в ее западном употреблении, — история, рассказанная маленькому слушателю и ввергающая его в головокружительный мистический мир. Во всяком случае, это одна из исторических форм отношения к арабо-персидским преданиям, как письменным, так и связанным с культурой тела и жеста, в которой нет ориентализма [6] в расхожем смысле. Даже если этот ориентализм возникает как любование экзотикой, само напряжение сакрализации, появляющееся даже в бытовых сюжетах, разрушает этот ориентализм: явная насыщенность жестов, которую западный текст не успевает обеспечить примиряющими толкованиями, сохраняет главное в мистической практике — связь с сакральным.

Но если жест опережает толкование, но при этом воспринимается западным взглядом как значимый, то связка жестов, например, постепенное доведение себя до экстаза, будет выглядеть не просто как сцепление утверждений внутри какого-то одного способа организации рассуждения, логического или риторического. Это будет сама жизнь, поток рассказов, поток нарративов. Жест, который внутри картинки, внутри изображаемой западным писателем или мыслителем миниатюры, необходим для дальнейшего действия, оказывается для читателя западного писателя предъявлением рассказа. Поток нарративов предъявляет сам себя, развертывает собственный вымысел, так что через сознательный вымысел литературной сказки мы открываем сакральный вымысел, созданный самим самопредъявленным жестом.

Слово «дервиш» переводится как «бедняк». Дервиши, как и христианские монахи, не владеют собственностью и не говорят про вещи «моё». Дервиш — главный герой суфизма, мистического течения в исламе, которое, как и исихазм в православном христианстве, и квиетизм в католичестве, представляет собой адаптацию аллегорико-символического неоплатонического мышления и связанных с ним практик созерцания к монотеистическому догмату. Неоплатонизм признает разрыв между повседневностью и абсолютным бытием, но при этом монотеистический догмат подразумевает, что Бог сотворил и сами условия нашей повседневности. Поэтому восстановление единства с Богом и очищение от греха подразумевает не просто ряд действий, но особый режим напряженного созерцания, который не следует сблизать с пассивностью. Наоборот, он может быть странствием по жизни будущего века (или нетварному свету в исихазме), своеобразным дрейфом, как в системе иезуита-урбаниста XX в. Мишеля де Серто [2]. Аллегорико-символические способы примирить начальные условия созерцания с его целью сами тогда подвергаются дрейфу, что в платонизме было разовым экстазом, то в суфизме оказывается мистическим танцем, со всё большей скоростью кружения, со всё большим прогрессом. Напряжение сохраняется, но скорость дрейфа увеличивается; во всяком случае,

если не в отдельных телесных переживаниях, то в эффектах языка, который заставляет говорить уже о непостижимом, невыразимом, несхватываемом.

Дервишами чаще всего были члены ордена Мевлеви. Орден Мевлеви был создан персидским поэтом и философом Джалаладдином Руми, который осуществил очерченную в арабо-персидском мире синтез неоплатонической космологии, аллегорико-символического представления о языке и жизне-строительных практик монотеизма. Кружение дервишей схематически изображает Солнечную систему и вращение планет вокруг Солнца. Членами ордена становились только те послушники (мюриды), кто прошел 1000-дневное испытание. Члены братства носили высокий войлочный колпак конической формы, белоснежную рубаху, широкий пояс и черную накидку. И если сначала последователями Мевлеви были представители низших сословий, то позднее ими становились даже некоторые султаны. Дервиши пронесли через столетия свой статут, правила и даже одеяние совершенно нетронутыми.

