



Збірник наукових праць "УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ" – рецензоване наукове видання відкритого доступу, яке відображає найвагоміші результати фундаментальних та прикладних досліджень у галузі культурології, що мають важливе теоретичне або практичне значення для розвитку українського суспільства, української та світової культури.

Програмні цілі та тематична спрямованість збірника: розвиток культурологічного знання в Україні; висвітлення актуальних проблем сучасної культурології; популяризація культурологічної проблематики; залучення молодих науковців до сучасного культурологічного дискурсу; публікація результатів досліджень науковців Київського національного університету імені Тараса Шевченка та інших ЗВО у галузі культурології.

Друкується два рази на рік. Індексується в міжнародній наукометричній базі даних Google Scholar.

"UKRAINIAN CULTURAL STUDIES" is the peer-reviewed open access journal that reflects the most significant results of fundamental and applied research in the field of cultural studies, with great theoretical or practical importance for the development of Ukrainian society, Ukrainian and world culture.

Program objectives and thematic focus of the journal are development of cultural research in Ukraine; coverage of urgent problems of modern cultural studies; popularization of cultural issues; attracting young scientists to contemporary cultural discourse; publication of results of scientific research by scholars from Taras Shevchenko National University of Kyiv and other universities in the field of cultural studies.

Published two times per year. Journal is indexed by Google Scholar.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

А. Є. Конверський, д-р філос. наук, проф., акад., Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

В. І. Панченко, д-р філос. наук, проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

С. П. Стоян, д-р філос. наук, доц., Київський національний університет імені Тараса Шевченка

АДРЕСА РЕДКОЛЕГІЇ

01033, Київ-33, вул. Володимирська, 60, філософський факультет ☎ (38044) 239 34 79

ЗАТВЕРДЖЕНО

Вченою радою філософського факультету 26.11.18 (протокол № 5)

ЗАРЕЄСТРОВАНО

Міністерством юстиції України.
Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 22614–12514Р від 24.03.17

ЗАСНОВНИК ТА ВИДАВЕЦЬ

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет". Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02.

АДРЕСА ВИДАВЦЯ

ВПЦ "Київський університет" (кімн. 43),
б-р Т. Шевченка, 14, Київ, Україна, 01601
☎ (38044) 239 32 22; факс 239 31 28
Інтернет-сторінка журналу: <http://www.ucs-univ.kiev.ua>

Редакційна колегія

Р. Аудроне, д-р гуманіт. наук, доцент, Вільнюський університет (Литва)

М. М. Бровко, д-р філос. наук, професор, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

П. Е. Герчанівська, д-р культурології, професор, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Л. М. Довга, д-р філос. наук, доцент, Національний університет "Києво-Могилянська академія"

Т. Кавалюскас, д-р філос. наук, професор, Університет Клайпеди (Литва), запрошений професор Університету Гельсінкі (Фінляндія)

Н. Ю. Кривда, д-р філос. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

О. І. Оніщенко, д-р філос. наук, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

І. В. Петрова, д-р культурології, професор, Київський національний університет культури і мистецтв

М. М. Рогожа, д-р філос. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

С. В. Руденко, д-р філос. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Р. Сапенько, д-р філос. наук, професор, Університет Зелена Гура (Польща)

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали.

Теоретична культурологія

Буцикіна Є. О. Епістемологічний вимір культури дизайну в межах історичних студій К'єтіла Фаллана.....	5
Ковальова Н. І., Левченко В. Л. Сфера естетичного у філософських та інтелектуальних рефлексіях XX сторіччя	8
Морозов А. Ю. Ностальгія як феномен культури.....	13
Носенок Б. Е. "Західне Ляо" Нестора Пілявського: міфологія та образність простору	18
Огнєва Т. К. Об'єктивація гуманістичних ідей у культурі України XVII століття.....	22
Павлова О. Ю. Семантичний зсув службової архітектури.....	33
Поліщук О. П. Топос, етос та естетизм націонал-державного міфу в сучасній культурі.....	38
Пушонкова О. А. Смислова модель сучасної гендерної ідентичності: тексти і контексти.....	43
Рогожа М. М. Модуси ідеї відповідальності в соціокультурних обставинах середини XX – початку XXI століть. Частина 1	47
Туренко В. Е. Любов у координатах бажання та задоволення: філософсько-культурологічний погляд	54

Практична культурологія

Гриценко В. С. Гуманітарна ерудиція у фахових компетенціях культуролога	58
Живоглядова Д. Ю. Європейська політика і менеджмент у сфері культури. Створення спільного європейського культурного простору ...	62
Коробко М. І. Переосмислення ролі телесеріалів: Розважальний контент, засіб пропаганди чи новий міф.....	65
Тормахова А. М. Вплив технологій звукозапису на створення та трансляцію музичного твору.....	70

Наукове життя. Новини культури

Бровко М. М. Рецензія на курс лекцій "Візуальні практики та комунікація"	74
Карпенко К. І. Рецензія на монографію Фесенко Г. Г. "Морфологія міських ландшафтів: культурфілософські інтерпретації"	75
Стоян С. П. Приватний музей сучасного українського мистецтва Корсаків: практика культурної децентралізації	76
Тормахова А. М. Міжнародна наукова конференція "Сучасне мистецтво в епоху цифрових медіа / ЗМІ".....	77

Theoretical Cultural Studies

Butsykina Y. O. Epistemological dimension of design culture within Kjetil Fallan historical studies	5
Kovalova N. I., Levchenko V. L. Aesthetic sphere in philosophical and intellectual reflections of the XXth century	8
Morozov A. Y. Nostalgia as the cultural phenomenon	13
Nosenok B. E. Nestor Pilyavsky's "Western Liao": mythology and imagery of space	18
Ognieva T. K. Objectiving of humanistic ideas in the culture of Ukraine in XVII century	22
Pavlova O. Y. Semantic shift functional architecture	33
Polishchuk O. P. Topos, ethos and aesthesis of national-state myth in modern culture	38
Pushonkova O.A. Semantic model of modern gender identity: texts and contexts	43
Rohozha M. M. Modi of the idea of responsibility in socio-cultural circumstances of the mid of the 20th – the beginning of the 21st centuries. Part I.....	47
Turenko V.E. Love in the coordines of desire and pleasure: philosophical-cultural sight	54

Applied Cultural Studies

Grytsenko V.S. Humanitarian erudition in the professional competence of the culturologist	58
Zhyvohliadova D.U. European cultural policy and culture management development of a common european cultural space	62
Korobko M. I. Rethinking the role of tv series: entertaining content, propaganda ways or new myth	65
Tormakhova A. M. Sound recording technologies influence on creation and translation of musical pieces	70

Academic life. Culture News

Brovko M. M. "Visual practices and communication" course review	74
Karpenko K. I. Monograph review Fesenko G. G. "Morphology of urban landscapes: cultural-philosophical interpretations"	75
Stoian S. P. Korsaks private museum of the contemporary Ukrainian art: ractice of cultural decentralization	76
Tormakhova A. M. International scientific conference "Contemporary art in the digital media / mass media"	77

Теоретическая культурология

Буцыкина Е. А. Эпистемологическое измерение культуры дизайна в историческом исследовании Кьетила Фаллана.....	5
Ковалева Н. И., Левченко В. Л. Сфера эстетического в философских и интеллектуальных рефлексиях XX столетия	8
Морозов А. Ю. Ностальгия как феномен культуры	13
Носенок Б. Э. "Западное Ляо" Нестора Пиявского: мифология и образность пространства	18
Огнева Т. К. Объективация гуманистических идей в культуре Украины XVII столетия.....	22
Павлова Е. Ю. Семантическое смещение служебной архитектуры	33
Полищук Е. П. Топос, этос и эстетизм национал-государственного мифа в современной культуре	38
Пушонкова О. А. Смысловая модель современной гендерной идентичности: тексты и контексты.....	43
Рогожа М. М. Модусы идеи ответственности в социокультурных обстоятельствах середины XX – начала XXI веков. Часть 1	47
Туренко В. Э. Любовь в координатах желания и удовольствия: философско-культурологический взгляд	54

Практическая культурология

Гриценко В. С. Гуманитарная эрудиция в профессиональных компетенциях культуролога	58
Живоглядова Д. Ю. Европейская политика и менеджмент в сфере культуры. Создание общего европейского культурного пространства.....	62
Коробко М. И. Переосмысление роли телесериалов: развлекательный контент, средство пропаганды или новый миф	65
Тормахова А. Н. Влияние технологий звукозаписи на создание и трансляцию музыкальных произведений.....	70

Научная жизнь. Новости культуры

Бровко М. М. Рецензия на курс лекций "визуальные практики и коммуникация"	74
Карпенко К. И. Рецензия на монографию Фесенко Г. Г. "Морфология городских ландшафтов: культурфилософские интерпретации"	75
Стоян С. П. Частный музей современного украинского искусства Корсаков: практика культурной децентрализации.....	76
Тормахова А. Н. Международная научная конференция "Современное искусство в эпоху цифровых медиа / СМИ"	77

ТЕОРЕТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008.74

Y. O. Butsykina, PhD, Assistant Professor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv
01033, Ukraine, Kyiv, Volodymyrska st., 60
gudzenkozh@gmail.com

EPISTEMOLOGICAL DIMENSION OF DESIGN CULTURE WITHIN KJETIL FALLAN HISTORICAL STUDIES

Article discusses basic epistemological questions related to historical studies of design provided by the well-known design historian Kjetil Fallan. It is devoted to the analyses of the researcher's investigation of 'isms' notion as a categorizing concept that can be described within cultural modes (first of all, Modern, modernity and modernism). This leads to another dimension of the "design culture" notion that provides dialectic relation between ideology and practice, constructed with 'isms'. The latter are presented as dynamic discourses, reflected in the 'episteme' concept by Michel Foucault. Article analyzes Thomas Kuhn's and Paul Feyerabend's notion of paradigms as a structuring device in the history of science used by Fallan to contemplate the dynamics of changes in the history of design. The main idea of the theory is to outline a differential paradigmatic system in design history. That has to provide deeper investigation of design history terminology and its conceptualization principles reflection.

Key words: design culture, design history, art history, isms, paradigm, modernism, episteme.

Formulation of the problem.

Within the design culture studies the attempt of epistemological investigation has been provided by the researcher Kjetil Fallan, who argues that a key concept of an epoch ("ism") should be interpreted as a special mode of design ideology and design practice dialectics. Article is devoted to the analysis of Fallan's exploring of this problem with the help of main XX century epistemological concepts – Foucauldian "episteme" and Kuhnian "paradigm". The brief reassessment of the notions must bring to more consistent exploration of some basic terms and concepts of design history and its cultural dimensions.

Analysis of research and publications.

The epistemological framework of the design culture conceptualization is built within the "isms" concepts beginning with such as Modern, modernity and modernism (post-modernism) by Jean Baudrillard, episteme by Michel Foucault and paradigm by Thomas Kuhn and Paul Feyerabend. Kjetil Fallan is the researcher who performed thorough historical studies of design evolution in connection with meta-level (theoretical) concept of design culture. Thus, cultural studies of design in its historical retrospective can be provided within Fallan's investigation that involves several interdisciplinary methods, using the ideas of science philosophers in particular.

Purpose of the article.

The purpose of the study is built in epistemological analyses within historical studies in design by Kjetil Fallan, that investigates the modern "isms" notion as categorizing concepts and cultural modes defined inside of design theory and design practice dialectics.

Exposition of the main material of the study.

The term "design culture" has various definitions. It is a complex concept that has to be investigated in different contexts. In this article, there is a particular aim to analyze the meaning proposed by Kjetil Fallan – as the phenomenon that has its own history, as much as practical and theoretical dimensions. The researcher starts with different approaches, such as historiography, methodology and epistemology. The last one is the object of this analysis.

When talking about theoretical dimension of design culture studies, there is a need to find key concepts within a particular investigation, that would also define the most appropriate method and the formal aspect of it. Fallan starts with the concept 'modern', complementing it with 'modernity' and 'modernism'. The reason is that it is a common rule in culture, social and philosophical discourse to use these terms. They are given a priority while speaking of contemporary issues concerning humanitarian sciences, starting from Renaissance. The same is actual within design theory and design history discourse: "...exploring in

particular questions arising when modern design culture is articulated as modernism. ... the history of design is approached as a history of ideas" [2, p. 105].

Actually, the one of the crucial philosophical responsibilities is to provide research on meta level – to analyze the instrument of analysis itself, the concepts used globally and locally. It is commonly accepted that terms need to be investigated, that would help to analyze the facts more deeply and thoughtfully. The general name of such crucial concepts is "ism", and Fallan tries to define it – "...how is it constructed, negotiated, mediated, consolidated and re-composed" [2, p. 107].

Ism is viewed as an effective instrument to investigate the most important theoretic questions within design domain, its history and cultural core. Design in its complexity is based on a special and meaningful terminology. That is why the epistemological dimension of design cultural studies must be based firstly on terminological analysis. The first issue concerning this is what is the main source of design terminology – aesthetical theory or social changes? The answer to this question provides the first opening definition by Fallan: "...an ism can be understood as a cultural mode defined by negotiations between design ideology and design practice - a notion that will underpin the rest of this study" [2, p. 108]. This various interchange between theory and practice can be assessed as a specialty of design culture scientific domain. Starting here, Fallan goes on by investigating meaning of each key term, its history and semantic transition in modernity. The crucial characteristic of this concept is the qualitative change between the previous state and the new one, where something is not like before in a dramatic way.

The important person referred by Fallan in this context is Charles Baudelaire, the author of the new aesthetic program, which denied the values and principles of the previous poets and philosophers. The eccentric break-up with traditional ideas is the gate to the "modernity" concept understanding. This theoretical change is tightly connected with the material basis and social changes in European countries of that time. Without it there would be no theoretical changes at all, that why Fallan puts accent on the duality of modernity as it is, that totally involves the design issues. The ideas of beauty changes together with the real manners, way of behaving and surrounding oneself with certain objects. These complex changes are unescapable, that why the novelty and modernity is built in the culture essence.

The positive version of such a duality is proposed by Matei Calinescu, who distinguishes two different types of modernity: "The first is modernity as a rationale of society, or a field of experience – characterized by scientific and technological progress, the industrial revolution, and the enormous social and economic revolts which followed capi-

talism. The other is modernity as aesthetic concept" [3, p. 83]. Fallan interprets this idea within the design studies issue – what is more important here, aesthetic line or social and economic, theoretical or practical?

The answer can be found in the meaning of design sphere itself, as long as it perfectly combines practical and aesthetical dimensions. That is why, as Fallan asserts, design provides the modernistic, completely new role of art within the culture on all its levels. And here he starts discussing the third term – 'modernism', its history (the most recently found of three) and specific characteristics. The main is that modernism is a movement: "Modernism in design is, generally, can be seen as a constant quest for modernity, or the wish to establish an anti-traditional tradition. ... a movement or a tendency which, it is often claimed, can be defined as an epoch in history and is thus not impaired by the constantly changing present" [2, p. 111]. Also, this is the concept with most variable meanings. And at last, it has an antagonistic concept which is "post-modernism" and which provides a new complexity within design studies. To get through this complexity, Fallan uses Foucauldian term "episteme" and a corresponding epistemological approach provided by the French philosopher.

Making a prolific effort to investigate the complex of concepts of a certain "formation", Michel Foucault comes to the specific term that would embrace it using a "archaeological" method: "...what I am attending to bring to light is the epistemological field, the episteme in which knowledge ... manifests a history ... of its conditions of possibility ... Such an enterprise is not so much a history ... as an 'archaeology'" [4, p. XXIII – XXIV].

According to Foucault, episteme not just corresponds an epoch, but rather forms its integrity and continuity with itself, create conditions of its being, intellectually and creatively.

Then, Fallan distinguishes to types of qualitative historical changes that divide epochs and periods: "the aesthetic-ideological movement" or isms, and the epistemes – "the deep, fundamental sociological structures". The former change more frequently and the latter are deeper and last longer. The former are signified with the new art and design, new visual characteristics of society. The latter brings core values that form base for these visual characteristics. The change is made when there's an essential need of new values, and first of all new isms arise. And that how we get the meaning of modern and modernity: "Art history, intellectual history, design history and all other academic disciplines concerned with aesthetics and ideologies of form in one way and in another have no choice but to deal with the phenomenon of isms ... They are more or less consistent sets of beliefs and arguments about what is correct, important and possible at the given time within the given episteme" [2, p. 115].

That's how Fallan shows the meaning of isms – to define the direction of thought of talented artists, architects and designers, who use isms as the basic "ideologies" to prove or to criticize and destroy. Though, isms are prescriptive character concerning art and design, which shows their instrumental essence. Answering to the question what are isms, the researcher deliberates between two positions: from one hand, they describe pieces of art and design objects, from another – they prescribe the creation of completely new and different ones. So, the best ism definition is in between.

In this context, Fallan brings up one of the methods he proposes within the design culture investigation – actor network system that can be described with isms and make them function in practice. An here he comes to the definition of the design culture concept meaning: "culture is most fruitfully conceptualized as a dialectic between system and practice and insisting on a necessary tension between the two as the key to understanding cultural transformation and

development ... culture of design - as experienced and articulated through isms - can be conceptualized as a dialectic between" [2, p. 117]. According to this, the design culture concept should resolve the problem theory (ideology) and practice dialectics in design sphere by analyzing the changes in design history and isms that serve as cultural codes within it, as they are "...formed as a response or the reaction to the existing praxis and governing ideas within the prevalent episteme" [Ibid., p. 118].

That's why, it is crucial to analyze the reasons and qualitative characteristics of the isms changes: what provokes them and how they are provided in practice and in ideology, how society changes within it. Actor network theory can be an answer: there is a certain need of multiple members of culture changing and ism-creating and verification process: "...art is created in the studio, while isms are created in the galleries ... if galleries are interpreted in a broad sense to mean the network of the social institutions, actors, and mechanisms involved in the sociocultural reception, interpretation, and domestication of art, buildings, and products" [Ibid., p. 120]. One person, even the most talented can't do that – creative process has to be systematic, forming schools, generations, periods, epochs, etc. This entire concept include their temporality, in other words – every new period brings a necessary change and shift after it, transforming into old ("traditional" or classical) one. This transformation is unstoppable and is marked with the help of isms.

Fallan emphasizes on the need of analysis how this changes happen, how this shift is processed, how something new and innovative, crucial and scandalous becomes traditional, conventional, common and sometimes even kitsch – "from avant-garde to arriere-garde". Answering this he uses the method of domestication (next to the actor-network method mentioned above). Domestication is a process when an idea or an image get appropriated by mass, or vice versa – when the common place gets appropriated by an artist or a designer and gets a new, unexpected meaning depending on context. To understand the history of design on epistemological lever, we need to analyze in details all parts and their inter interactions within the networks and through the dialectical process of domestication.

Fallan makes it possible with the help of Thomas Kuhn's "paradigm" concept, articulated in his book "The Structure of Scientific Revolutions". This concept embraces the changes of epistemes and isms within science historical development. So, there is an interesting point in the possibility of using such an approach in design history analysis. And we can find it in Kuhn's work: "To the extent that the book portrays scientific development as a succession of tradition-bound periods punctuated by non-cumulative breaks, its thesis are undoubtedly of wide applicability. But they should be, for they are borrowed from other fields. Historians of literature, of music, of the arts, of political development, and many other human activities have long described their subjects in the same way. Periodization in terms of revolutionary breaks in style, taste, and institutional structure have been among their standard tools" [8, p. 208]. Here we can see ground for such a transition, as long as paradigm involve "ideas, values, models, techniques, metaphysical assumptions, symbolic generalizations and so on shared by a research community" [2, p. 130]. Also, it is important to emphasize that paradigm is always dynamic, it has its own period of lasting, though it can be long-lasting.

The second famous science philosopher, to whom Fallan appeals, and who continues Kuhn's ideas, is Paul Feyerabend and his book "Against Method". The reason for it is that Feyerabend brings new wave to the paradigm discourse: "opens up for a modified interpretation of Kuhnian paradigms by suggesting the existence of several, coexisting paradigms" [Ibid., p. 133].

In social, art, design and even science development process there is always more than one holistic vector, this process includes certain synchrony, that's why paradigm concept has to deal with it. Different paradigms involve corresponding isms, as well as corresponding values, institutions and actors. The same picture can be seen within art or especially design sphere: multiple schools, traditions, styles, approaches coexist and interact gradually. Fallan gives examples of paradigms in design history of the XX century: "art deco, streamlining and deconstructivism". In this context he addresses researcher John Heskett and his idea of 'layering society of design history' explicating the rules of design dynamic history: nothing changes completely, but layers one on another producing not totally new, and renewed: "...Design is therefore simultaneously about change, continuity and adaption" [6, p. 13].

We can see that for Fallan design and its dynamic totally corresponds the principle by Feyerabend: "Knowledge so conceived is not a series of self-consistent theories that converges towards an ideal view; it is not gradual approach to the truth. It is rather an even increasing ocean of mutually incompatible (and perhaps even incommensurable) alternatives..." [5, p. 30]. Such a vision of any knowledge sphere as multi-paradigmatic helps to grasp the specific state of design history and isms circulation within it.

Remembering this, Fallan gets to the final question of his design history epistemological analysis – how we can grasp in mind and investigate to correspondence between to general and main paradigms in design – modernism and postmodernism? And how multi-paradigmatic system approach can answer that? Is modernism an episteme ("metaphysical paradigm, world view") or an ism ("sociological paradigm, design ideology")? From one hand, Jürgen Habermas says that modernity is still crucial and is not finished yet. From another, Charles Jencks buried modernism in his famous work "The Language of Post-Modern Architecture": "Modern Architecture died in St Louis, Missouri in July 15, 1972 at 3.32 p.m. (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks were given the final coup-de-grâce by dynamite ... Boom, boom, boom" [7, p. 9]. Both these positions were criticized a lot, and various opinions have been given on the topic of modernity and postmodernism interaction. All these discourse may be enlightened with paradigmatic approach in design. The question "is modernism as metaphysical paradigm finished" might get a negative answer, because this paradigm is still influential within contemporary context ("in social, political, economic, technological spheres", not only on artistic and aesthetic level).

For sure, there is a need to quote Jean Beaudrillard and his vision of postmodernism: "...it is the baroque, with its predilection for the allegorical, its new discursive individualism based on redundant forms and tricked-up materials, and its demiurgic formalism, that is the true inaugurating moment of the modern age" [1, p. 113]. Concerning this, Fallan is not ready to describe postmodernism as a metaphysical (aesthetical) paradigm, that is completely new comparing to the modernism. It's rather an alternation, it exists in its negative status, though somehow it is completely autonomous in its intention, through the modernism constant transformation: "Modernism as a world view, a metaphysical paradigm or an episteme affords or restricts the isms as a - to paraphrase Feyerabend - whole set of partly overlapping, factually adequate, but mutually inconsistent movements" [2, p. 144].

Conclusion

As researcher Pigalskaya says, "The history of design is a rather young field of humanities. As K. Fallan notes, despite the existence of publications on the history of American and European design, until 1977 it is hardly pos-

sible to talk about the history of design as an established academic discipline" [9]. We can agree that design history and cultural analysis is in the beginning of its development. Though, the first important steps have been already made by K. Fallan, who actualized this subject by reintroducing the complex and systematic structure of design development: "...everyday processes that can become the key to understanding design, primarily oriented to everyday and customary actions" [Ibid].

After historical and methodological levels, Fallan proposed an epistemological one, which appeared to be the most consistent and complicated: different philosophical, aesthetical and sociological theories have been combined here. The central issue consists in the ism definition (as long as design historians and theorists operate with isms) as cultural codes that form the specific interaction between design theory and practice: "Isms belong on this paradigmatic level when they are primarily considered as styles or formal expressions. These isms are normally made up of a series of prefigurative exemplars or models functioning prototypes, as a repertoire or as a reservoir of possibilities" [2, p. 136].

The main isms within design history are modernism and postmodernism (and other key works are modern and modernity). The most appropriate way to analyze them, for Fallan, is turning to Foucauldian "episteme", Kuhn's "paradigm" and Feyerabend's "multi-paradigmatic" concepts and theories around them.

The results of this analysis give us new possibilities of design sphere, its ideologies, terms and concepts investigation: what is a real renovation and what is just "layering". Design thus is corresponding to science and art as the subject of philosophical and cultural studies, which gives broad perspectives in this field within an epistemological dimension.

REFERENCES / СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Beaudrillard Jean. *The System of Objects* / Jean Beaudrillard. London: Verso, 1996. – 205 p. – P. 113.
2. Foucault Michel. *The Archaeology of Knowledge* / Michel Foucault. London: Tavistock Publications, 1972. – pp. 147–149, 193–194.
3. Fallan Kjetil. *Design History: Understanding Theory and Method* / Kjetil Fallan. New York: Oxford Press, 2010.
4. Fallan Kjetil. Modernism or Modern ISMS? – Notes on an Epistemological Problem in Design History / Kjetil Fallan // *Nordic Journal of Architectural Research*, 17/4, 2004. – pp. 81–92. [Elektronnyi resurs]: - Retrieved from <http://arkitekturforskning.net/na/article/viewFile/219/182>
5. Feyerabend Paul. *Against Method – Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* / Paul Feyerabend. London: NLB, 1974. – P. 30.
6. Heskett John. *Some Lessons of Design History*, in A. Skjerven, ed. *Designkompetanse – Utvikling, forskning og undervisning* / John Heskett. Oslo: Oslo national Academy of Arts, 2005. – P. 13.
7. Jencks Charles A. *The Language of Post-Modern Architecture* / A. Jencks Charles. London: Academy Editions, 1978. – P. 9.
8. Kuhn Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions* / Thomas Kuhn. Chicago: University of Chicago Press, 1970. – P. 208.
9. Пигальская А. М. Подходы к конструированию истории дизайна и его практик [Elektronnyi resurs] / А. М. Пигальская // *Культурологический журнал*. – 2012, № 1. – Режим доступа: http://www.cjournal.ru/rus/journals/131.html&j_id=10

REFERENCES (APA)

1. Beaudrillard, Jean. (1996) *The System of Objects*. London, Verso.
2. Foucault, Michel. (1972) *The Archaeology of Knowledge*. London, Tavistock Publications.
3. Fallan, Kjetil. (2010) *Design History: Understanding Theory and Method*. New York, Oxford Press.
4. Fallan, Kjetil. (2004) Modernism or Modern ISMS? – Notes on an Epistemological Problem in Design History / *Nordic Journal of Architectural Research*, 17/4 (2004), pp. 81–92. Retrieved from <http://arkitekturforskning.net/na/article/viewFile/219/182>
5. Feyerabend, Paul. (1974) *Against Method – Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. London, NLB.
6. Heskett, John. (2005) *Some Lessons of Design History*, in A. Skjerven, ed. *Designkompetanse – Utvikling, forskning og undervisning*. Oslo, Oslo national Academy of Arts.
7. Jencks, Charles A. (1978) *The Language of Post-Modern Architecture*. London, Academy Editions.
8. Kuhn, Thomas. (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, University of Chicago Press.

9. Pigalskaya, A. M. (2012). Construction of the Design History and Its Practices. Journal of Cultural Research, 1. Retrieved from http://www.cr-journal.ru/rus/journals/131.html&j_id=10.

Received Editorial Board 26.08.18

Є. О. Буцикіна, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРИ ДИЗАЙНУ В МЕЖАХ ІСТОРИЧНИХ СТУДІЙ К'ЄТИЛА ФАЛЛАНА

Стаття присвячена розгляду основних гносеологічних питань, пов'язаних із історичними дослідженнями дизайну, представлені ми відомим істориком дизайну К'єтилом Фалланом. Впроваджується аналіз наукового дослідження поняття "-ізм" як категоризуючого поняття, що може бути описано в культурних модусах (перш за все модерн, модерність та модернізм). Здійснюється вияв нових вимірів поняття "культура дизайну", що забезпечує діалектичний зв'язок між теоретичним та практичним рівнями, вибудований за допомогою "-ізмів". Останні подаються як динамічні дискурси, відображені в понятті "епістема" Мішеля Фуко. У статті впроваджується аналіз поняття парадигми в інтерпретації Томаса Куна та Поля Фейєрабенда як інструменту структурування в історії науки, запозиченого Фалланом задля спостереження динаміки змін в історії дизайну. Основна ідея даної концепції полягає в окресленні диференціальної парадигматичної системи в історії дизайну, що має на меті забезпечити більш глибоке дослідження термінології історії дизайну та рефлексію принципів її концептуалізації.

Ключові слова: культура дизайну, історія дизайну, історія мистецтва, "-ізми", парадигма, модернізм, епістема.

Е. А. Буцикіна, канд. филос. наук, ассист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ЕПІСТЕМОЛОГІЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ДИЗАЙНА В ИСТОРИЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ КЪЕТИЛА ФАЛЛАНА

Статья посвящена рассмотрению основных гносеологических вопросов, связанных с историческим исследованием дизайна, представленным известным исследователем Къетиллом Фалланом. Внедряется анализ научного исследования понятия "-изм" как категоризирующего понятия, которое может быть описано в культурных модусах (прежде всего модерн, модерность и модернизм). Осуществляется выявление новых измерений понятия "культура дизайна", что обеспечивает диалектическую связь между теоретическим и практическим уровнями, выстроенную при помощи "-измов". Последние подаются в качестве динамических дискурсов, отраженных в понятии "эпистема" Мишеля Фуко. В статье осуществляется анализ понятия парадигмы в интерпретации Томаса Куна и Поля Фейерабенда как инструмента структурирования в истории науки, которое заимствуется Фалланом для наблюдения динамики изменений в истории дизайна. Основная идея данной концепции заключается в очерчивании дифференциальной парадигматической системы в истории дизайна, которое призвано обеспечить более глубокое исследование терминологии истории дизайна и рефлексии принципов ее концептуализации.

Ключевые слова: культура дизайна, история дизайна, история искусства, "-измы", парадигма, модернизм, эпистема.

УДК 130:2

Н. І. Ковальова, канд. філос. наук, доц.
Одеський національний політехнічний університет,
пр. Шевченка, 1, м. Одеса, 65000, Україна
nisa_i_k@i.ua

В. Л. Левченко, канд. філос. наук, доц.
Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова,
вул. Дворянська, 2, м. Одеса, 65026, Україна
victor_levchenko@ukr.net

СФЕРА ЕСТЕТИЧНОГО У ФІЛОСОФСЬКИХ ТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ РЕФЛЕКСІЯХ ХХ СТОРІЧЧЯ

Статтю присвячено розгляду співвідношення естетичного та філософського в інтелектуальних рефлексіях ХХ ст. Матеріалом для дослідження стали праці таких характерних фігур модерну та постмодерну, як В. Беньямін та Ж.-Ф. Ліотар. Завданням роботи є аналіз модерністського та постмодерністського дискурсів і виявлення їх перетинань та взаємозіткнень.

Ключові слова: модерн, текст, мова, постмодерн, знання, естетика.

Постановка проблеми. Зацікавлення естетичними розробками модерну і постмодерну значною мірою обумовлено їх визначальним впливом на авангардні та пост-авангардні мистецькі практики. Філософські рефлексії генерували настанови та модельні параметри новітнього мистецтва. Аналіз концепцій В. Беньяміна та Ж.-Ф. Ліотара дозволяє акцентувати естетичні принципи модерну і постмодерну та визначити ступінь їхньої когерентності.

Аналіз досліджень і публікацій. В останні десятиріччя ХХ ст. – на поч. ХХІ ст. до аналізу проблематики сучасної естетичної сфери в контексті праць В. Беньяміна, Ж.-Ф. Ліотара, У. Еко, Ж. Дельоза, Ж. Бодрієра зверталися у своїх працях наступні сучасні науковці: В. Вельш, Б. Вальденфельс, М. Епштейн, В. Фульд, В. Подорога, В. Лапідський, Н. Маньковська.

Серед українських дослідників проблематику філософії модерну та постмодерну в контексті зазначених теорій розглядали С. Куцепал, О. Гомілко, В. Кебуладзе, Л. Левчук, О. Колесник, В. Личковах, Є. Більченко, О. Павлова, М. Култаєва, В. Панченко та ін.

Мета статті. Дослідити філософські засади авангардного та поставангардного мистецтва в концепціях В. Беньяміна та Ж.-Ф. Ліотара.

Виклад основного матеріалу дослідження. ХХ століття було століттям художніх революцій, що породили безліч варіантів філософських рефлексій на естетичні зміни. Можна стверджувати, що саме сфера естетичного була тим ферментом, який активував філософські пошуки. Слід зазначити, що і модерністські філософські реакції, що відкрили ХХ століття та стали відповіддю на його авангардистські виклики, і постмодерністські рефлексії, що завершили буремне ХХ століття, зовсім не можна розглядати як лінійно розташовані, як такі, що накопичували знання у відповідності з прогресистською шкалою. І модерністський, і постмодерністський дискурси скоріше є такими, що мають безліч перетинань, спільних топосів і концептів. Для виявлення їх віддзеркалювання, взаємодій і взаємозіткнень ми звернулися до робіт таких характерних фігур модерну і постмодерну, як В. Беньямін і Ж.-Ф. Ліотар.

Для Беньяміна порочною виглядала практика жорсткої дисциплінарної демаркації знання, що була характерна для наукової думки минулого, на противагу якій він визначав як основну мету своїх досліджень сприяння інтеграційному процесу в науці. Це, з його точки зору, можливо здійснювати через аналіз "твору мистецтва, який

© Ковальова Н. І., Левченко В. Л.

відкриває в цьому творі інтеграційне виявлення релігійних, метафізичних, політичних, економічних тенденцій епохи, яке не підлягає домінантним обмеженням ні в одному окремому напрямку" [2, с. 17]. Тобто погляд дослідника повинен бути не історичним, що нанизує факти, "як чотки", на лінійно представлений процес, а швидше ейдетичним, а сфера естетичного має виступати своєрідним медіумом філософського пізнання. Тому-то витвір мистецтва є принципово незавершеним (цим, можливо, і викликано центральне місце в його творчій спадщині жанру есе, адже, за влучним афоризмом Роберта Музіля, "есе чередою своїх розділів бере предмет з багатьох сторін, які не охоплюють його повністю, – бо предмет, охоплений повністю, втрачає раптом свій обсяг і убуває в поняття" [8, с. 291], а історик літератури повинен виходити з позиції своєї особистої співприсутності з феноменом, що досліджується.

Пізнання предмета свого дослідження виступає по суті спробою висловитися самого автора, з чого і випливають особливості беньямінівського універсалістського розуміння мови. Остання не є комунікативним засобом, а є формою і вираженням всього існуючого. Тобто для нього мова була не стільки засобом мовлення, специфічним для людини, скільки сутністю світу, з якої виникає сама мова. Це "мова істини, мова, де всі головні таємниці, над якими працює мислення, зберігаються без напруги навіть в мовчанні, ця мова істини є істинна мова" [3, с. 52]. У своєму есеї "Завдання перекладача" Беньямін, посилаючись на Малларме, підкреслює, що це і є саме та "істинна мова", яку ми мимоволі маємо на увазі, переводячи з однієї мови на іншу.

Цілісний простір мови в ідеалі твориться зі спроби висловитися самому, спроби висловити те, що відбувається в собі і навколо себе. У центрі цього мовного простору знаходиться іменування, що як раз і перешкоджає редукуванню повідомлення до розуміння його як виключно інструментального акту. Мова є загальнолюдським простором духовності, і перед людиною в результаті виникає можливість побачити себе як частину цілого. Вона за допомогою мови повідомляє власну духовну сутність, зрозуміло, в межах і кордонах можливого, оскільки це завжди її власна номінація, сама вона називає всі інші речі. Тобто тут виявляється наступна закономірність: висловити себе самого і за-говорити з іншим є одне і те ж. Саме цією якістю мови і пояснюється художня виразність філософських текстів самого В. Беньяміна.