Обычно танец дервишей называют экстатическим. Пётр Демьянович Успенский, русский писатель и путешественник, описывает танец дервишей мевлеви так:

«Дервиши встают; спокойно и уверенно подняв правую согнутую руку, повернув голову вправо и вытянув левую руку, они медленно вступают в круг и с чрезвычайной серьезностью начинают вертеться, одновременно двигаясь по кругу. А в центре, так же согнув руку и глядя вправо, появляется дервиш с короткой седой бородой и спокойным приятным лицом; он медленно вертится на одном месте, переступая ногами какими-то особыми движениями. И все они вертятся и движутся по кругу с разной скоростью: старики медленно, молодые с такой быстротой, что дух захватывает. Одни, вертясь, закрывают глаза, другие просто смотрят вниз; но никто из них ни разу при этом не коснулся другого» [7, с. 398].

Уже из этого несколько экзотизирующего описания становится понятно, что танец дервиша не столько заражает, сколько создает особый эффект языка: язык описывает невыразимый опыт через вполне конкретные указания на чистоту (никто друг друга не касается), доброжелательность (образ старого дервиша) и другие топологические языковые структуры.

Именно эти эффекты языка оказались значимы не только для романтизма, который должен был построить непротиворечивый нарратив всей человеческой жизни как исполнения ее высшего смысла в романтных паттернах, но и для герменевтики Поля Рикёра, который был убежден, что только нарратив позволяет рассмотреть становление личности или коллектива в ее непрерывном изменении, не упуская ни одного существенного фрагмента личной истории. Нарратив оказывается механизмом запуска танца дервиша, тогда как невыразимое позволяет прочитывать эти фрагменты личной истории как конкретные: внимание, улыбка, почтение или влюбленность. Но прежде мы рассмотрим романтическую рецепцию суфизма, в котором как раз и произведена метакритика неоплатонического по истокам аллегорико-символического языка, который всем хорош как принцип удовольствия, но не может обосновать ни радикальной перемены, пересозидания человека в нутри монотеистической системы, ни отношения ко времени не только как

данности, но и как заданности, что совершенно необходимо в монотеистическом учении о сотворении мира.

Немецкий романтизм, от Гёте до Гегеля, с почтением относился к Руми и суфизму, это внимание не обошло и Вильгельма Гауфа. Можно вспомнить калифа-аиста из одноименной сказки: «Багдадский калиф Хасид благодушествовал однажды под вечер у себя на диване» [1, с. 14]. Он реализовывал принцип удовольствия, в котором еще не было Другого, а только ряд собственных желаний: аллегорико-символический язык работал по полной, но нарратива еще не было.

Доставшийся калифу манускрипт гласил о великом слове «мутабор» (лат.: изменюсь — европеец Гауф изображает идеального Другого, для которого латынь как общий язык западной цивилизации — совершенно Другое по отношению к его опыту; существенно еще наличие в латыни *Futurum*, будущего времени, которого нет в арабском), которое позволит понимать язык зверей и птиц. Стать аистом не только мечта, новая образность, но и поиск, новый рассказ самого себя. Подобным образом можно стать Солнцем, или Королем Солнца. Будущее при этом оказывается латинским грамматическим, воображаемым, это нарратив Другого, который поспешно присваивает калиф. Рикёр критически пишет о таком признании эпохи романтизма: «Общей чертой этих способов бытия, открывающей возможность для операций признания, мне кажется *изменение*» [4, с. 63]. Это и есть романтическое *мутабор*, изменюсь, чтобы меня признали подлинным калифом.

Сделавшись аистом, калиф привыкал к новому питанию, «скудно питаюсь злаками... ящерицы же и лягушки не внушали аппетита» [1, с. 17]. Отрадой и наградой за умаленные потребности была возможность летать. Полет оправдывал все лишения. Таким образом, первый демонтаж аллегорико-символического языка осуществляется принципом нехватки. Превращение калифа в аиста по замыслу Гауфа имело подоплеку политического переворота и захвата власти со стороны Мицры — сына врага калифа. Так нарратив начинается с неожиданной стороны Другого. Вернуть себе прежнюю идентичность возможно только полетом в Медину. Первый рассказ о себе калиф поведал ночной Сове, которая тоже оказалась заколдованной: «Ты тщетно надеешься, что мы несем тебе спасение, и сама убедишься в нашей беспомощности, когда услышишь нашу историю» [1, с. 18]. В ответ на историю калифа Сова рассказывает собственную. Здесь демонтаж прежнего языка с его символами и желаниями переходит в открытие Другого как собственной беспомощности, открытие продолжающегося монотеистического творения мира, которое только и может вернуть личности ее личности.