Беньямін постійно кружляє навколо предмета свого дослідження, наближається і відступає від нього, не намагаючись зробити остаточний висновок, в результаті чого йому вдається зберегти простір природно-історичної цілісності предмета. Саме тому його роботам чужими є і системотворення, і логічний доказ. Замість цього він пропонує свою оригінальну техніку дослідження, яку він в "Епістемологічній передмові" до "Походження німецької барокової драми" визначав як "мозаїчну". Філософський розгляд аналогічно мозаїчним зображенням виникає з окремих частин і фрагментів. "Цінність розумових осколків має тим більше вирішальний характер, чим менше їх можна безпосередньо перевірити основною концепцією, і від цієї цінності в рівній мірі залежить блиск викладення, так само як цінність мозаїки – від якості скла. Співвідношення мікрологічної обробки і міри художнього та інтелектуального цілого говорить про те, що справжній зміст вловимий лише при скрупульозному зануренні в деталі змісту предметного" [5, с. 7].

Відповідно до цієї мозаїчної техніки він і вибудовував свої тексти, зокрема "Походження німецької барокової драми". Даний твір складався переважно з цитат. У ньому Беньямін використав, згідно з підрахунками дослідників, 497 цитат із 178 творів, а

також приховане цитування, імітував барокові тексти тощо. Ця захопленість цитуванням, цитатна гра, ретушування використання цитат приводили іноді дослідників, що не виявляли використаних Беньяміном цитат в першоджерелах, до радикального висновку, що вся ця робота взагалі є містифікацією (наприклад, див.: [10, S. 53]). Такий спосіб роботи був притаманний всій творчості Беньяміна. Саме так він читав тексти героїв своїх есеїв, витягуючи з них цитати й окремі фрагменти та об'єднуючи їх потім у свої колажні колекції.

Беньямін досить оригінально розумів природу цитати як нового способу ставлення до минулого. Вона являє собою заміну втраченого зв'язку традиції і сьогодення, віри в авторитети, характерних для минулого. У цитуванні минуле дивним чином частково присутнє в сьогоденні. Психологічне неприйняття сьогодення – розчарування в ньому і бажання відмовитися від нього – є суб'єктивною підставою звернення до цитування. У першоджерелі висловлювання, яке перетворюється на цитату, позбавлене тієї сили і тих смислів, які воно знаходить у новому контексті використання. Цитата відсилає до трансцендентного змісту, і, за великим рахунком, Беньямін через реалізацію цієї дослідницької техніки домагається такого ж результату виходу з ситуації повсякденності, як і в тогочасних візуальних мистецтвах (наприклад, у творчих пошуках різних авангардних шкіл) і в музиці. Він зазначає, що "в цитаті мова досягає досконалості. У цитаті відбивається мова ангелів, в якій всі слова, потривожені в ідилічному контексті сенсу, стали епіграфами Книги Творіння" [2, с. 353]. Техніка цитування, передбачувана її адептами як охоронна, насправді, вириваючи висловлювання з контексту колишнього його існування, виступала з руйнівними наслідками для цього контексту, маніфестувала зняття тимчасових розрізнянь. Тому-то, як відзначала Ханна Арендт, "в формі 'фрагментів думки' цитати несуть подвійну функцію: переривають потік викладення втручанням 'поза межної сили'... і, разом з тим, до межі концентрують в собі те, що викладається" [1]. Власне, і поняття "походження" позбавлене у Беньяміна звичного для нас історичного і генетичного сенсу. Походження не має жодного відношення до виникнення, в ньому не передбачається становлення того, що виникає, яке є, скоріше за все, похідним становлення і зникнення. "Походження стоїть в потоці становлення як вир і затягує в свій ритм матеріал виникнення... Таким чином, походження не виділяється з фактичної наявності, а відноситься до її перед- і постісторії" [5, с. 27–28].

У творі мистецтва необхідно розрізняти реальний зміст і зміст істини, які спочатку виступали в єдності з плином життя твору, але згодом відбувається їх розведення. Якщо реальний зміст виступає на перший план, то зміст істини виявляється прихованим. Звідси, за Беньяміном, і розрізнення завдань коментатора і критика. Критик запитує про істину, але його запитування можливо завдяки присутності попередньої умови всякої критики – коментаря, що є завжди трактуванням того, що кидається в очі і представляється дивним, тобто реального змісту. Деталі й фрагменти минулого, що розчиняються в минулому, і стають об'єктом коментаря реального змісту тексту.

Історична дистанція, яка виникає між змістом істини і реальним змістом, і вирішує питання про безсмертя цих творів, множить їхню смислову "міць". Цей інтерес до деталей, пристрась до дрібниць була конгеніальна гетевській або шпенглерівській переконаності у фактичному існуванні *Urphänomen* (прафеномену), в якому нерозривно злиті ідея і досвід, слово і річ, значення і

явище. У зв'язку з цим Беньямін вкрай критично ставиться до культурно-історичного методу неокантианства, що виходить із постулату існування загальнозначущих цінностей.

Так, застосування цього методу до вивчення поезії призводить до наступного враження. "На того, хто обізнаний у справах поезії, всі їхні дії справляють моторошне враження, ніби загін найманців, що голосно марширують, вривається в прекрасний, міцний будинок поезії, заявляючи, що має намір захоплюватися його скарбами і дивовижами, і в цей момент стає ясно: ці найманці перевернуть догори дригом весь будинок і зруйнують всю його будову; вони зайняли будівлю, тому що вона вдало розташована і з неї дуже зручно обстрілювати в'їзд на міст або залізничну лінію, оборона якої настільки важлива в громадянській війні. Саме так історія літератури облаштувалася в будинку поезії, тому що з позицій "прекрасного", "цінностей внутрішнього досвіду", "ідеального" і з інших подібних до них бійниць найкраще вести вогонь під надійним захистом стін" [2, с. 423–424].

На противагу подібній позиції осягнення проблем, слід було б занурюватися в самі твори. Прообразом нового ставлення до історії, до осягнення творів є фігура колекціонера. Для останнього головним є цінність автентичності, а не "культ цінності", тому-то для Беньяміна таким значущим є поняття "аура". Так, в своїх пізніх роботах – книзі про Бодлера [2, с. 47–234], творі "Париж, столиця XIX століття" [4, с. 141–163] (Експозе "Пасаж" для отримання фінансування від Інституту соціальних досліджень) – він аналізує різні феномени, наприклад, такі як натовп, фланер, вуличні ліхтарі, проституція, пасажі, мода, нудьга, універсальні магазини, вулиці тощо. Кожен з них виступав як така точка, в якій і можна виявити основні особливості дійсності. Тільки якщо "упіймати" цю точку в цих різних феноменах, з'являється можливість зрозуміти всю дійсність. Так, особливості творчості Ш. Бодлера та його епоху можна зрозуміти через фігуру фланера середини XIX століття, який з метою протиставлення себе темпу переживання часу паризьким натовпом вигулює в пасажах черепаха з надітим на шию повідцем. Зміна оптики, зміни в колективному тілі натовпу, зміна людської чутливості надають нам можливість виявити особливості і художньої практики, і розуміння історії.

Для Беньяміна історичний прогрес – це ілюзія. Минуле ніколи не зникає, воно принципово не завершене і, утримуючись в сьогоденні, постійно пред'являє претензії на позбавлення від катастроф, відчуження і т. п.

Розглянемо критику метанарацій Ж.-Ф. Ліотара, що обґрунтувала парадигмальні естетичні настанови постмодернізму.

Статус справжнього філософського поняття і розробленої концепції термін "постмодернізм" набуває завдяки дослідженням Ж.-Ф. Ліотара, присвяченим аналізу "стану знання в найбільш розвинених суспільствах" ("Стан постмодерну").

Коротко кажучи, рефлексія над своєрідністю сучасного знання приводить Ліотара до негативного визначення поняття "постмодерн", яке пов'язане з відмовою від посилань на центральну легітимізуючу ідею, з втраченою вірою в метанаративи: "Спростуючи до крайності, ми вважаємо "постмодерном" недовіру щодо метаоповідей" [7, с. 10]. Ліотар виділяє три таких метаоповіді, які в західній культурі виконували функцію легітимізації не тільки по відношенню до науки, а й по відношенню до етики і політики (комплекс "влада–знання" в термінології М. Фуко). Це "діалектика духу", "герменевтика сенсу" та

"емансипація людини розумної". Ці "Великі Оповідання" легітимізували способи мислення, форми знання і всю соціальну систему, визначали тотальність світогляду. У результаті "занепаду метанарацій" вони втрачають своїх "дійових осіб", "великих героїв", свої "небезпеки", "великі пригоди", "велику мету", розпадаються на безліч мовних ігор і втрачають свою легітимізуючу міць. Позитивне визначення постмодерну, за Ж.-Ф. Ліотаром, ґрунтується на усвідомленні цього розпаду як шансу, як цінності, що відкриває дорогу фактичній плюральності гетерогенних мовних ігор і способів життя. Постмодерн можна визначити як ситуацію радикальної плюральності, як принципово позитивно оцінений досвід того, що той самий сенс може бути артикульований множинними варіантами.. Саме ця позитивна оцінка розпаду колись єдиного дзеркала світу становить специфіку постмодерністської ментальності, бо сама констатація такого розпаду і ностальгія за втраченою цілісністю не є ні новими, ні оригінальними – такі настрої можна простежити в європейській культурі щонайменше з початку XX ст. "Цей песимізм, – пише Ліотар, – плекав покоління початку століття у Відні: художники, Музіль, Краус, Гофмансталь, Шенберг, Брех, але також і філософи Мах і Вітгенштейн. Безсумнівно, вони пересунули так далеко, наскільки це було можливо, усвідомлення і теоретичну і художню відповідальність за делегітимацію. Сьогодні можна сказати, що цю похоронну працю виконано. Не варто починати її заново... Ностальгія за втраченою розповіддю – і та була втрачена більшістю людей" [7, с. 100]. Подолання цієї ностальгічної перспективи, протиставлення їй фактичної плюральності мовних ігор і комунікативних взаємодій, розуміння цієї множинності як шансу і як виграшу і створює власне постмодерністську свідомість. В. Вельш вважає, що постмодернізм визначається ключовим досвідом того, що один і той же зміст може бути передано абсолютно по-різному, "...а інший спосіб бачення "висвітлює" аж ніяк не менше за попередній, – він є тільки іншим... Стара модель сонця – сонце для всіх і над усім уже втратила своє значення... Якщо цей досвід не витіснити, а застосувати, то потрапимо до "постмодерну". Відтепер істина, справедливість, людяність постають у множині" [6, с. 16].

Відстоювання досвіду множинності, принципового плюралізму форм знання і життєвих проєктів зовсім не є маскардом "цинічного еклектизму", свідченням відсутності етичних орієнтирів в постмодернізмі, виправданням моральної всюдозволеності й естетичної нерозбірливості. Навпаки, всупереч поширеним кліше, постмодернізм має чіткі етичні орієнтири. Його критичний дух спрямований проти будь-яких спроб встановлення гегемонії, будь-яких форм тотальності, етичної чи естетичної монополії.

Осмілюючи історичний досвід людства, яке не раз потрапляло в пастки через претензії якоїсь ідеї на винятковість, постмодернізм виступає за різне і проти єдиного, відстоюючи свій принциповий антитоталітарний вибір. Розставання з єдиним виявляється звільненням від панування і примусу, однак гетерогенність постійно продукує конфлікти, зіткнення аієрархічно взаєморозташованих в ацентричному культурному просторі парадигм. Тому постмодерністський інтерес зосереджено на проблемах кордонів, розломів, неузгодженостей, конфліктних зон, з яких виникає невідоме, яке суперечить розуму, – паралогічне.

Постмодерністське знання чутливе до тем диференціації, різномірності, неспівмірності, нестабільності. Згідно з рефлексивною оцінкою класиків постмодернізму, сам феномен постмодерну породжений атмосферою нестабільності, а культура постмодерну орієнтована на осмислення нестабільності як такої, за Ліотаром, "пошук нестабільності".

Прагматика постмодерністського знання має мало спільного з пошуком результативності. "Навпаки: працювати над доказом – значить шукати і "вигадувати" контр-приклад, <...> розробляти аргументацію – досліджувати "парадокс" і легітимізувати його за допомогою нових правил гри..." [7, с. 131]. Основною рисою постмодерністського знання стає поява великої кількості малих наративів з іманентними самим собі дискурсами про правила, які вони узаконюють. Наука тепер стає нестабільною і відкритою системою, вона виробляє не відоме, а невідоме. Для обґрунтування знання до неї непридатний ні критерій продуктивності, ні критерій консенсусу.

Полемізуючи з Хабермасом, який висунув принцип консенсусу як критерію законності, Ліотар зазначає, що ця концепція виходить з визнання законності метанарації про емансипацію людства. За Ліотаром, проблема легітимації не може бути вирішена на шляху пошуку універсального консенсусу, який, по-перше, передбачає редукцію гетерогенних мовних ігор до універсальної метамови приписів, що описує правила всіх ігор, тобто до нового метанаративу; по-друге, консенсус передбачає закінчення діалогу, хоча швидше повинен представляти його тимчасовий стан. "Консенсус став застарілою цінністю, він є підозрілим", – пише Ліотар [7, с. 157].

Для легітимації знання він пропонує паралогію, яка передбачає "відкриту систематичність", локальність, анти-метод. Паралогія легітимізує руйнування колишніх висловлювань та правил ігор і дає можливість генерувати нові правила, виробляти нові ідеї. Концепція Ліотара розвиває ідеї діалогічності й інтертекстуальності, переорієнтовує культуру на пошук відмінностей, нестабільностей, випадковостей.

Презумпції "занепаду метанарацій", принципової плюральності картини світу, орієнтації на "продукування непослідовності", на "різноманітний номадизм" стали базовими для формування постмодерністської естетики.

Постмодерна естетика неканонічна, принципово асистематична, адогматична, для неї характерна відсутність жорстких і замкнутих концептуальних схем. Естетичним дослідженням властиві локалізація проблематики, мікроаналіз, інтерес до "периферійних" естетичних феноменів, антиієрархічні ідеї культурного релятивізму, відмова від євро- та етноцентризму, презумпція відносності канонів. Оскільки культурний простір у постмодернізмі виступає як принципово ацентричний (як в топологічному, так і в аксіологічному відношенні), відбувається дестабілізація класичної системи естетичних цінностей, дистанціювання від жорстких бінарних опозицій "прекрасне – потворне", "реальне – уявне", "оригінальне – вторинне", елітарне – масове".

Регулятивним принципом постмодерністської естетики стає принцип нонселекції, що означає визнання рівного права на паралельне співіснування в децентрованому культурному просторі альтернативних естетичних програм і стратегій. Звідси нова конфігурація естетичного поля, де домінують відкритий контекст, гра цитат, занурення в стихію тексту.

У контексті ідеї "занепаду метанарацій", орієнтованої на бачення світу як принципово ацентричного, плюрального, позбавленого будь-яких точок пріоритетності, в постмодернізмі переосмислюється ідея колажу. Колаж, який використовується в модернізмі як один з методів художньої творчості, інтерпретується в постмодерністській естетиці як універсальний спосіб організації культурного простору.

Постмодерна естетика виявляється швидше орієнтованою на красу асонансів і асиметрії, дисгармонічну цілісність як естетичну норму. Естетику постмодернізму У. Еко називає естетикою Хаосмосу, тобто естетикою,

що базується на уявленні про рівноправне існування Хаосу та Порядку. При цьому постмодерністський Хаос трактується насамперед в аспекті своєї креативності: відсутність наявної організації розуміється як відкритість різним можливостям. Будь-який естетичний феномен постає як принципово незамкнуте поле актуалізації нескінченних плюральних практик означування. Постмодерна естетика орієнтована на аналіз артефактів мистецтва, що розуміються як конструкція, тобто як вільне і рухоме з'єднання в єдине ціле різних цитат. Читання в цьому випадку постає як креативна процедура зі створення сенсу.

Дистанціювання від класичної парадигми репрезентації повноти сенсу, "метафізики присутності" в естетиці призводить до відмови від миметичної концепції мистецтва, до розуміння мистецтва як нескінченного тексту, позбавленого першосмислу і відкритого для інтерпретацій. Таким чином, відбувається радикальний перегляд усієї багатовікової естетики "зображення". Твір мистецтва розуміється як іманентно колажний текст, середовище генерації сенсу, за яким немає ні реальності, що його обґрунтовує, ні автора, який володіє монополією на його істинний сенс.

Суб'єкт як центр системи уявлень і джерело творчості виявляється в естетичній парадигмі постмодернізму децентрованим, розсіяним, його місце займають анонімні мовні структури.

Народження смислу в цьому контексті постає як самоорганізація звільненого від суб'єкта тексту, яка відбувається в процесі означування. Це конституює радикальну естетичну трансформацію: перехід від модерністської теорії творчості як вільного виявлення несвідомого до постмодерністської художньої парадигми творчості як вільного виявлення процесуальності мови як такої, поза будь-якою (свідомою чи несвідомою) артикуляцією і референціальною гарантованістю.

Таким чином, конституюється радикальний поворот від центральної для класичної естетики проблематики творчості до проблематики сприйняття художнього твору. Відбувається перенесення акцентів з фігури автора на фігуру читача. Постмодерністську естетику цікавить специфіка відносин твору з аудиторією в сучасній культурі, залежність генерації сенсу від діалогу "текст–читач", проблеми "меж інтерпретації" та "гіперрозуміння".

Для постмодерністської естетики сприйняття твору є не тільки креативною у творчому сенсі, а й екзистенційно значущою процедурою. Тому питання про діалогічність відносин "текст–читач" є одним з центральних в сучасній філософії мистецтва. Саме мовна, комунікативна функція мистецтва виявляється у фокусі значущості сучасних естетичних досліджень, а процес розуміння художнього твору трактується не тільки як модель порозуміння між автором, читачем і текстом, але набагато ширше – як універсальна парадигма взаєморозуміння.

Постмодерністське мистецтво з його ігровим характером, відсутністю заданих правил і гарантованих перспектив ставить людину вічно-вічно зі світом можливого, "провокуючи" її на конструювання власного Я і Я Іншого в різних контекстах, сприяючи розкриттю власного комунікативного й екзистенціального потенціалу.