Отправной точкой нарративного подхода к пониманию личности является тезис о двойственности человеческой идентичности, которая проявляется через два полюса. С одной стороны, *тождественность* (английское *sameness*) своему характеру, с другой — *самость* (английское *self-hood*), отступление индивида от его природных предрасположенностей [5]. Время угрожает идентичности своей способностью уничтожать сходство. Оно подвергает сомнению основной для идентичности критерий — критерий подобия. Изменения во внешности или характере не мешают узнать кого-либо спустя долгие годы разлуки. Ка-

лиф превращается в аиста, но голос его остается узнаваемым. Визирь слышит его. Калиф отказывается давать Сове обещание жениться на ней: «Это сделка влепую», — то есть он исходит из принципа удовольствия, который всегда должен схватывать свой предмет. Визирь видит угрозу остаться аистом навсегда и соглашается сам жениться на Сове, где уже действует нарратив романа, превышающего отдельные удовольствия и запускающего танец союзов, танец дервиша.

Происходящие перемены не становятся для наблюдателя потрясением, а воспринимаются как нечто закономерное. Калиф желает быть птицей, но он узнаваем. Мы взрослеем, у нас появляются характерные морщинки, но нас узнают. Изменения происходят постоянно, но у людей сохраняется неотъемлемый конституирующий принцип [8]. Это структура, обеспечивающая определённую и конечность, субстанциальность, дает возможность сформулировать спасительный для идентичности критерий перманентности во времени. Танец дервиша уже не членит время с помощью аллегорий желаний, но принимает время как место, где Ты можешь явиться Другому, и Другой может явиться тебе в танце продолжающегося творения. Танец дервиша — это и есть полет калифа аиста в Медину. Это и есть Медина как точка монотеистического перманентного творения, которая открывается во время танца, во время кружения. Этот танец, уже не аллегорико-символический, а реалистический — это мечеть, которая вырастает в танце, апофеозы почтительности и почтительного характера, обращение к Всевышнему без единого слова. Дервиши не поют, потому что пение есть начало творения, как у Орфея, а тут творение продолжается.

Сущность делает всякую вещь и индивида тем, *что* они есть. Но в отношении идентичности личности это объяснение представляется неполным. Вопрос, которым задается Рикёр в работе «Я-сам как другой» [5], состоит в следующем. Если структурой личности индивида является характер как природно-обусловленная данность, то есть некая совокупность «что», то существуют ли формы постоянства личности во времени, не относящиеся к характеру? Через характер как совокупность предрасположенностей индивид впускает в себя сторонние идентификации, к которым имеет склонность. Это некое иное — ценности, нормы — которые укореняются в человеке, а порой становятся важнее самого характера, некоторые знаки, которыми мы пытаемся покорить время.

Сам «факт существования характера больше всего склоняет нас мыслить идентичность в терминах тождественности» [5, с. 159] — признает Рикёр. Но идентификация себя по ценностям, нормам, привычкам — это распознавание по некому «что», которое присуще некому «кто». Мы представляем тонкие черты лица, глянцевого голос калифа, его движения, напоминающие танец дервиша в кружении. Он и в образе птицы остается узнаваем. Но это узнавание — уже не только пространственное признание символизаций, но само погружение узнающего как Другого, погружение в само время. Из времени, изнутри времени мы видим *что* как принадлежащее некоему *кто*, тому, кто авторизует присутствие, считаясь с временем, а не с желаниями, и потому полагает любое *что* как знак своего присутствия, а не желания.