Висновок. Отже, постмодерністська версія мистецтва чітко артикулює категоричну заборону на будь-які дидактично-профетичні оцінки, і ширше – відмову від соціальних функцій мистецтва. Це одна з основних відмінностей постмодерністської естетичної програми в порівнянні з естетикою авангарду. Постмодернізм відмовляється від наріжного каменю модерністської теорії авангарду – тези про соціальне призначення мистецтва. На відміну від цієї настанови для Беняміна, який артикулював у своїх творах основні модерністські тенденції, соціологічний підхід та розгляд предмета мистецтва і

власне художньої діяльності у всіх її проявах кризі при-
зму соціального були базовими. Натомість, в умовах
"занепаду метанарацій", занепаду ідеології, відмови від
загальної теоретичної позиції постмодерне мистецтво
рефлексує себе як асоціальна практика.

Аксіологічно опозиційним модернізму постмодернізм
є і в питанні про сприйняття та оцінки минулого, про
ставлення до традиції. Модернізм відсікає саму ідею
будь-якого зв'язку з минулим. Неприйняття традиції
демонструють практично всі естетичні концепції аван-
гарду. Неодмінною умовою творчості для модерністів
були новація й оригінальність. Бен'ямін, проте, демон-
струє такий рівень розвитку модерністських настанов
по відношенню до традиції, коли позначається нібито
перехід до своєї протилежності. Зацікавленість історич-
ністю, центонні хороводи в його творах вже зближують
його з постмодерністськими позиціями та настановами.
Постмодернізм же щодо минулого базується на пара-
дигмальній настанові, що "все вже було", все вже ста-
лося і як подія, і в інтерпретаційному сенсі.

Більш того, все не тільки вже було, але і про все вже
висловлено усіма можливими способами. На відміну від
модернізму, постмодернізм в цій неможливості вислови-
ти те, що ще не було висловлено, саме бачить перспек-
тиву. "Відповідь постмодернізму модернізму полягає у
визнанні минулого: раз його не можна зруйнувати, адже
ми тоді доходимо до повного мовчання, його потрібно
переглянути – іронічно, без наївності" [9, с. 461]. Іроніч-
ність і схильність до гри (як у провокативному складанні
тексту дисертації з акцентованим порушенням нормати-
вних вимог до подібних творів, вигадуванні неіснуючих
цитат тощо) теж зближує Бен'яміна з тенденціями пост-
модерну вже більш пізньої дослідницької парадигми, що
робить його спадщину актуальною для сучасності.

Постмодернізм здійснює радикальну відмову від самої
ідеї традиції: жодна естетична програма, етична концеп-
ція, тип раціональності, релігійна доктрина не може кон-
ституюватися як пріоритетна, єдино легітимна. На відміну
від "класичного" модернізму, постмодернізм не бореться
з традицією, вважаючи, що в основі такої боротьби ле-
жить визнання влади останньої, а заперечує саму мож-
ливість конституювання традиції. У якості єдиної власної
традиції постмодернізм фіксує відмову від традиції.

Існування в ситуації, коли "все вже висловлено",
неминуче передбачає, як ми зазначили, іронію, гру в
ставленні до переосмислення минулого. Саме іронія і
гра як механізм її реалізації виступають в постмодерні-
змі як найважливіші умови свободи творчості, і ширше
– основа свободи як відмови від диктату метанарацій.
Символом постмодерністської іронії стають лапки, що
задають простір свободи мовних ігор в полі культурних

смислів. Як висновок слід зазначити, що концепція "за-
непаду метанарацій" обґрунтовує в естетиці постмодер-
нізму парадигмальні презумпції плюральності, нома-
дизму, іронічності, відмову від мімітичної концепції мис-
тецтва, перенесення акцентів з проблематики худож-
ньої творчості на проблематику, пов'язану з мовними та
комунікативними функціями мистецтва, перегляд став-
лення до традиції, програмний еклектизм жанрів і стилів.

Естетика постмодерну розглядає мистецтво як мета-
мову (множинність мовних ігор), а художній твір – як ін-
тертекстуальну конструкцію. Некласична, адогматична
постмодерністська естетика, що просякнута духом толе-
рантності, внутрішньої свободи, увагою до "маргіналь-
них" естетичних феноменів, орієнтацією на дослідження
непослідовностей, дисонансів, випадковостей, виразно
характеризує внутрішній стан сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арентд Х. Вальтер Бен'ямін / Х. Арентд // Арентд Х. Люди в темные времена. – М.: МШПИ, 2002. – http://www.krotov.info/lib_sec/01_a/are/ndt_01.htm
2. Бен'ямін В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / В. Бен'ямін. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 480 с.
3. Бен'ямін В. Озарения / В. Бен'ямін. – М.: Мартис, 2000. – 376 с.
4. Бен'ямін В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные сое / В. Бен'ямін. – М.: Медиум, 1996. – 242 с.
5. Бен'ямін В. Происхождение немецкой барочной драмы / В. Бен'ямін. – М.: Аграф, 2002. – 288 с.
6. Вельш В. Наш постмодерний модерн / В. Вельш. – К., Альтер-прес, 2004. – 327 с.
7. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – М., СПб., Алетейя, 1998. – 160 с.
8. Музиль Р. Человек без свойств / Р. Музиль. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1984. – 752 с.
9. Эко У. Имя розы / У. Эко. – М., Книжная палата, 1989. – 497 с.
10. Fuld W. Walter Benjamin / W. Fuld. – München / Wien: Hanser Verlag, 1979. – 333 p.

REFERENCES

1. Arendt, H. (2002) Val'ter Ben'jamin [Walter Benjamin]. In Ljudi v tjomnye vremena. Moscow, MshPI Retrieved from http://www.krotov.info/lib_sec/01_a/are/ndt_01.htm
2. Ben'jamin, V. (2004) Maski vremeni. Jesse o kul'ture i literature [Masks of time. Essays on culture and literature]. Sankt-Peterburg, Simpozium.
3. Ben'jamin, V. (2000) Ozarenija [Illuminations]. Moscow, Martis.
4. Ben'jamin, V. (1996) Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehnicheckoj vosproizvodimosti. Izbrannye jesse [Work of art in the era of its technical reproducibility. Selected essays]. Moscow, Medium.
5. Ben'jamin, V. (2002) Proishozhdenie nemeckoj barochnoj dramy [Origin of the German Baroque drama]. Moscow, Agraph.
6. Vel'sh, V. (2004) Nash postmodernij modern [Our postmodern modern]. Kyiv, Al'terpres.
7. Liotar, Zh.-F. (1998) Sostojanie postmoderna [Situation of postmodern]. Moscow, Sankt-Peterburg, Aleteija.
8. Muzil, R. (1984) Chelovek bez svoystv [Man without properties]. Vol. 1. Moscow, Hudozhestvennaya literatura.
9. Jeko, U. (1989) Imja rozy [Name of rose]. Moscow, Knizhnaja palata.
10. Fuld, W. (1979) Walter Benjamin. München, Wien, Hanser Verlag.

Надійшла до редколегії 03.07.18

Н. И. Ковалева, канд. филос. наук, доц.
Одесский национальный политехнический университет,
пр. Шевченко, 1, г. Одесса, 65000, Украина
В. Л. Левченко, канд. филос. наук, доц.
Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова,
ул. Дворянская, 2, г. Одесса, 65026, Украина

СФЕРА ЭСТЕТИЧЕСКОГО В ФИЛОСОФСКИХ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ РЕФЛЕКСИЯХ XX СТОЛЕТИЯ

Статья посвящена рассмотрению соотношения эстетического и философского в интеллектуальных рефлексиях XX века. Материалом для исследования послужили работы таких характерных фигур модерна и постмодерна, как В. Бен'ямин и Ж.-Ф. Лиотар. Задачей работы являлся анализ модернистского и постмодернистского дискурсов и выявление их переплетений и взаимостолкновений.

Ключевые слова: модерн, текст, язык, постмодерн, знание, эстетика.

N. I. Kovalova, PhD, Associate Professor
Odessa National Polytechnical National University
1, Shevchenko Prospect, Odessa, 65000, Ukraine
V. L. Levchenko, PhD, Associate Professor
Odessa I. I. Mechnikov National University
2, Dvoryanska Street, Odessa, 65026, Ukraine

AESTHETIC SPHERE IN PHILOSOPHICAL AND INTELLECTUAL REFLECTIONS OF THE XXth CENTURY

The article is devoted to the consideration of the aesthetical and the philosophical in intellectual reflections of the twentieth century. The material for the study were conceptions of such characteristic figures of modernism and postmodernism as W. Benjamin and J.-F. Lyotard. The task of the work was the analysis of modern and postmodern discourses and identification of their intertwining and intercollision.

Benjamin articulated main modernist tendencies in his writings. For him the sociological approach and the consideration of the subject of art and artistic activity in all manifestations were basic everywhere in analysis of art. Instead of these postmodern art reflects itself as an antisocial practice in the context of it by the "decline of metanarrations", the decline of ideology, the rejection of the general theoretical position,

Modernism cuts off idea of any connection with the past. The principle condition on creativity for modernists was innovation and originality. Benjamin demonstrates such a level of decadence of the moderating guidelines in relation to the tradition. But for him Interest in historicity, games with citations in his books and writings are closed him to postmodernist positions and directions. Postmodernism, in relation to the past, is based on the paradigmatic guideline that "everything was already there," everything has already happened both as an event and in an interpretive sense.

Keywords: modern, text, language, postmodern, knowledge, aesthetics.

УДК 130.2:159.942

А. Ю. Морозов, д-р філос. наук, доц.
Київський національний торговельно-економічний університет,
вул. Кіото, 19, Київ, 02156, Україна
anddriy.morozov@gmail.com

НОСТАЛЬГІЯ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ

У статті досліджено культурний феномен ностальгії, її соціально-психологічні, етичні і загальнофілософські аспекти. Показано, що завдяки ностальгії, що спирається на "ціннісно навантажену" пам'ять, встановлюються моральна традиція, соціальна та індивідуальна ідентичність, зв'язок поколінь. Бунтуючи проти актуального стану речей і ностальгуючи за минулим як належним, людина не лише міфологізує, а й прагне символічно воскресити його. Ностальгічна віра у воскресіння містить надію на остаточне скасування часу і тріумф вічності. Туга за минулим супроводжує людство протягом усієї його історії й особливо актуалізується в культурі постмодерну в формі метафізичної, політичної та естетичної ностальгії.

Ключові слова: ностальгія, культурна пам'ять, ціннісно навантажена пам'ять, час, вічність, ідентичність, сакральне, міф, раціоналізація, нігілізм, жага Логосу.

Постановка проблеми

Починаючи з моменту народження людина постійно потрапляє в незнайоме середовище, незвичні обставини, стикається із викликами і проблемами, що потребують адекватних відповідей. По суті, все наше життя – це робота з освоєння, приборкання і гуманізації усього нового, ворожого, відчуженого і хаотичного. Адаптуємось до невідомого теперішнього, ми мимоволі порівнюємо його зі звичним минулим. Так, цілком природно й органічно, виникає відчуття ностальгії.

У повсякденному слововжитку під ностальгією розуміють біль, страждання, тугу людини за минулим (втраченою батьківщиною, дитинством, молодістю тощо). На перший погляд, мова йде про суто психологічну проблему. У літературі навіть можна зустріти тлумачення ностальгії як специфічного "неврозу емігранта", "душевної хвороби", схожої за симптомами до меланхолії, що викликана неможливістю особистості адаптуватися до швидкоплинності життєвих змін та змушеним відходом в регресивні моделі поведінки, в маленький вигаданий світ, в якому "все залишається по-старому".

Однак при зануренні в тему стає зрозумілим, що ностальгія виходить за межі компетенції психології. Новітній філософський словник визначає ностальгію як "універсалью культури, що відображає гостре переживання минулого в якості втрати" [9]. У цьому визначенні підкреслюється моральний (ширше – духовний) смисл ностальгії, пов'язаний із "особливостями емоційного сприйняття людиною часових параметрів свого буття, з інтенцією ствердити себе в часі, що проявляється як жага до щастя" [9]. Ностальгуючи за минулим, згадуючи його, насправді ми сумуємо і прагнемо внутрішнього спокою і щастя, ми хочемо, щоб наше життя не було розпорошено в часі і без вісті зникло. Ми намагаємося зібрати його до купи, надати йому єдності та "літературної" завершеності, зберегти самоідентичність.

Аналіз досліджень і публікацій. До класиків світової думки, що піднімали проблему ностальгії та суміжні із нею теми часу, культурної пам'яті, ідентичності, належать Гомер, Евріпід, св. Августин, Ж.-Ж. Руссо, І. Кант, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, А. Бергсон, З. Фрейд, М. Гайдеггер, К. Ясперс, А. Гелен, М. Еліаде, С. Аверинцев, М. Хальбвакс, Я. Ассман.

Серед сучасних дослідників, що досліджують етичні і психологічні виміри ностальгії, можна згадати С. Бойма, Ф. Девіса, С. Мерзлякова, В. Нуркову, Ю. Да-

видова, Е. Лофтус, О. Федько. Особливої уваги заслуговує кандидатська дисертація Є. Новікова "Моральні аспекти ностальгії" [8]. У ній дослідник пропонує класифікацію ностальгії, виокремлює індивідуальний і соціальний, комунікативний і культурний її типи, стверджує, що туга за батьківщиною – частий випадок туги за минулим, демонструє зв'язок ностальгії і каяття тощо. Попри наявність цілої низки публікацій, все ж залишається місце для дискусії та всебічного філософського аналізу ностальгії як феномена культури.

Мета статті полягає в тому, щоб дослідити етичні виміри ностальгії, показати зв'язок ностальгії з проблемами пам'яті, часу та вічності, продемонструвати роль ностальгії у соціальній сфері та філософії, виявити основні вектори ностальгічного світовідчуття: метафізичний, політичний та естетичний.

Виклад основного матеріалу дослідження.

В основі ностальгії лежить суб'єктивне переживання часу – не якісно нейтрального, бездушного лінійного часу "строкої науки", а специфічно людського, або олюдненого, часу, тобто часу людського буття, що є нелінійним і якісно неоднорідним духовним часом, адже людина – це, в першу чергу, духовне створіння, "втілений дух" (М. Шелер). Таке переживання історичності людського буття нерозривно пов'язано із пам'яттю як духовною здатністю. Пам'ять – це "єдиний рай, з якого нас не можуть вигнати" (Ж. Поль), притулок, де особа намагається укріпитися від туманного і нічим не гарантованого майбутнього.

Пам'ять як реконструкція і міфотворчість

Моріс Хальбвакс, французький філософ і соціолог, у своїй праці "Колективна та історична пам'ять" [13] зазначає, що індивіду доступні два типи пам'яті: внутрішня особиста і зовнішня колективна. З одного боку, спогади конкретного індивіда вписуються в межі його особистості та особистого життя, а з іншого боку, він також здатний як член групи викликати в пам'яті ті спогади, що стосуються цієї групи. Часто індивідуальна пам'ять спирається на колективну, щоб підтвердити, уточнити, відтворити і доповнити існуючі пробіли, а інколи навіть зливається із нею. "Щоб воскресити в пам'яті власне минуле, людина звертається до чужих спогадів, покладається на деякі опорні точки, встановлені суспільством, тобто існуючі поза ним" [13, с. 4]. Хальбвакс називає їх "опорними пунктами фіксації", місцями пам'яті, які окреслюють її рамки. Так,

наприклад, існують події, що зберігаються в пам'яті на-
роду, але свідком яких особа безпосередньо не була –
тоді вона черпає свої спогади із розмов, книг, мемуарів.

Отже, на думку науковця, індивідуальна пам'ять
завжди соціально обумовлена, а поза колективом не
може бути логічно побудованої історії. У силу цього
пам'ять – це не відображення, а реконструкція подій.
Уява доповнює наше незнання, хоча в наших
оповіданнях і реальні, і вигадані речі виглядають одна-
ково правдоподібними. Минуле цілком зберігається в
нашій пам'яті таким, яким воно було для нас, але
особливості функціонування мозку не дозволяють вик-
ликати в пам'яті всі його частини.

Там, де має місце реконструкція подій, завжди
присутні і підсвідомі, міфологічні патерни, шаблони
думки, за якими й відбувається оця реконструкція. *Та-
ким чином, ностальгія – це різновид соціально-
міфологічної міфотворчості*. Відтак, предметом
ностальгії виступає не минуле як таке, а міф про мину-
ле, не об'єктивний погляд на батьківщину, а міф про
батьківщину, не реальне дитинство, а міф про дитинст-
во. Але – підкреслимо! – міф не в просвітницькому
сенсі байки і забобону, а в сенсі "повнокривної живої
реальності", "чуттєвої тканини буття", як визначає його
О. Ф. Лосєв. Відповідно до двох форм пам'яті може
припустити існування як мінімум двох взаємопов'язаних
форм ностальгії – особисту і колективну. Перша живе у
власноруч створеному просторі "персонального міфу",
а друга – у царині "колективного міфу". Але при цьому
одиночне й особливе особистої ностальгії все одно так
чи інакше вписується в "гравітаційне" смислове поле
колективної, обумовлюється і санкціонується нею.

Культурна пам'ять та ідентичність

Без пам'яті не існує людського часу, а значить, і
людської історії та культури. Але сама пам'ять
актуалізується, тому що дещо в минулому, на погляд
сучасників, має універсальну транс-історичну цінність.
Очевидність неминущої цінності певної частини мину-
лого висвічується у відчутті ностальгії, але конкретним
механізмом її передачі і збереження виступає "культур-
на пам'ять". Історик культури та єгиптолог Ян Ассман
визначає "культурну пам'ять" як набір засобів
трансляції та актуалізації універсальних культурних
смишлів. Культурна пам'ять накопичується віками,
закріплюючись в текстах, зображеннях, монументаль-
них побудовах, надписах. "До неї можна віднести ри-
туали і сакральні дії як інституціалізовані форми
комунікації, які, будучи "фігурами згадування", ніби
височіють над часом" [1, с. 14]. Виникнення культурної
пам'яті пов'язано, на думку Ассмана, із феноменом
смерті та ритуалами, що його супроводжують. Першою
формою культурної пам'яті стає пам'ять про мертвих.
"Поняття минулого виникає тоді, коли усвідомлюється
різниця між вчора і сьогодні. Смерть – це "первинний
досвід" для усвідомлення цієї різниці, так що спогади,
пов'язані із померлими (memoria), дають начало
[загальній] культурі спогадів" [1, с. 32]. Смерть і туга за
померлими породжують ностальгію.

Таким чином, на соціальному рівні ностальгія за до-
помогою механізму "культурної пам'яті" сприяє збере-
женню цінностей минулого, примиряє минуле із тепе-
рішнім, стабілізує соціальне напруження в суспільстві,
вирішує конфлікти між різними сторонами, породивши
їх через "спільне минуле", долає комунікативні бар'єри,
сприяє вирішенню проблеми "батьків і дітей". Загалом,
без ностальгії немає соціальної та індивідуальної
ідентичності. Ностальгія стає продуктивною в той мо-
мент, коли відбувається криза ідентичності, відчуження
між поколіннями і суспільству бракує єдності й

інтегрованості. І саме в акті ностальгії така потреба
цілісності і ширше – гармонії, в якій буде подолане
відчуження, відновлена перервана "нитка, що пов'язує
час" (В. Шекспір), цілком або частково задовольня-
ється.

Моральність пам'яті як основа ностальгії

Психологи і нейрофізіологи (Наталія Бехтерева,
Елізабет Лофтус, Вінсент Н. Руггієро та інш.) ствер-
джують, що пам'ять є вибірковою: щось вона зберігає як
цінне (корисне, схвальне), а щось підсвідомо
відбраковує (забуває, витісняє) як непотрібне, таке, що
позбавлене цінності або може викликати осуд з боку
суспільства. Пам'ять диференціює для себе добре
(приємне, бажане, значуще, належне) і погане
(неприємне, відразливе, незначуще, табуйоване).
Інколи за деяких обставин вона може "переписати" спо-
гади, створити "фальшиве минуле" (Е. Лофтус) [16].
Проте вона завжди ціннісно "навантажена". Відомий
російський філософ Юрій Давидов у статті "Етичні
виміри пам'яті" зазначає, що "саме звернення до
пам'яті, пам'ятливість є способом усвідомлення
фундаментальності відмінності добра і зла" [4, с. 25].
Продовжуючи класика: ціннісно навантажена пам'ять як
невід'ємна складова "культурної пам'яті" стає фунда-
ментом моральної традиції, історичної спадковості в
уявленнях про добро і зло. Можна сказати, що і *сама
ностальгія є моральним феноменом*. Функція ціннісної
диференціації пам'яті визначає те, чому одні події вик-
ликають ностальгічні спогади, а інші – ні.

У цьому контексті слід також вести мову про критерії
моральності пам'яті. Так, скажімо, морально здорова (=
морально вихована) пам'ять відрізняється здатністю
пробачати, співчувати і бути вдячною за минуле. Тільки
така *морально здорова пам'ять стає фундаментом
ностальгії* – відчуття, в якому людина виказує своє
ставлення не просто до минулого, а до життя як такого,
свою примиреність із близькими та самою собою, любов
до власної долі (amor fati). Як справедливо зазначає
Є. Новіков, моральна природа ностальгії полягає в тому,
що "вона сприяє утвердженню ідентичності "Я" людини,
укріплює зв'язок з ранніми етапами її життя, власними
коріннями, підтримує спадковість традицій, формує у
людини моральний ідеал, продукує норми належної
поведінки, дозволяє критично переглянути свої минулі
вчинки і скорегувати нинішню поведінку" [8, с. 10]. Якщо
узагальнити, ностальгічне світовідчуття протидіє появі
специфічного людського типу духовного "манкурта"
(Ч. Айтматов), що втратив зв'язок із своїм минулим,
своїми коріннями і національною культурою, перетво-
рившись на бездушного раба.

Натомість морально розбещена пам'ять не здатна
до великодушності та вдячності, схильна до зло-
пам'ятності, осуду, нарікання. Така злаякісна пам'ять не
спроможна об'єднати минуле і теперішнє у певний
ціннісний "спільний знаменник". Відповідно, її "ціннісна
сліпота" (М. Шелер) та аморальність унеможливають
ностальгію як таку. Неможливо бути примиреним із
власним минулим, а значить, і щасливим у стані зло-
пам'ятності. Злоба не відає ностальгії.

Належність минулого в ностальгії

У кожної людини різна чутливість до минулого,
різний рівень меланхолійності, тривожності і
занепокоєння сенсом власного існування та фактом
його кінечності, різні кути зору на одну і ту ж проблему.
Тому і "ностальгії" у всіх дещо різні. Але є спільне тло –
минуле, яке виглядає бажаним і цінним саме по собі,
об'єктивно, незалежно від того, якою мірою воно є
ідеалізованим, поетизованим, романтизованим. Тут
слід підкреслити, що ностальгічна туга і меланхолія за

минулим відштовхуються від незадоволення актуальним станом суцього й устремління до чогось більш високого і піднесеного, аніж повсякденність. *Ностальгія як моральний феномен завжди існує у цьому зазорі між суцим і належним, дійсним і уявним, свідомим і підсвідомим, нанесеному на часову систему координат.* "Теперішнє" для людини, що ностальгує, є одновимірним дійсним, суцим, в якому її ніщо не захоплює, в якому вона змушена перебувати, але яке не приносить їй радості і внутрішнього задоволення. Теперішнє (в кращому випадку) є для цієї особи нейтральним, але найчастіше негативно забарвленим. "Минуле" видається їй належним, кращим часом. Туга за належним минулим, за "втраченим часом", можливо, як не були використані, за належним, яке потребує негайного втілення, породжує *несприйняття теперішнього*. Несприйняття вагітне бунтом, сповненим рішучості і сміливості сказати "ні" інерції теперішнього. Шляхетність бунту освячує ностальгію.

Етична проблема "суцього" і "належного" транспонується в часову площину "минулого" і "теперішнього". З чим це пов'язано? По-перше, в минулому зосереджена повнота альтернативних можливостей реалізації життєвих сценаріїв, тоді як теперішнє – редукована і "кастрована" дійсність, що втратила можливості стати чимось іншим, аніж вона є. Минуле випромінює свободу і відкритість можливостей, диво дитячої віри, а теперішнє – це герметична замкнена в'язниця детермінізму і фаталізму, де все розраховано і передбачено. По-друге, етично забарвлена пам'ять як суб'єктивна здатність ціннісної диференціації часу на "краще минуле" і "погане теперішнє" уможливорюється тим, що сам час є об'єктивним процесом уживання (зменшення) якості.

Онтологічний регрес часу

Таким чином, спільним трансцендентальним тлом для різних "ностальгій" є сама внутрішня природа часу. Придивіться уважно до народних фразеологічних виразів на кшталт "старі добрі часи", "настали лихі часи", "зоряний час", "золотий вік", "залізний вік", "ранок вечора мудріший" і т. д. Зверніть увагу на традиційні уявлення давніх греків, китайців, індусів, скандинавів, слов'ян. Усі вони виявляють реальність (онтологічність) часового регресу, духовну деградацію часу, його поступове відпадання від вічного першопринципу. Це можна порівняти із прив'язкою валюти до її реального забезпечення товарами, а в ідеалі – золотом. Не забезпечені золотом гроші, як відомо, швидко девальвуються. Не "забезпечений" вічністю час, що втратив зв'язок із трансцендентним виміром, також знецінюється, пришивається, дематеріалізується.

Взагалі, слід відмітити, що ідея "прогресу" порівняно нова і незвична в масштабах історії. Людство тисячі років жило в традиційному ієрархізованому суспільстві, в якому "давнє" оголошувалося парадигмою, взірцем, еталоном, що потребує постійного відтворення в суспільних інститутах, а "нове" асоціювалося із відпаданням від цього еталону, із забуттям одвічної мудрості. Невже сотні віків людство помилялося і лише двісті п'ятдесят років тому наївно-оптимістичний проект Просвітництва "відкрив" людям очі на істинну картину світу? З нашої точки зору, традиційне світобачення повніше відображало і виявляло саму "природу речей", а відтак – "природу часу". У межах традиційного суспільства були створені умови для появи і збереження народної мудрості, "соборного розуму", якому були відкриті і зрозумілі ясніше, аніж для індивідуального розуму, універсальні структури людського досвіду та "істина буття" (М. Гайдеггер). І тільки в добу Просвітництва ця одвічна колективна і традиційна мудрість

("philosophia perennis") була висміяна, оголошена набором ненаукових чи антинаукових забобон з позиції сциєнтизму, а все традиційне було розцінено як щось застаріле, непотрібне, віджите. Відтак, був проголошений курс на індивідуалізацію, "розчаклування" (Вебер), модернізацію, а згодом і на нігілізм. Г. Гадамер у своїй класичній праці "Істина і метод" дуже точно називає цю тенденцію всероз'їдаючого скепсису, відкидання традиції та авторитетів "просвітницьким екстремізмом".

Ностальгійний екзистенціал "смерті-і-воскресіння"

Обернення назад, у минуле, завжди є парадоксальним, адже в цьому акті ми прагнемо символічно повернутись туди, куди фізично повернутися неможливо. Виховані в традиціях класичної науки і аристотелівської логіки, ми переконані, що час незворотний і минуле назавжди померло. Однак сумуючи за ним, оплакуючи його, ми молимо і благаємо, щоб минуле повернулося і воскресло. Всупереч раціональному знанню ми віримо, що у цьому воскресінні минулого воскреснуть також усі ті дорогі і близькі нам люди, які померли разом із ним. Безперечно, віра у воскресіння є трансцендентальною потребою, екзистенціалом, архетиповим мотивом, що "вмонтований" у наше існування. Людське особистісне буття висвічується у цій вірі новими гранями, постаючи вже не приреченим фаталістичним "буттям-до-смерті", про яке сповіщали атеїстичні екзистенціалісти, але "буттям-в-очікуванні-воскресіння". Такий ностальгійний екзистенціал "смерті-і-воскресіння" можна таврувати як дитячий, наївний, міфологічний, ірраціональний, такий, що його потрібно "розчаклувати", подолати, розвіяти прокрустовою логікою інструментального та цинічного розуму. Але це не скасовує того факту, що потреба у воскресінні є специфічно людською потребою, одвічною жагою, від угамування якої залежить звернення і кінцева реалізація "людського" як такого.

Вічність як об'єкт ностальгії

Ностальгічна віра у воскресіння минулого означає не лише переконаність в тому, що час можна символічно повернути назад – попри те, що з точки зору класичної науки це неможливо (щоправда, сучасна квантова фізика розглядає й такі сценарії). У цій вірі міститься натяк на остаточне скасування часу і триумф вічності. Можливо, це зайвий раз підтверджує метафізичну (над-часову) природу особистого духовного центру ("Я", або "душі"), що, перебуваючи в часовому потоці, сам залишається непідвладним йому.

Отже, ностальгія звернена в минуле, яке не кануло без вісті в Літу, а залишилося "назавжди". Звернемо увагу на характерний факт: у вищенаведених визначеннях ностальгії поєднуються дві різні (просторові і часові) метафори: "минуле" і "батьківщина". У Девіда Лоуентала навіть є книга з показовою назвою: "Минуле – чужа країна" [5]. Минуле як віддалений від нас і завершений часовий відрізок асоціюється із простором, визначеним і позначеним на ціннісній системі координат. Як і географічний простір, простір минулого має свій неповторний ландшафт, атмосферу, позначені на картах нашої пам'яті. У широкому сенсі слова "батьківщина минулого" може означати не просто місце, де людина фізично народилася і деякий час прожила, але перш за все "духовну вітчизну", "батьківщину духу", про яку писав Герман Гессе у своїй культовій повісті "Паломництво у країну Сходу": "Нашою метою була не просто країна Сходу, або краще сказати країна Сходу була не просто країною чи географічним поняттям, а вона була вітчизною та юністю душі, вона була скрізь і ніде, і всі часи складали в ній єдність позачасового" [3, с. 73]. Подібне позачасове "скрізь і ніде" означає по суті духовний простір, цар-

ство вічності, а якщо вдуматись – божественне царство "не від світу цього", в якому зберігаються всі події минулого, теперішнього і майбутнього. *Тільки у перспективі цього не-світового царства ностальгічна меланхолія і туга будуть вирішені, "зняті".*

Всі події минулого часу стають надбанням вічності: і етично, й онтологічно. По-перше, ми можемо судити їх з позиції вічності, тобто виносити їх на моральний суд історії. По-друге, як справедливо зазначає В. Франкл у роботі "Людина в пошуках сенсу", "в царстві подій, що відбулися, те, що пройшло, неодмінно зберігається – як не парадоксально це звучить – саме завдяки тому, що все це вже в минулому... Реальність того, що відбулося, захищена саме його незмінністю. *Минуле – найнадійніший вид буття...* Тільки тому, що збережене в минулому, не загрожує небуття. *Момент перетворюється у вічність*, якщо можливості, приховані в ньому, перетворюються в ті реальності, які надійно зберігаються в минулому, "назавжди"... *Те, що вже реалізоване в людському існуванні, ніколи не можна знищити*, навіть якщо раптом це забудеться, навіть якщо пам'ять про це повністю пригнічена – наприклад, в результаті смерті людини, що пережила це" [курсив наш – А. М.] [11, с. 207]. Може бути знищено індивідуальна людська свідомість і пам'ять, але зберігається колективна "культурна пам'ять", якщо ж зникне з історії і вона, то залишається найвища онтологічна інстанція – божественна пам'ять.

Історія ностальгії

Ностальгія супроводжує людство протягом всієї його історії. Перші її паростки з'явилися ще на стадії міфу. Адже міф ґрунтується на ритуальному відтворенні ідеальних зразків-архетипів, що сталися у священний час, "во время оно". Міф – це ностальгія за священним, туга за реальністю, вгамована у символічних ритуальних актах.

Щойно з'являється домодерна філософія, яка пориває з міфом, так відразу з'являється і ностальгія за останнім. Поет Новалис говорить: *"Філософія є, власне, ностальгія, потяг всюди бути вдома"* [7]. Гайдегґер тлумачить цей фрагмент: "Всюди бути вдома – що це означає? Не тільки тут і там, і не просто на кожному місці, але бути вдома всюди означає: завжди і, головне, в цілому. Це "в цілому" і його ціле ми називаємо світом... Нас завжди кличе Дещо як ціле. ...Туди, до буття в цілому, тягне нас в нашій ностальгії. Наше буття є цим тяжінням... Ми на шляху до цього "в цілому". Самі ж ми є переходом: "ні тим, ні іншим" [12, с. 80].

Однак чи здатна раціональна філософія вгамувати цю жагу до цілісності, коли, за визначенням, рацію мислить дискретно, поділяючи реальність на суб'єкт і об'єкт, затуляючи світ "картинами світу", буття – концепціями буття, живий і безпосередній досвід – рефлексіями досвіду? На нашу думку, насправді лише синкретичний міф здатний задовольнити амбіції філософії охопити "все". Але не через аналіз світу як об'єкта, а через містичне розчинення і поглинання, співпричетність, де зникає самий оцей суб'єкт-об'єктний поділ. Тому міф так чи інакше все одно проривається в серйозні філософські конструкції. Візьмо для прикладу центральну тезу Парменіда "бути і мислити є одним", що є парадигмальною для всієї традиції європейського філософування. По суті це результат містичного одкровення філософа, інтуїтивна здогадка-спалах, посаджена в неприродний і непридатний для неї раціональний ґрунт. Через це раціональне розуміння цієї тези вкрай ускладнене. Для розуму вона не є самоочевидною – тому не дивно, що рано чи пізно від цієї тези повинні були відмовитись (як це, зрештою, і сталося у філософії постмодернізму). За великим ра-

хунком, усі категорії домодерної філософії є проявом ностальгії Логосу за міфом і так чи інакше знаходяться в полі міфологічного тяжіння. (Показово в цьому сенсі є категорія "матерії", яку Платон називає "хорою", третім началом, небуттям, де по суті йдеться про міфологічний хаос).

Так само, як домодерна філософія ностальгує за міфом, модерна філософія відчуває ностальгію за часами домодерну. Новий час і Просвітництво різко відмежовують себе від традиційного світосприйняття. Водночас просвітницький пафос розчаклування світу та раціоналізації має зворотну сторону, що полягає у трансформації раціонального в ірраціональне. Макс Вебер у своїх працях відмічає процес прогресуючої раціоналізації життя, що притаманний Західній Європі у добу Модерну. Йдеться про раціоналістичну установку західних людей, що породжує характерний дух, специфічні економічні погляди і життєвий уклад, що стають для капіталізму системоутворюючими. У першу чергу Вебер говорить про формальну раціональність – точний розрахунок адекватних засобів для досягнення практичної мети. Взірцем розрахунку стають грошові розрахунки. Вебер зазначає, що раціональність – це "ідеальний тип способу орієнтації", суто умоглядна розумова конструкція, метод дослідження і зображення соціальної дійсності. Водночас раціональність – це інструментальний розум, результат інтелектуально-теоретичної і практично-етичної установки людини. У роботі "Наука як професія" він зазначає, що для сучасної людини "принципово не існує жодних таємничих сил, що не піддаються розрахунку (обліку). Всіма речами в принципі можна оволодіти за допомогою розрахунку" [2, с. 35]. Але сам Вебер визнав, що така гіперраціоналізація перетворюється на власну протилежність – на ірраціональне. Суспільні інститути замість того, щоб бути службовим засобом для самореалізації людини (спасіння її душі), стають самоціллю. Вони починають панувати над людиною, поневолюють її, позбавляють свободи і духовного виміру. Ми би тут додали, що раціоналізація без додаткового ціннісного контексту перетворюється на шаленство, нерозумність розуму, його шизофренію, в якій людина не відчуває гри смислів, багатозначність слів, гумор тощо.