Дервиш — это хронотоп, топохрон, потому что в себе во время танца он совмещает «что» и «кто». Дервиш не рассказывает о себе; он медиум, сосуд,

в который наливают чистую воду, он ее расплескивает на присутствующих, обдавая их родниковыми каплями. Рассказ дервиша — только о Всевышнем Творце, монотеистический догмат. Каждый раз рассказ один, константа встречи, но исполняется он каждый раз по-разному. Как про театральную постановку говорят, что нет повторения в ней, есть только Творчество. Это не разнообразие неоплатонических символов, а просто подтверждение присутствия Театра в мире творчества, в котором *кто* актера совпадает со *что* игры.

Как задать вопрос о «кто»? Найти такие формы деятельности, которые обладали бы собственной временной непрерывностью? Таким может быть сдерживаемое обещание, как Всевышний Творец сдержал свое обещание: Да будет свет — и стал свет. Верность слову — принципиальный вызов времени, который человек выбирает вопреки трансформациям, ситуациям, пунктуациям. Мы недаром заговорили о слове. Это не только слово как принцип, но и слово как звучание, прозвучавшее *Да будет свет*. Это «Мутабор» — слово, которое нужно вспомнить и тогда тождественность определит идентичность. Слово может быть разным, для кого-то таким словом будет «Бог», для кого-то «Любовь», для кого-то «Мама» или «Философия», но через слово мы возвращаем себя себе, находим путь к себе.

Память — ключевое слово герменевтики. Рикёр обращает внимание на текучесть времени. Текучесть с ее неизбежной печальной символикой как река для памяти проявляется в забвении, для обещания — в нарушении слова. Для калифа утекло из памяти заветное слово «Мутабор». Память — это то, что помогает сохранять и организовывать прошлый опыт, она выступает связующим компонентом между субъектом и временем посредством запоминания. Верность слову объявляет тогда себя формой непрерывности во времени, самой фактичности длящегося Творения, которая позволяет сказать: «Это Я!». «Мутабор» вернул аисту калифа, а ночной сове — прекрасную девушку. Но способность обеспечивать эту непрерывность не заложена в характере с его аллегорико-символическими импликациями. Это механизм осознанного, волевого самосохранения, наподобие поддержания сотворенного мира на столпах Премудрости, в противоположность характеру, как механизму сохранения природно обусловленному. Калиф, вернувшись в тело человека, остался прежним собой, немного уклоняясь от государственных дел и Визиря.

Для романтизма характер представляет собой диалектику инновации и укорененности, а следовательно, имеет историю. Понимание личности должно передавать происходящие с человеком изменения, уравновешивая консерватизм его верности своей природе и моменты чистого творчества над жизнью, когда активизируются черты, «которые стремятся отделить идентичность “Я” от тождественности характера» [5, с. 153]. Только если Гауф имел в виду общий роман человеческой жизни как творчество жизни в соответствии с романтическим романном жизнетворчеством, то Рикёр уже проблематизирует растождествление с прошлым и отождествление с будущим как различные моменты понимания. Калиф Гауфа по рождению тонкий и мечтательный, чужд политике, и поэтому он может стать героем романно-романтической сказки. Дервиш изначально стирает собственную личность, остается тем самым *tabula*

*rasa* для буквы и голоса Всевышнего, и здесь он уже скорее герой Рикёра: буква привязывает его к прошлому, а голос вбудуществляет его.

Наша история — творчество нашей жизни. События понимаются ретроспективно или в причинно-следственной связи, когда мы их рассказываем проговариваем. Иное, которое в момент встречи воспринимается как случайность, задним числом осознается как необходимость. Будучи таким образом понятым, оно вливается в историю и становится судьбой. Слияние разрозненных эпизодов в неделимый поток жизни, процедура упорядочивания, явно имеет нарративный характер. «Самопонимание есть интерпретация» [3, с. 143]. Личность ищет и обретает себя в повествовании, потому что повествование способно передать изменение. «Нарративная операция порождает совершенно оригинальное понятие динамической идентичности» [3, с. 175]. Рассказ, повествование, тождество и различие примиряются в сцеплении событий, которое интегрирует их в личную историю.