Підозра у правдивості просвітницьких метанаративів проявилася у контрпросвітницьких романтичних течіях, що возвеличували античне і середньовічне минуле. Ностальгія виявилася компенсацією, порятунком людини від неї самої. Щоправда, філософ М. Шелер, говорячи про особливий тип романтичної душі, що заснована на "ресентименті" (суміші заздрості, злоби і безсилля), писав: "Притаманна романтичній душі туга за якою-небудь епохою історичного минулого (Еллада, Середньовіччя і т. д.) заснована, в першу чергу, не на привабливості для суб'єкта самотутніх цінностей того часу, а на прагненні втекти із власної епохи. Тому в його похвалах "минулому" відчувається намір принизити теперішнє – оточуючу суб'єкта дійсність" [14, с. 38]. Водночас не можна не помічати того факту, що романтичний ностальгічний порив у міфологізоване минуле Античності і християнського Середньовіччя породив блискучі зразки літератури і філософії. Наприклад, останній великий філософ Модерну Гайдегґер в основу власних філософських пошуків істини буття поклав саме ностальгію за досократичною думкою.

Свого апогею ностальгічні погляди досягають у Постмодерні – культурі відкидання і деконструкції Модерну. Сама доба Модерну, як відомо, характеризувалася нігілізмом, бунтом у трьох магістральних напрямках. Свого часу А. Камю виокремлював метафізичний

бунт проти Бога, політичний бунт проти влади та естетичний бунт проти канону. З нашої точки зору, постмодерна культура в своєму потенціалі є культурою, що втомилася від нігілізму і в надрах якої зріє бунт проти бунту. Нарощування хаосу, соціальної та культурної ентропії, пустеля мертвих смислів неминує породжує жагу Логосу. Відповідно, ця жага буде розгортатися у трьох магістральних напрямках: метафізична ностальгія, політична ностальгія й естетична ностальгія.

Метафізична ностальгія – туга за божественним, сакральним, реальним. Метафізика – надійна опора для смислу і цінності. Бог ностальгії – гарант смислу світової історії і смислу персонального життя – всього того, чого бракує абсурдному хаотичному світу. Метафізична ностальгія прагне знову зачаклувати "розчаклований світ", зробити його тривимірним, відкрити шлях до надприродного – до повноти реальності. Це бунт "мислячого очерету" проти тотальності абсурду. Модерний прогрес і штучне протиставлення "поганого минулого" і "кращого майбутнього" означають відпадіння від сакрального світоустрою, бунт проти нього. Але парадокс полягає в тому, що сакральне, якщо це внутрішній елемент людської свідомості, нікуди не може зникнути. Як справедливо зазначає з цього приводу відомий історик релігії Мірча Еліаде, у добу Модерну "сакральне" було витіснено зі свідомого у резервацію підсвідомого [15]. І саме звідси, з глибин підсвідомого, священне періодично дається взнаки.

Залишається додати, що підсвідоме, довго знаходячись під репресивним тиском свідомості (культури, цензури), неминує повстає проти неї. Ми знаємо приклади, як "вікторіанська мораль", що довгий час пригнічувала людську чуттєвість, заганяла її в підсвідоме, згодом обернулася на свою протилежність – на бунт чуттєвості і скасування морального, розчинення його в естетичному, ігровому. Тепер у суспільстві споживання "естетичне" разом з гедоністичним культом насолоди саме стало репресивним і тоталітарним, а "моральне" знаходиться в підвалах культури і чекає на реванш, на можливість знову взяти "естетичне" під контроль своєї цензури. Те саме можна сказати й про "реванш сакрального" (Ж. Рюс), що чекає на звільнення від диктату одновиірної позитивістської картини світу.

Політична ностальгія – це прояв волі до влади, до її максимізації та абсолютизації, туга за реальними владними повноваженнями, а не їхньою імітацією. Сьогодні, коли президенти країн залежать від внутрішнього політичного консенсусу та міжнародних коаліцій, депутати – від бізнес-еліт, національні економіки – від транснаціональних корпорацій, а ті, в свою чергу, від кланових домовленостей, є об'єктивним психологічним запит на "сильну і тверду руку". У цьому сенсі будь-які ностальгії за імперією, абсолютизмом, патерналізмом, сталінізмом тощо – це екзистенційні, психоаналітичні симптоми глибинного бажання реваншу тих сил, що свого часу були загнані в "підсвідоме" політкоректного дискурсу "м'якої сили".

Відповідь існуючої влади на запит "сильної влади" неминує пов'язана із політичними маніпуляціями. Хто викликає ностальгію? Той, хто навмисно демонструє аудіовізуальні образи минулого (речі, події, обличчя, смаки, запахи, звуки), подразнює нашу чуттєвість. Стратегія влади – показувати те, що викликає ностальгію, і тонко грати на психологічних особливостях "колективної пам'яті" народу. Як справедливо зазначає дослідник С. Мерзляков, "ностальгія – це не лише інтимний простір людини, але й спосіб управління нею" [6]. До таких способів управління можна віднести "ностальгійний маркетинг" і "ностальгійний соціальний конструктивізм". Якщо перший дозволяє успішно просу-

вати на ринку відповідні товари і послуги, то другий – використовує народ у соціально-політичних цілях, зокрема під час виборних перегонів.

З цієї точки зору розповсюджена теза про те, що від минулого не потрібно нічого чекати і неможливо ніяк використати, перестає бути самоочевидною. Сучасна дослідниця психології ностальгії А. Б. Фенько, яка підкреслює, що "наше відношення до минулого відрізняється відсутністю прагматичної зацікавленості, безкорисливості", не враховує як раз оцей момент "ностальгійного маркетингу". Як тут не згадати слова англійського історика культури Д. Лоуентала: "Тепер минуле – це чужа країна, куди хлинув цілий потік туристів. Минуле випробує на собі всі звичні наслідки популярності. Чим більше його цінують саме по собі, тим менш реальним і достовірним воно стає" [5].

Естетична ностальгія – це туга за мистецтвом як символічною та ієрархічною системою в епоху "промискуїтету форм" та "метастазів культурних кодів" (Ж. Бодріяр). Коли діє принцип "все естетично", тоді мистецтво вмирає, перетворюючись на об'єкти повсякденності: "пісуар" Дюшана, "банку кока-коли" Е. Уорхола, "акулу в формаліні" Д. Хьорста тощо. Будь-яка культура – це системна організація оточуючого хаосу смислів, цінностей, інтерпретацій, образів, звуків в живе органічне ціле. Як система культура накладає обмеження на свободу, застосовує цензуру, щоб захиститися від хаосу; як живий організм культура має імунітет, щоб протидіяти шкідливим впливам антикультури. Перефразовуючи Ролана Барта, можна сказати, що "культура – це фашизм". "Вірус демократії" (Д. Шарп) і зняття обмежень вбиває культуру і мистецтво. Як клітина живого організму, де порушився генетичний код, починає розмножуватися хаотично, перетворюючись на пухлину, так і живий організм культури гине, коли руйнується культурний (в тому числі – моральний) код, коли один історичний код намагається замінити іншим, коли зникає відчуття демаркації культури й антикультури, культури і псевдокультури. Тоді свобода мистецтва обертається його рабством ринковому диктату, відсутність канонів – кітчем, вульгарністю, несмаком, а білозуба посмішка політкоректності – хижим тоталітарним оскалом.

Жага Логосу, виражена у формах метафізичної, політичної й естетичної ностальгії, надалі все сильніше буде впливати на культуру майбутнього, змушуючи людство звернути увагу на забуті онтологічні коріння.

Висновок. Ностальгія – різновид особистої і соціальної міфотворчості. У ній реконструюється минуле, що постає не просто цінним і значущим для сьогодення, але й належним. Ностальгія є моральним феноменом, що спирається на морально здорову пам'ять, здатну до пробащення, примирення і любові до власної долі. Гостре відчуття втрати минулого, пов'язані із ним відчуття меланхолії і туги можуть бути розв'язані лише з перспективи вічності. У цьому сенсі можна говорити про ностальгійний екзистенціал "смерті-і-воскресіння". У добу Постмодерну культура вступає в антинігілістичну фазу втоми від хаосу і ностальгії за Логосом. Метафізичний, політичний і естетичний бунти Модерну трансформуються відповідно на метафізичну, політичну та естетичну форми ностальгії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 380 с.
2. Вебер М. Наука как призвание и профессия / М. Вебер; пер. А. Ф. Филиппов, П. П. Гайдено. // Вебер М. Избранные произведения. – М.: Прогресс, 1990. – С. 707–735.
3. Гессе Г. Паломничество в страну Востока. / Г. Гессе; пер. С. Аверинцева. // Гессе Г. Избранное. – М.: Амфора, 2000. – 350 с.
4. Давыдов Ю. Н. Этическое измерение памяти (Нравственно-философские размышления в связи с романами Чингиза Айтматова) / Ю. Давыдов // Эстетическая мысль (Научно-публицистические чтения) – М.: Политиздат, 1990. – С. 24–30.

5. Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна / Д. Лоуэнталь. – М.: Изд-во "Владимир Даль", 2004. – 450 с.
6. Мерзляков С. С. Философско-антропологическое исследование природы субъективного опыта: диссертация ... кандидата философских наук / С. Мерзляков. – М., 2015. – 190 с.
7. Новалис. Генрих фон Офтердинген / Новалис. – М.: Ладомир; Наука, 2003. – 280 с.
8. Новиков Е. Нравственные аспекты ностальгии: автореферат диссертации ... кандидата философских наук / Новиков Е. В. – М., 2012. – 18 с.
9. Ностальгия // Новейший философский словарь. – М.: МГУ, 2010. – С. 412-413
10. Фенько А. Б. Психология ностальгии / А. Фенько [Электронный ресурс] // Московский психотерапевтический журнал. – 1993. – №3. – Режим доступа: http://psyjournals.ru/files/25786/mpj_1993_n3_Fenko.pdf
11. Франкл В. Человек в поисках смысла / В. Франкл. – М.: Республика, 1991. – 420 с.
12. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики / М. Хайдеггер; пер. В. В. Бибихина // Мартин Хайдеггер. Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 327–345.
13. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память / М. Хальбвакс [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>
14. Шелер М. Ресентимент в структуре моралей / М. Шелер; отв. ред. Л. Г. Ионин, пер. А. Н. Малинкин. – М.: Наука, 1999. – 231 с.
15. Элиаде М. Азиатская алхимия. Сборник эссе / М. Элиаде; пер. с рум., фр., англ. – М.: Янус-К, 1998. – 410 с.
16. Loftus, Elizabeth. Memory (1980). Reading, MA: Addison-Wesley. (Reprinted by NY: Ardsley Press 1988). – 250 p.

REFERENCES

1. Assman, Ja. (2004) *Kul'turnaja pamjat'. Pis'mo, pamjat' o proshlom i politicheskaja identichnost' v vysokih kul'turah drevnosti* [Cultural memory. Writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity]. Moscow, Jazyki slavjanskij kul'tury.

А. Ю. Морозов, д-р филос. наук, доц.

Киевский национальный торговко-экономический университет, ул. Киото, 19, Киев, 02156, Украина

2. Weber, M. (1990) *Science as a vocation and profession*. In *Izbrannye proizvedenija*. Moscow, Progress (in Russian).
3. Hesse, H. (2000) *Pilgrimage to the country of the East*. In *Izbrannoe*. Moscow, Amfora (in Russian).
4. Davydov, Ju. N. (1990) *Jeticheskoe izmerenie pamjati (Nравstvenno-filosofskie razmyslenija v svjazi s romanami Chingiza Ajmatova)* [Ethical dimension of memory (Moral and philosophical reflections in connection with the novels of Chingiz Aitmatov)]. *Jesteticheskaja mysl' (Nauchno-publicisticheskie chtenija)*. Moscow, Politizdat, pp. 24–30.
5. Loujental', D. (2004) *Proshloe – chuzhaja strana* [The past is a foreign country]. Moscow, Izd-vo "Vladimir Dal".
6. Merzljakov, S. S. (2015) *Filosofsko-antropologicheskoe issledovanie prirody subektivnogo opyta* [Philosophical-anthropological study of the nature of subjective experience]. Dissertacija ... kandidata filosofskih nauk. Moscow.
7. Novalis (2003). *Heinrich von Oterdingen*. Moscow, Ladomir; Nauka (in Russian).
8. Novikov, E. (2012) *Nравstvennye aspekty nostalgii* [Moral aspects of nostalgia]. Avtoreferat dissertacii ... kandidata filosofskih nauk. Moscow.
9. Nostal'gija [Nostalgia] (2010). *Novejšij filosofskij slovar'*. Moscow, MGU.
10. Fen'ko, A. B. (1993) *Psihologija nostalgii* [Psychology of Nostalgia]. *Moskovskij psihoterapevtičeskij žurnal*, №3. Retrieved from http://psyjournals.ru/files/25786/mpj_1993_n3_Fenko.pdf
11. Frankl, V. (1991) *Man's Search for Meaning*. Moscow, Respublika (in Russian).
12. Heidegger, M. (1993) *Introduction to Metaphysics*. In *Vremja i bytie. Stat'i i vystuplenija*. Moscow, Respublika (in Russian).
13. Halbwachs, M. (2005) *The collective memory*. *Neprikosnovennyj zapas*, № 2–3. Retrieved from <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>
14. Scheler, M. (1999) *Ressentiment*. Moscow, Nauka (in Russian).
15. Eliade, M. (1998) *Asian Alchemy*. Moscow, Janus-K., (in Russian).
16. Loftus, Elizabeth. Memory (1980). Reading, MA, Addison-Wesley, Reprinted by NY, Ardsley Press.

Надійшла до редколегії 18.09.18

НОСТАЛЬГИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

В статье исследован культурный феномен ностальгии, ее социальные, психологические, этические и общепсихологические аспекты. Показано, что благодаря ностальгии, которая опирается на "ценностно нагруженную" память, устанавливаются моральная традиция, социальная и индивидуальная идентичность, связь поколений. Бунтуя против актуального состояния вещей и ностальгируя за прошлым как должным, человек не просто мифологизирует, но и пытается символически воскресить его. В ностальгической вере в воскресение содержится надежда на окончательное упразднение времени и триумф вечности. Тоска по прошлому сопровождает человечество на протяжении всей его истории и особенно актуализуется в культуре Постмодерна в форме метафизической, политической и эстетической ностальгии.

Ключевые слова: ностальгия, культурная память, ценностно нагруженная память, время, вечность, идентичность, священное, миф, рационализация, нигилизм, жажда Логоса.

A. Y. Morozov, Doctor of Philosophical Science, Associate Professor
Kiev National University of Trade and Economics
19 Kioto Street, Kyiv, 02156, Ukraine

NOSTALGIA AS THE CULTURAL PHENOMENON

The article is devoted to the observation of the cultural phenomenon of nostalgia, its social, psychological, ethical and general philosophical aspects. It is shown that nostalgia is based on value-laden memory that helps us differ pleasant and unpleasant, useful and useless, meaningful and meaningless. This value-laden memory has its ethical dimension that deals with moral tradition, our concepts of good and evil, justice and injustice, sense of life and sense of death. We may say that ethical memory is a part of a larger "cultural memory" that enables every kind of social and individual identity. Due to nostalgia the generation's continuity is established. In the act of nostalgia a person recalls the past but also rebels against actual state of presence. It is affirmed that our time-arrangement of "bad presence" and "good past" is possible because of ontological time regress. Nostalgizing for the past, a man is trying not only to mythologize the latter, but to resurrect it symbolically. Nostalgia's faith in revival contains a hope for annihilation of time and triumph of eternity. We may call it an archetypal need, a manifestation of ancient mythological and religious motive of death and resurrection. Longing for past accompanies mankind during all its history and especially rises in the postmodern culture – in forms of metaphysical, political and aesthetic nostalgias. Metaphysical nostalgia is the lust for Logos, (God, meaning, truth, the good and the beauty) in the post-nihilistic absurd world, where god is claimed to be dead, and all supreme values are seemed to be devalued. It is also longing for the sacred reality, the being, that postmodern culture is lacked. Political nostalgia is the lust for the real power, subconscious desire for its increasing, expanding, absolutization. Aesthetical nostalgia is the sadness for the art as symbolic hierarchical structure with definite cultural and historical code as today we observe fakes and simulations, chaos and "metastases of cultural codes" (J. Baudrillard).

Key words: nostalgia, cultural memory, value-laden memory, time, eternity, sacred, myth, rationalization, nihilism, lust for Logos.

УДК 82-1/9 / 82.0 / 18

Б. Е. Носенок, аспірантка 1 курсу,
філософський факультет,
спеціальність "Культурологія",
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, Київ, 01033, Україна
danyosenock@gmail.com

"ЗАХІДНЕ ЛЯО" НЕСТОРА ПІЛЯВСЬКОГО: МІФОЛОГІЯ ТА ОБРАЗНІСТЬ ПРОСТОРУ

Ця стаття є спробою препарування образу. Але цього разу образ розпадається не на сюжет та композицію, а на час і простір. Неодноразово зазначалося (особливо ж це стосується літературно-критичних розвідок), що образ (у даному випадку образ художній) вибудовує власну часо-просторову сітку координат, а тому час та простір тут можуть сміливо порушувати закони фізики. Явною є також мета порівняння методів та прийомів поезії й прози, схоплення специфіки вираження часу й простору у віршах та романістиці. Ця мета реалізується через звернення до творчості Нестора Пілявського та його книги "Західне Ляо", що демонструє одночасно явище, яке можна назвати міфологізацією простору, а також є поєднанням поетичних компонентів та прозових оповідань. Крім того, ця ж тема розкривається й у роздумах останнього великого французького романіста – Марселя Пруста, який наголошує на різниці у світовідображенні, що здійснюється поетом чи рома-

© Носенок Б. Е.

ністом відповідно. Часо-просторова проблематика стирає межі між уявним лінійним поділом на минуле, теперішнє та майбутнє. Можна побачити, що творчість руйнує цей поділ, деструкція якого особливо чітко розкривається у сучасних декаданських рухах. Сам Нестор Пілявський не дарма характеризує себе як декадента. Але вся сучасність, що обертається руйнуванням звичних норм життя, часто малюється порожнечою уяви не чим іншим, як новим, циклічно поверненим, декадансом.

Ключові слова: образ, час, просторовість, міфологія простору, декаданс, поезія, проза.

Постановка проблеми. На твір (у Бартівському розумінні) [2, с. 297], мабуть, ніколи не вдасться глянути очима самого автора, а тому – інтерпретація завжди, як і переклад, постає новим твором – кожного разу, коли з'являється новий читач. Нестор Пілявський, повторюючи написане в журналі "Опустошитель", поет, есеїст та перекладач творів німецького модерніста Штефана Георге. Важливо, що пан Пілявський вважає літературу чимось побічним у своєму житті (відразу згадується щось з інструкції на коробках медикаментів: "побічні ефекти"). Його мова – декадентська – звучить з порожнечі та звертається до випадкового.

Дана інтерпретація "Західного Ляо" особливу увагу приділяє міфології простору: адже і саме Західне Ляо виявляється певним місцем (навіть незважаючи на свою історичну наявність). Західне Ляо існувало як середньовічне фантазмагоричне змішування культур, а зараз "Західне Ляо" стало місцем, яке читач повинен якщо не винайти, то хоча б віднайти. Якщо Марсель Пруст віднаходив Час [13], то Нестор Пілявський віднаходить Простір (і саме ім'я – Нестор – натякає на це, адже означає "той, що повернувся додому", тобто власне віднайшов певне місце). Щоб відшукати або винайти себе (в ліквідній, за З. Бауманом, модерності). Можливо, про "Західне Ляо" можна було б сказати, ніби про певну данину глобалізації, що обертається зворотним ефектом наголошування на конкретному місці [5], але не на сипучих пісках чи вказівниках, які постійно вказують в різні сторони.

Аналіз досліджень та публікацій. Стаття торкається декількох тематичних пластів, зокрема:

1. Теорія образу та образності у філософії та мистецтві: Георг Фрідріх Вільгельм Гегель ("Лекції з естетики", "Естетика"), Ролан Барт ("Риторика образу", "Критика та істина"), Гастон Башляр ("Земля і мрії волі", "Земля і мрії про спокій", "Психоаналіз вогню", "Поетика простору"), Валентина Панченко ("Мистецтво в контексті культури"), Жильбер Дюран ("Антропологічні структури імажинуру"), Лев Виготський ("Психологія мистецтва").

2. Сюжет декадентства та декадансу: Микола Александров ("Декаданс та стагнація"), Анатолій Марієнгоф ("Циніки"), Жан Полан ("Тарбські квіти, або Терор витонченої словесності"), Олександр Еткінд ("Содом та Психея"), Василь Розанов ("Декаденти"), Володимир Подорога ("До питання про мерехтіння світу").

3. Розвідки про творчість Марселя Пруста та літературний спадок самого письменника: Жерар Женетт ("Фігури"), Мераб Мамардашвілі ("Лекції про Пруста"), Андре Моруа ("У пошуках Марселя Пруста"), Марсель Пруст ("На Сванову сторону", "Проти Сент-Бева", "Віднайдений час", "Утіхи і дні").

4. Відгуки на твори Нестора Пілявського: можна звернутись до численних статей Марусі Клімової, яка написала в тому числі передмову до "Західного Ляо" ("Заперечення заперечення").

Мета статті. Дане дослідження покликане розкрити (або, швидше, намітити можливі шляхи до розкриття) такий аспект образу, як просторовість, а також феномен міфологізації простору, який неминуче породжується літературним "виношуванням", де твір (не текст) стає ніби перетворенням (рос. – пре-ОБРАЗованиєм) у алхімічному атанорі внутрішнього життя та світовідчуття автора.

У культурологічній розвідці було використано наступні **методи** (окрім універсальних, загальнологічних прийомів та методів теоретичного пізнання):

1. Загальнофілософські методи: герменевтична, феноменологічна, екзистенційна та психоаналітична методологія;

2. Методи естетичних досліджень: семіотичний, суб'єктний та об'єктний, а також психологічний;

3. Літературно-критичні методи: біографічний, психоаналітична критика, екзистенційний аналіз;

4. Соціологічні методи французького кола "Еранос".

Виклад основного матеріалу. Від модерну залишається серйозність, тому часто постмодерна іронія в переплетінні патернів дається важко. Академічна традиція велить перед створенням нової сутності (звичайно, з необхідністю) ознайомитися з тим культурним ландшафтом, степом текстів, який лежить позаду. Автора – Нестора Пілявського – називали по-різному, на його книгу вже існують відгуки та рецензії, зокрема зустрічається й така думка, що "місцями книга... нагадує щоденник художньо обдарованого нарцисиста, що ховає за легкою іронією смуток і руйнівні пристрасті" [9]. Декадентська характеристика. Але цей опис нагадує не те, що маєтись зазвичай на увазі під словом "декаданс". Це, скоріше, опис героя італійця Джорджо Агамбена, який намагався розібратися (і розібрався) в тому, що таке "сучасність", хто такий "сучасник" і чим же є "сучасне". Сучасне – завжди на часі. А [сучасний] письменник виявляється таким собі несвоечасним сучасником. Можна згадати також Фрідріха Ніцше, який, передчуваючи те, що Дж. Агамбен пізніше оформить стрункими метафорами, в 1876 р. публікує роботу під назвою "Несвоечасні роздуми", де пише: "Несвоечасними є й ці роздуми, адже те, чим наш час справедливо пишається, тобто його історичний досвід, я оголошую тут злом, дефектом, недоліком, оскільки думаю навіть, що всі ми страждаємо на виснажливу історичну лихоманку й повинні були б... визнати, що страждаємо" [1, с. 46]. Сучасність виявляється унікальними відносинами зі своїм часом. Але письменник, здатний схопити час, явлений як образ, – людина поки ще минулого, людина традиції, яка (проте) вже почала розкладатися й гнити. Письменник страждає від того, що не відчуває більше часу, в якому живе. Його "тепер" померло та розкладається в землі, його "завтра" – ще чорна ніч. Здається, Нестора Пілявського й називали декадентом (жартома чи всерйоз, хто знає, але будемо відштовхуватись від серйозності модерну). А декадент (людина неприкаяності й межовості) виявляється схожим на насіння з огрубілою мимоволі, але пораненою шкіркою: насіння закладається в чорній землі, воно не може бачити небо й світло, але з його смерті народжується молодий, зеленодурний пагін, дурний – своєю силою до життя, який бачить не стільки чорноту, яка його породила, скільки в небі – світло зірок. "Сучасник – той, хто пильно вдивляється в свій час, щоб побачити в ньому не світло, а темряву. Всі часи для тих, хто проникає в їхню сучасність, сповнені мороком. Сучасник – це саме той, хто здатний бачити цей морок, хто здатний писати, вмочуючи перо в морок теперішнього" [1, с. 48]. Десь далеко помирає зірка, та її світло доходить до нас, стає для нас видимим вже тоді, коли зірка мертва кілька століть. Але сучасник бачить морок – ту саму теміню, яка з іншого свого боку вже обпалюється сяйвом ще живих зірок. Найбільш мертве виявляється найбільш живим.

Але повернімося до декадентів. Декаданс хворіє на відчуження від світу, взагалі на відчуження. Російський філософ Максим Євстропов звертає увагу на творчість

французького письменника Моріса Бланшо: більшість персонажів його робіт несуть характеристику "безликість". Безликість "сутнісної самотності" (що постає одночасно причиною та наслідком відчуження) корелює з зображенням "думки ззовні" [7, с. 297]. Це така неявна відсилка до Іншого. У того ж Моріса Бланшо однією з ключових постає така абстракція, як *la présence* (наявність, присутність), – саме для того, щоб суб'єкт міг закріпити себе належним до певного світу, щоб не бути потенційним самогубцем (алюзія на Емілія Чорана). У "Просторі літератури" М. Бланшо говорить, що "сутнісна самотність" випливає у бажання перекрити свою скінченність чимось таким, що не завершається та не перестає бути (в даному випадку мова йшла про письмо) [6, с. 17]. Але розтягування себе в часі може мати й інші вектори. Для суб'єкта межовості, наприклад, домінуючим постає вектор виходу за границі. Тут ми переходимо від вектора часу до вектора простору. Зокрема, французький філософ, представник феноменологічної школи Анрі Мальдіне пише, що будь-яка хвороба (органічна чи психічна) для людини – це випробовування. Він також наголошує на *надпристрасності*, яка притаманна існуванню, екзистенції, більш того – потягу до життя (що заперечується декадансом в образі дівчини з книг про Ераста Фандоріна, "коханки смерті", що носить на шиї замість намиста чорну змію), котра є, передусім, *ek-sistence* – вихід за границі себе, якого так не вистачає межовості (але не пограничності), перехідності, що відсилає до здатності страждати, розкриватися, бути залученим до чогось через чуттєвість [12, с. 260].

Дослідження декадансу як соціокультурного явища / періоду має довгу історію. Про декаданс писали як самі декаденти, так і ті, хто прийшов після них. Можна констатувати, що на сьогодні немає однозначного тлумачення терміна "декаданс". Дослідник декадансу Костянтин Савельєв зазначає також, що, попри вкорінення цього терміну в культурологічний обіг, його смислове наповнення залишається досить розмитим. Як правило, декаданс у культурології розглядається з двох позицій:

- 1) як криза та занепад культур і народів; культурний регрес (латинський декаданс – у широкому сенсі);
- 2) як комплекс кризових явищ в культурі на межі XIX–XX ст. (у вузькому сенсі).

Але варто наголосити на етимологічній неоднозначності терміна "декаданс". Французьке слово *décadence* означає "занепад", "розкладання", "розпад", "падіння", "період занепаду" (зокрема давньоримський), "руйнування", "закінчення" (згадаємо вірш російського письменника Бориса Пастернака ("Я кончився, а ты жива..."), "аморальну поведінку". Словник Брокгауза та Ефрона тлумачить не декаданс, а *декадентство*, визначаючи його "особливим літературним напрямом другої половини XIX століття". Словник "Культура та культурологія" (редактор – доктор соціологічних наук Альберт Кравченко) визначає декаданс як "загальне позначення кризових, занепадницьких явищ у філософії, естетиці, мистецтві та літературі кінця XIX – початку XX століття, що характеризується опозицією до загальноприйнятої "міщанської" моралі, культур краси як тотальної самій собі цінності та супроводжується нерідко естетизацією гріха та пороків, амбівалентними переживаннями відрази до життя та витонченої насолоди нею і т. д.". Доктор філологічних наук Василь Толмачев звучує розуміння декадансу до "сумарної назви явищ західної та російської культур XIX–XX ст., яким властива міфологізація "кінця століття" (фр. *fin de siècle*) як епохи глобальної кризи, переорієнтації цінностей, прощань та сподівань" [15, с. 141–142]. На думку самого К. Савельєва, декаданс не є кризовим явищем, але відображає ці явища засо-

бами мистецтва: "...це швидше символ перехідності, втіленої амбівалентності, парадоксальності культур, яка розривається між минулим ("кінець") та майбутнім ("початок")" [15, с. 142]. Але це ж слово можна розкласти на два складники: *de* та *cadance*. *Cadance* можна трактувати як "такт", "розмір", "ритм", "темп", "швидкість" (алюзія на дромологію французького філософа Поля Вірільйо), "виробничу потужність", "каденцію" (каданс у музиці), "швидкодію", "частоту", "рух у ногу" (військове марширування), "інтервал", "ритм гри" (у шахах), "послідовність", "спокійну ходу виїждженого коня", "рівновагу в русі", "випадок". Якщо більш детально визначити каданс у музиці, то можна сказати, що це, поперше, витримка й такт, коротка пауза при виконанні музичного твору, по-друге, знак та міра звуку, що керує рухами танцюючих пар, а по-третє, завершальний оборот музичного твору, який надає йому цілісності та, власне, завершеності. Частка *de* позначає не лише зняття всього вищезазначеного, але й предмет та його властивості, явище й час його звершення, зміст думок, явище та його причину, модальність, а також *de* виявляється питанням "чи може бути / неможливо?". Ця частка вносить у каданс ентропію, але тим самим перетворює декаданс у час, коли відбувається становлення нового порядку з тимчасового хаосу. Декаданс опиняється своєрідним *кожаніскатсі* – життям, яке виведене з рівноваги. Саме це слово походить з мови індіанців хопі та означає "божевільне життя", "життя поза рівновагою", "руйнування життя", а також "стан життя, котрий диктує нові умови існування". Це слово обігрується, зокрема, в однойменній кінострічці Годфрі Реджіо, Рона Фріке та Філіпа Гласса.

А тепер повернемося в "Західне Ляо". Спочатку – про структуру: звичайно, поезія і проза. Хоча й Нестор Пілявський каже, що Марсель Пруст не його автор, але важко стриматися, щоб не позичити у М. Пруста кілька вже дуже точних метафор. "Неможливо правильно описати людське життя, якщо не надати йому можливості занурюватися в сон і там ніч за ніччю плавати, ніби півострів, що омивається морем" [14]. Марсель Пруст пише про поета й романіста, тобто про поезію та прозу. Але перш ніж почати мову про поета й романіста, М. Пруст говорить про художника взагалі. А саме: художник має в своєму розпорядженні таку ж реальність, як і інші люди, він їздить в ті ж місця на відпочинок (про що свідчать написи в кінці його творів – дата й місце), але, разом з цим, ця реальність укладається для художника в щось більше. Це відрізняє його від інших людей. І саме за цю особливість його вважають білою вороною, вигнанцем, а нерідко – маніяком або шпигуном. Поетові, щоб творити, необхідно мати особливий стан духу, який знаходиться їм на силу й досить рідко. Поет, перш за все, цікавиться емоціями, чуттєвими поривами, він сприймає заховані в навколишньому світі враження. Поет може побачити щось важливе в тих речах, які звичай не привертають уваги. М. Пруст наводить приклад поета, який вглядається у вишневе дерево: поет може зупинитися серед міської суєти, побачивши дерево; він також може стояти біля нього годинами, намагаючись знову пережити знайомі відчуття / почуття. Таким чином, поет вдивляється не лише у дерево, а й у себе. Можливо, пан Пілявський і не любить вишневі дерева, але у певній читацькій реальності він постає саме таким – у певній серйозній, модерній читацькій реальності. Коли свідомість прокидається першою посмішкою і сміхом, але не посмішкою-перевертнем, коли іронія чи злісний сарказм – ідеал постмодерну. Але читач буде вірити у вишневі дерева. Поезія сповнена бурхливої енергії: "Ось і поезія намагається вирватися у вигляді творів з тлінної людської оболонки" [4], в якій

вона може втратити свою колишню незбагненно масштабну енергію, що дозволила б їй розгорнутися на повну силу (бо поезія, будучи полоненим людини, залежить від неї, а вона [людина] може занедужати, вдаритися в світське життя, розваги, розгубити сили, розтратити в задоволеннях скарб, який носить у собі і який у певних умовах чахне, бо їхні долі пов'язані)", – пише Марсель Пруст [14]. Поезія відрізняється нестримністю й незавершеністю (ось і знайшлися, схоже, всі пристрасті). Поет ризикує передчасно розплескати думку, "не уклавши в посудину зі слів". Ув'язнення думки в словах – особливе таїнство, в процесі якого поет замінює свою душу на *anima mundi*. Недарма, коли автор говорить про натхнення, він пов'язує його з наснагою, з одушевленням всього у світі. М. Пруст вживає красиве порівняння перерваної кимось думки поета з медузою, викинутою на берег (і у Нестора Пілявського ось є "Вірші ловця медуз"): саме тому поет замикається на ключ, коли робить це таїнство, яке одночасно виражає особливі внутрішні незбагненні закони [10]. Згідно з цими законами, поет підтримує зв'язок з усіма предметами і явищами зовнішнього світу, і коли він не налаштований на них [закони], поет відчуває себе нещасним. Для отримання задоволення від життя поетові потрібно пізнати властивості своєї натури, завдяки якій він здатний, подібно до телеграфного зв'язку, встановлювати контакт з красою світу [3]. Так і виявляється письменник... сучасником.

Що читача може зачепити чи не найбільше? Наприклад, вірш "Кітті". Можна, за аналогією, також прочитати книгу "У Германтів" Марселя Пруста, і спочатку, після першого прочитання, легко не відчувати цей твір: "У Германтів" на перший погляд подобається менше, ніж інші "Пошуки". Але потім уважне читачке око вбачає на сторінках фразу "ревності – це почуття на сходах" і з тих пір закохується в усі слова, що залишилися ще – до кінця [8]. Так і у вірші "Кітті": можна забути весь вірш, але початок ("Мне снятся / Гигантские птицы / Их головы похожи на башни / Мне кажется, что не слитесь / Дню сегодняшнему со вчерашним...") [11, с. 87] залишиться назавжди під подушкою вдячного шанувальника: як книжка, яку кладеш на ніч спати з собою, щоб її знання вбралися в твою голову. Або в душу. Міфологія простору. Вона тут – поруч із глобусом часу. Це щось, що тягнеться з дитинства, щось від письменника самого: проза життя в тому, "який я аристократичний", "як я розслабляюся", "як мені нудно", "як я сплю", "як я виріс", "як я ні на що не сподіваюся", "який я дотепний" і "як я розкусив російську словесність". Мабуть, останнє – це гребінь хвилі, який, піднявшись занадто високо, опав так різко, що випадково змив прибережні міста – разом з усіма надіями і помилками.

Висновок. Зрештою, якщо втрачаєш рівновагу, якщо помічаєш внутрішню суперечливість світу, якщо розумієш, що завжди будеш розчарований і завжди будеш страждати на безсоння через сні, що тебе мучать, єдине, що залишається, – розмістити на підлозі крейдою та винайти власну картографію, сітку меридіанів і паралелей, вивчити й перетрактувати всі символи й знаки, обклеїти обривками, уламками, шматками філософських і художніх текстів, немов шпалерами, первісним і найскладнішим бріколажем, стіни своєї кімнати, щоб одного разу знайти сміливість більше ніколи не читати книжок. Так робить Нестор Пілявський зі своїм "Західним Ляо", так робить Антон Заньковський з романом "Ветовиця". Треба мати на увазі, що кожна спроба інтерпретації – це сліпе наштотування інтерпретатора на очевидність думок, що його турбують, а відтак, письменник під "синіми шторами" (як в анекдоті) цілком міг мати на увазі смуток, або ж усе

могло бути простіше – і це були всього лиш штори синього кольору, без жодного додаткового символічного навантаження.