Нарратив — психологическая организация индивида. Статические факты, динамические организующие принципы позволяют индивиду понимать себя и свой мир. Он постоянно интерпретирует свою жизненную историю на основании некоторых базовых допущений относительно самого себя и мира. Иногда элементы прошлого не осознаются человеком, но продолжают играть существенную роль в организации опыта мира. Каждый из нас хранит опыт детства, что-то пряча, а что-то предъявляя. Детские травмы и победы, смешные истории и неудачи формируют сюжетную линию нарратива, образа себя: чудака-желябки, социопата, оптимиста, экстраверта.

Ранние события жизни воздействуют на настоящее и будущее, даже если они не осознаются памятью. Первые запахи, шаги, падения, первый ветерок, вкус конфет, трепетный тембр голоса, покалывание щетины папы, первые насмешки. Жизнь человека развивается по законам повествования — своего рода организующий принцип. Нарратив требует локальной артикуляции, возможности объяснить, почему и как мы делаем, думаем или чувствуем что-либо. Индивид объясняет свои действия, вписывая их в доступную для понимания историю жизни.

Возможна и неверная артикуляция. Неосознанные элементы тоже определяют то, кем мы являемся, воздействуют на наши чувства и поступки и зачастую предоставляют недостающие звенья нашей эксплицитной истории. Воздействие неосознанных элементов имеет негибкий и автоматический характер и в каком-то смысле они еще не присвоены индивидом, принадлежат ему в меньшей степени, чем артикулированные элементы самонарратива.

Согласно Рикёру, нарративная идентичность — это идентичность разворачивающаяся в истории конкретной судьбы, соавтором которой является человек. Нарративное единство придает личности движение, которое та утрачивает на полюсах идентичности — в сохранении характера и отстаивании самости. Способность рассказать о себе — необходимое условие непрерывности памяти. Субъект действия не смог бы дать своей жизни этическую оценку, если бы эта жизнь не была сосредоточена в единство. Память обеспечивает целостность временного опыта и задает зону ответственности. Так в нарративе складывается возможность индивида выносить оценку тому, в какой степени он остается

верен своему «Я». Воздействие прошлого и будущего на настоящее больше, чем просто воспоминания и ожидания. Сам факт осознания, что мы имеем будущее, полностью трансформирует наше настоящее. Создается ощущение, что есть нечто большее, чем настоящий момент. Субъект нарратива заинтересован не только в нынешнем моменте, но и во всем нарративе.

Соотнося себя с прошлым и будущим, человек создает повествования, которые вызывают к жизни Другого. «Я-сам как другой» — это тот, кто первым выслушает рассказ; тот, ради кого обретается согласие, и тот, кого «Я» не узнаю, пока не начну рассказывать. Нарратив придает представлению индивида о себе единство и логику, то есть делает личность принципиально познаваемой. Человеческая личность устроена парадоксально. Можно потерять себя и обнаружить за этой потерей свое истинное лицо. «Перестать быть собой» означает вести себя несоответственно своему характеру. Но также здесь можно предположить столкновение с ситуацией, которая вынуждает вырабатывать способ поведения в условиях, где следование своему характеру было бы неправильным и даже опасным, где нет места склонностям. Самореализация есть самопонимание. Повествовательное измерение дает такой способ понимания личности, который позволит воссоздать ее по кусочкам и пережить любые мыслимые кризисы идентичности, предлагаемые жизнью или религией.

Теория нарративной идентичности знакома нам также благодаря трудам философа Марии Шехтман [10] — представителя нарративной философии. Свой вопрос об идентичности сформулировала так: что делает личность тождественной себе в разные отрезки времени? Шехтман выделяет четыре основные временные черты личностного существования: выживание, моральная ответственность, забота о себе и вознаграждение. Идентичность личности определяется содержанием ее повествования о себе, — самонарративом. Шехтман в отличие от Рикёра делает упор не на нарративе, а на самонарративе. Нарратив — умственные состояния последовательных событий, складывающихся в сюжет. Нарративная идентичность — это не только повествование о себе, это *созидание себя*, которое начинается с *соответствия* самонарратива и рассказа Другого обо мне, как бы повторение божественного Творения. Построение автобиографического нарратива не всегда является сознательным актом. Некоторые эпизоды нашей жизни в настоящем могут быть причинно связаны с элементами прошлого опыта, но эта связь не всегда осознается. Таким образом, вместо разрыва между прошлым и будущим у Рикёра Шехтман вводит свет Творения как освещение актуального настоящего, постоянно актуализующего калифа как Творца драматизма всеобщей жизни с ее расстояниями и расставаниями, которые не сведешь к символам и правилам, но которые суть предмет заботы.

Диахроническое (проходящее через время) единство сознания — временной аспект всей организации нарративов: вспоминаемое прошлое и ожидаемое будущее воздействуют на настоящее, создавая для него интерпретативный контекст. Это динамическая интерактивная система, которая порождает субъективность, протяженную во времени. Прошлое пересказывается в свете настоящего, а предвкушение будущего придает новый характер опыту настоящего; все элементы понимаются в контексте целого. Такова модель Рикёра.

Но модель Шехтман оказывается интереснее: она не имеет в виду разрыв прошлого и будущего, но *обретение заданности в свете самой данности времени*. Рассказчик связывает через образы, символы, ассоциации сюжеты жизни героя, придает им завершенность.

Выйдя на свет собственного разума, рассказчик никогда не забывает слово *Мутабор*, у него всегда есть ассоциации для этого слова, не становящиеся аллегориями желаний, исчезающего вместе с обеспечивавшими его символами. Автор-Творец служит детерминантой, видит и связывает в повествовании звенья, подобно *мировому духу* Гегеля. Сценарий реализуется героями, которым общая картина не дана, и какое место в этой баталии они занимают, им неизвестно. Но есть сам Свет, мировой дух, условие видения вообще, и Творец в танце дервиша указывает героям, как не прикасаться к нему, но сам не просто прикасается к себе, но входит в себя экстатически и сливается в особом эресе танца и письма с собственным образом как предельным Другим.

Но Рикёр вовсе не стоит в стороне от танца дервиша. Танец дервиша это универсальный символ, не сводящийся к речевым отдельным желанным символизациям. Исследование символа приводит Рикёра к *метафоре*. Метафора появляется из конфликта, возникая в результате соединения слов в фразе, при этом не открывая свой смысл легкодоступным образом. Когда в языке используется метафора, то буквальный смысл отступает перед метафорическим, но при этом усиливается соотнесенность слова с реальностью. Происходит новое сотворение мира, где Свет как всеобщая метафора и позволяет реальности эротически соотноситься с собой. Именно в метафорическом выражении Поль Рикёр выявляет осуществление человеческой способности к творчеству. Сам читатель интерпретирует свое собственное существо и рассматривает собственную жизнь как текст. Объяснение значений метафоры в тексте, способствует интерпретации самой работы *неповторимого Сотворения в целом*, где спектакль всегда неповторим и потому разомкнут, а экстаз дервиша замкнут в софийном эресе познания.

Поль Рикёр подчеркивает, что именно на уровне интерпретации понимание текста дает ключ к пониманию метафоры. К вопросам «Что» и «кто» прибавляется вопрос «о чем», в котором мы и выходим из дихотомии Прошлого и Будущего к сотворению мира, который знает, что он должен измениться, мутировать (мутабор) в софийное совершенство. Рикёр противопоставлял ссылку (референцию) и смысл. Он указывал, что смысл — это «то, что» (“*quoi*”), а референция — это «о чем» (“*au sujet de quoi*”) в речи [9, с. 106]. Для интерпретации имеет значение характер референции в контексте. Потому что смысл стоит перед текстом, а не находится за ним. Это нечто открытое.

Танец открыт, он размыкает круг края юбки дервиша, солнечного обода и слов молитвы. Интерпретация этого ритуального действия становится захватом предложений открытого мира неочевидными ссылками текста. Поль Рикёр предлагает читателю поставить себя в возможный мир бытия, который открыл для него текст, Ханс-Георг Гадамер, используя один из ключевых терминов Гуссерля, предпочитал называть это в своей системе «слиянием горизонтов», — это процесс, при котором участники герменевтического диалога увеличивают контекст, с помощью чего и приходят к общему пониманию. В танце дервиша происходит слияние горизонтов, за которыми заходит солнце и восходит луна.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гауф В. Сказки. М.: Художественная литература, 1977. 238 с.
2. Марков А. В. 1980: год рождения повседневности. М.: Европа, 2014. 192 с.
3. Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / Пер. с франц. Т. В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 313 с.
4. Рикер П. Путь признания: три очерка / пер. с франц. И. И. Блауберг, И. С. Вдовиной. М.: РОССПЭН, 2010. 268 с.
5. Рикер П. Я-сам как другой / Пер. с франц. И. С. Вдовиной. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008. 416 с.
6. Саид Э. В. Ориентализм. М.: Гараж, 2021. 560 с.
7. Успенский П. Д. Новая модель Вселенной. СПб.: Издательство Чернышева, 1993. 560 с.
8. Штайн О. А. Конец индивидуального, каким мы его знали // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2012. № 3. С. 86–90.
9. Ricoeur P. La métaphore et le problème central de l'herméneutique // Revue Philosophique de Louvain. 1972. No 5. p. 93–112.
10. Schechtmann M. Staying Alive. Personal Identity, Practical Concerns, and the Unity of a Life. New York: OUP, 2014. 224 p.

## REFERENCES

1. Gauф V. *Skazki* [Fairy tales]. M.: Fiction, 1977. 238 p. (In Russian).
2. Markov A. V. *1980: god rozdeija povsednevnosti* [1980: the year of the birth of everyday life]. Moscow: Europe, 2014. 192 p. (In Russian).
3. Riker P. *Vremja i rasskaz. T. 1. Intriga i istoricheskij rasskaz* [Time and story. Vol. 1. Intrigue and historical story] / Trans. with frants. T. V. Slavko. M.; St. Petersburg: University book, 1998. 313 p. (In Russian).
4. Riker P. *Put' priznanija: tri ocherka* [The path of recognition: three essays] / trans. with Frants. T. I. Blauberг, I. S. Vdovina. M.: ROSSPAN, 2010. 268 p. (In Russian).
5. Riker P. *Ja-sam kak drugoj* [I am myself as another] / Translated from French by I. S. Vdovina. M.: Publishing House of Humanitarian Literature, 2008. 416 p. (In Russian).
6. Said E. V. *Orientalism* [Orientalism]. M.: Garage, 2021. 560 p. (In Russian).
7. Uspensky P. D. *Novaja model Vselennoj* [A new model of the Universe]. St. Petersburg: Chernyshev Publishing House, 1993. 560 p. (In Russian).
8. Stein O. A. [The end of the individual as we knew him] // Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy. 2012. No 3. pp. 86–90. (In Russian).
9. Ricoeur P. La métaphore et le problème central de l'herméneutique // Revue Philosophique de Louvain. 1972. No 5. p. 93–112. (In French).
10. Schechtmann M. Staying Alive. Personal Identity, Practical Concerns, and the Unity of a Life. New York: OUP, 2014. 224 p. (In English).