Письменник-декадент збирає зразки та образи, намагаючись вдивлятися в колекцію відчуттів і в тих, хто цю колекцію збирає, у пошуках часу, Західного Ляо і ще живого, ще функціонуючого сучасного антикваріату, позбавленого музейної рамки. Це чистий простір і чистий час. Або ж, як пише Нестор Пілявський: "Це час-майбутнє. Чому? Тому що в майбутньому ніхто з нас не помре; – тому що в майбутньому ми вже мертві" [11, с. 204].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агамбен Дж. Что современно? / Дж. Агамбен / Пер. с итал. диакана Августина Соколовски. – К.: Дух і Літера, 2012. – 78 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика / Р. Барт / Пер. с франц. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 614 с.
3. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Г. Башляр / Пер. с франц. Б. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы (Французская философия XX века), 1999. – 164 с.
4. Башляр Г. Земля и грезы воли / Г. Башляр / Пер. с франц. Б. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы (Французская философия XX века), 2000. – 383 с.
5. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр / Пер. с франц. Н. Кисловой, Г. Волковой, М. Михеева. – М.: "Российская политическая энциклопедия", (РОССПЭН), 2004. – 374 с.
6. Бланшо М. Пространство литературы / М. Бланшо / Пер. с франц. В. Большакова, Б. Дубина, С. Зенкина, Д. Кротовой, Ст. Офертас, Б. Скуратова. – М.: Логос, 2002. – 288 с.
7. Евстропов М. Н. Опыты приближения к "иному": Батай, Левинас, Бланшо / М. Н. Евстропов. – Томск: Изд-во Томского университета, 2012. – 346 с.
8. Женетт Ж. Фигуры: В 2-х томах. Том 1–2. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сахарникова, 1998. – 944 с.
9. КВИР о "Западном Ляо". [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://pustoshit.livejournal.com/225714.html>.
10. Моруа А. В поисках Марселя Пруста: Биография / А. Моруа / Пер. с фр. Л. Ефимова. – СПб.: Лимбус Пресс, 2000. – 384 с.
11. Пильавский Н. Западное Ляо / Н. Пильавский. – М.: Опутошитель, 2016. – 240 с. – "Серия "Микро" (#24).
12. (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С. Шолохова, А. Ямпольская. – М.: Академический проект, 2014. – 288 с.
13. Пруст М. Обретенное время. [Электронный ресурс] / М. Пруст – Режим доступа: http://librebook.ru/obretennoe_vremia/vol1/.
14. Пруст М. Против Сент-Бева: статьи и эссе [Электронный ресурс] / М. Пруст / Пер. с франц. Т. В. Чуговой. – Режим доступа: http://www.litmir.me/br/?b=136325&p=37#section_23.
15. Савельев К. Н. Новые подходы в осмыслении понятия "декаданс" [Электронный ресурс] / К. Н. Савельев. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/novye-podhody-v-osmyslenii-ponyatiya-dekadans>.

REFERENCES

1. Agamben, J. (2012). *What is modern?* Kyiv, Duh i Litera (in Russian).
2. Barthes, R. (1989). *Selected texts: semiotics, poetics*. Moscow, Progress (in Russian).
3. Bachelard, G. (1999). *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury (Francuzskaja filosofija XX veka) (in Russian).
4. Bachelard, G. (2000). *Earth and Reveries of Will*. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury (Francuzskaja filosofija XX veka) (in Russian).
5. Bachelard, G. (2004). *The Poetics of Space*. Moscow, Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija (ROSSPEN) (in Russian).
6. Blanchot, M. (2002). *The Space of Literature*. Moscow, Logos (in Russian).
7. Evstropov, M. N. (2012). *Opytyi priblizheniya k "inomu": Bataille, Levinas, Blansho [Experiments approaching the "other": Bataille, Levinas, Blansho]*. Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta (In Russian).
8. Genette, G. (1998). *Figures I–II*. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikoviyh (in Russian).
9. KVIР о "Zapadnom Lyao" [KVIР about the "Western Liao"]. Retrieved from <http://pustoshit.livejournal.com/225714.html> (In Russian).
10. Maurio, A. (2000). *The World of Marcel Proust*. Sankt-Peterburg, Limbus Press (in Russian).
11. Pilyavskiy, N. (2016). *Zapadnoe Lyao ["Western Liao"]*. Moscow, Oputoshitel.
12. Sholohova, S., Yampolskaya, A. (2014). *(Post)fеноменология: novaya феноменология vo Frantsii i za ee predelami [(Post)phenomenology: new phenomenology in France and abroad]*. Moscow, Akademicheskij projekt.
13. Proust, M. (1927). *Time Regained*. Retrieved from http://librebook.ru/obretennoe_vremia/vol1/.
14. Proust, M. (1999). *Contre Sainte-Beuve*. Retrieved from http://www.litmir.me/br/?b=136325&p=37#section_23.
15. Savelev, K. N. *Novye podhody v osmyslenii ponyatiya "dekadans"* [New approaches to understanding the notion of "decadence"]. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/v/novye-podhody-v-osmyslenii-ponyatiya-dekadans>.

Б. Э. Носенок, аспирантка 1 курса,
философский факультет, специальность "Культурология",
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, Киев, 01033, Украина

"ЗАПАДНОЕ ЛЯО" НЕСТОРА ПИЛЯВСКОГО: МИФОЛОГИЯ И ОБРАЗНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА

Эта статья является попыткой препарирования образа. Но на этот раз образ распадается не на сюжет и композицию, а на время и пространство. Неоднократно отмечалось (особенно это касается литературно-критических исследований), что образ (в данном случае образ художественный) выстраивает собственную пространственно-временную сетку координат, а потому время и пространство здесь могут смело нарушать законы физики. Явной также является цель сравнения методов и приемов поэзии и прозы, схватывания специфики выражения времени и пространства в стихах и романистике. Эта цель реализуется через обращение к творчеству Нестора Пilyавского и его книге "Западное Ляо", демонстрирующей одновременно явление, которое можно назвать мифологизацией пространства, а также отличающейся сочетанием поэтических компонентов и прозаических рассказов. Кроме того, эта же тема проскальзывает и в раздумьях последнего великого французского романиста – Марселя Пруста, который подчеркивает различия в мироощущении, осуществляемом поэтом или романистом соответственно. Пространственно-временная проблематика стирает границы между воображаемым линейным делением на прошлое, настоящее и будущее. Можно увидеть, что творчество разрушает это разделение, деструкция которого особенно четко раскрывается в современных декадентских движениях. Сам Нестор Пilyавский недаром характеризует себя как декадента. Но вся современность, оборачивающаяся разрушением привычных норм жизни, часто рисуется пустотой воображения не чем иным, как новым, как новым, циклически повернутым, декадансом.

Ключевые слова: образ, время, пространственность, мифология пространства, декаданс, поэзия, проза.

B. E. Nosenok, PhD Candidate in Culturology,
Faculty of Philosophy, Branch of Culturology,
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60 Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

NESTOR PILYAVSKY'S "WESTERN LIAO": MYTHOLOGY AND IMAGERY OF SPACE

This article is an attempt to prepare an image. But this time the image falls not into a plot (like a storyline) and composition, but into time and space. It has been repeatedly noted (especially it is subject to literary criticism) that the image (in this case an artistic image) builds its own space-time grid of coordinates, and therefore time and space can gallantly violate the laws of physics here. Also, one of the main obvious goals of this culturological investigation is a comparison of the methods and techniques of poetry and prose, a handhold of the specifics of time's and space's expression in verse and novelists. This goal is realized by referring to the oeuvre of Nestor Pilyavsky. Nestor is a Russian writer and an author of the book "Western Liao". This work simultaneously demonstrates a phenomenon that can be called a mythologization of space, and also the structure of the book is distinguished by a combination of poetic components and prose narratives. In addition, the same theme slips in the reflections of the last great French novelist – Marcel Proust, who emphasizes the differences in the representation of the world that is performed by a poet or a novelist, concordantly. However, if Marcel Proust in the work "In Search of Lost Time" (as can be seen from the title of this epic work) was looking for time, then Nestor Pilyavsky in his book "Western Liao" is looking for space. He wants to return to some past, perhaps he wants to go home (and the name "Nestor" means "whoever that comes home"). Space-time problems erase the boundaries between conventional linear division into the past, the present and the future. It can be seen that a creative work destroys this separation, the destruction of which is revealed most clearly in modern decadent movements. Decadence is a characteristic feature of any transitional, intermediate period when the balance of life is violated and when it is difficult to draw a dividing line between genius, brilliance, and insanity. Decadence is a period of time and a point in space when it is difficult to distinguish dreams and reality from each other. Nestor Pilyavsky calls himself a decadent not without good reason. But modernity, which turns out to be the destruction of the habitual norms of life, is often drawn by the emptiness of the imagination by nothing more than a new, cyclical decadence, and "Western Liao" is an excellent attempt to invent a new, suitable space.

Key words: image, time, spatiality, space mythology, decadence, poetry, prose.

УДК 130.2:[7.035.7:7.045](4)

Т. К. Огнєва, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
Ognevatk@ukr.net

ОБЪЕКТИВАЦИЯ ГУМАНИСТИЧЕСКИХ ИДЕЙ У КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ XVII СТОЛЕТЬЯ

У статті здійснюється аналіз культурологічних процесів у період становлення першого національного відродження України. Об'єктом художньо-естетичного дослідження, на відміну від попередніх часів, все частіше стає людина та природа, стимулом розвитку літератури та мистецтва виступає прагнення художнього освоєння реального світу. Потреба пізнання, розвиток положень, форм та методів звільнення людського розуму від догматично-релігійного світогляду виявляються у секуляризації культури України XVII століття. Значний вплив на зміну світоглядної концепції в українській культурі справило західноєвропейське Відродження. Доба, що прийшла за Середньовіччям, есебічно розкрила людину як у соціальному, так і в естетично-художньому аспекті, а рух гуманістичних ідей Західною та Східною Європою привів до глибшого зацікавлення людиною як особистістю. Не уникала цього процесу і Україна – поступово формується новий ідеал людини, заснований на індивідуальній культурі, духовній свободі, та переосмислюється призначення людини у світі.

Складні політичні та соціально-економічні обставини XVII століття в Україні вимагали особливих, прогресивних на той час, характеристик розвитку культурологічних тенденцій. Широкий культурно-національний рух, який ґрунтувався на опорі польсько-шляхетському гнобленню та боротьбі проти окатоличення, викликав розквіт книгодрукування, поширення освіти і наукових знань та піднесення у мистецтві і літературі антропоцентричного світогляду. Важливим аспектом ренесансного мислення визначається прагнення досконали вивчити докошишній реальний світ, що торує шлях науковості та освітності. Саме ці виявлення українського ренесансного світобачення набувають значного масштабу у духовній культурі України XVII століття.

Ключові слова: гуманізм, українська культура, Ренесанс, секуляризація, мистецтво, світогляд.

Постановка проблеми. Наприкінці XVI століття розпочинається новий період розвитку духовної культури та філософської думки в Україні. Ренесансно-гуманістичні ідеї зросли на ґрунті старої православної традиції під впливом реформаційних ідей. Уявлення про людину, чия значущість визначалася особистою доброчесністю, шляхетністю, фізичною та моральною досконалістю, а не походженням чи багатством, народжує піднесення ролі індивідуальних рис, увагу до самопізнання та акцент на цілеспрямовану суспільну діяльність. Аналіз матеріальної та духовної спадщини минулих століть доводить, що гуманістичні ідеї в українській культурі XVII століття було

впроваджено під впливом європейського Ренесансу й укорінено завдяки розвитку у вітчизняному духовному житті ідей вільнодумства, самостійного мислення та проведено діалогу з сакральною і схоластичною доктринами. Акцент на самостійність особистісного розвитку й активну життєву позицію не в останню чергу сприяв феноменові козацької спільноти, що наприкінці XVI та впродовж XVII століття визначав долю та шлях України.

Аналіз досліджень і публікацій.

Серед українських дослідників проблематику розвитку гуманістично-ренесансних ідей української культури XVII століття в контексті зазначених теорій розглядали

П. Білецький, М. Возняк, М. Грицай, П. Жолтовський, Я. Ісаєвич, А. Макаров, С. Маслов, В. Литвинов, М. Кашуба, В. Нічик, В. Овсійчук, І. Паславський, В. Перетц, Д. Степовик, Я. Стратій, З. Хижняк та інші.

Мета статті.

Проаналізувати стан культури України XVII століття у контексті впровадження ренесансно-гуманістичних ідей, що допоможе виявити зміни у суспільних та духовних явищах і процесах того часу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Гуманізм встановив новий ідеал людини, заснований на індивідуальній культурі, духовній свободі, автономії особи. Європейський Ренесанс приніс розуміння як призначення людини у світі, так і її внутрішнього світу, її індивідуальної неповторності та духовної своєрідності. Подальший розвиток ренесансних ідей та їхній рух у "північну" Європу привів до ще більшого поглиблення інтересу до людини як особистості. Розглядаючи питання гуманізації сакральної духовності, треба звернути увагу на обставини, що пов'язані із специфікою складання загальної культури в контексті формування національної самосвідомості, тому церква в цей період відігравала в Україні більшу роль у національному самовизначенні, ніж інші суспільні інститути. Вона виступала не тільки як сила духовна, а як спільнота віруючих, світський елемент якої поширював вплив на всі сфери життя.

Всенародне національне піднесення у першій половині XVII ст., національно-визвольна боротьба супроводжувались оновленням усіх галузей культури, формуванням основних засад, принципів національного мистецтва: розвиток культури, науки, мистецтва був частиною загального культурного піднесення, яке переживала Європа у той період. У контексті духовної культури це набуло власних, відмінних від західноєвропейської культури рис. Характерною особливістю культури та мистецтва був поступовий перехід у світське русло та поширення науковості та освітності.

Видатні українські науковці і мислителі писали свої твори не тільки рідною, а й іншими мовами. Так, М. Смотрицький писав українською, церковнослов'янською, польською, грецькою мовами та латиною; С. Зизаній – українською і польською; Л. Зизаній – українською та російською; П. Беринда, К. Транквіліон-Ставровецький – українською та церковнослов'янською; К. Сакович – українською і польською.

Добре обізнаний з класичними мовами, Л. Зизаній був знавцем церковнослов'янської й української мов, першим в історії українського мовознавства розробив і застосував основні лексикографічні методи укладання словника. 1596 р. вчений-мовознавець видав у Вільні перший буквар, який називався "Наука до читання й розуміння словенського письма", а доданий до нього словник "Лексис" містив 1061 слово. Церковнослов'янські слова пояснюються у ньому простою українською мовою, майже тотожною сучасній. Справу Л. Зизанія успішно продовжував П. Беринда, видавши у Києві "Лексикон словеноросский и именъ тлъкованіе" (1627 р.) Цей словник складався "Въ поощреніе искуснейшій и в ползу спудеем" і згодом став посібником для освіченої громадськості й школи. Багатоплановий науково-лінгвістичний твір відіграв величезну роль у розвитку вітчизняної лексикографії, а його матеріали використали білоруські і російські лексикографи [7, с. 65].

Найосвіченіший філолог М. Смотрицький для викладачів і студентів Київської братської школи створив книгу "Грамматикъ словенския..." (1619 р.), перший в історії славистики досліджував старослов'янські та церковнослов'янські пам'ятки різних редакцій, заглиблювався у фактичний матеріал. Така методологія аналізу

лінгвістики аналогічна застосованою іншими європейськими гуманістами доби Відродження. Написана ним книга кілька разів перевидавалася й помітно вплинула на розвиток лінгвістичної думки східних і південних слов'ян, а граматики церковнослов'янської мови базувались на її засадах аж до першої половини XIX ст. До першої чверті XIX ст. вона була єдиним шкільним підручником церковнослов'янської мови в Росії, Білорусі та Україні.

Є. Славинецький, видавши найбільший староукраїнський словник "Лексикон латинський" (1642 р.), дав перекладачам і студентам не тільки словник двох міжнародних мов, а й продемонстрував величезні лексичні можливості слов'янської системи, що було важливо для українців, які були тлумачами, дипломатами, місіонерами. На думку І. Паславського, діяльність українських філологів Л. Зизанія, П. Беринди, М. Смотрицького та інших сформувала науковий напрям у духовній культурі України, який чи не найбільше виражав її гуманістичні тенденції [10, с. 106].

Ширилася мережа братських шкіл, що їх створювали члени православних братств, орієнтуючись на демократизацію освіти, зокрема її доступність, що відповідало ідеалам гуманізму. "Богатий над убогимъ в школі нічим вишчимі не мають бити, толко самою наукою, плотію же равни вси", – читаємо у п. 4 "Порядку школьного" [9, с. 39]. Це підносило почуття людської гідності, а ставлення вчителя до учня ґрунтувалось лише на успіхах останнього: "Учити дидакал и любити маєть діти вси заровно, як синов богатих, так и сирот убогих" (п. 5). Вказаний шкільний статут був прийнятий Львівською братською школою, а потім став взірцем для всіх братських шкіл.

Визначною пам'яткою педагогічної думки початку XVII ст. є збірник "Про виховання чад" (Львів, 1609 р.), авторство якого приписують І. Борецькому. Зміст його відзначається глибоким гуманізмом, твір ґрунтується на повчанні Іоанна Златоуста, але автор не просто переклав його положення, а обрав такі, що імпонували прогресивним педагогічним поглядам та вимогам братств.

За виховання дитини відповідають батьки – говориться в книзі. Якщо діти погано виховані, то провина за це, в першу чергу, лягає на батьків, батьки для дітей – моральний приклад поведінки і взірць у житті. Дитина повинна поважати батька й матір, але вони мають бачити повагу, з якою ті ставляться до своїх батьків.

Аналогічні погляди гуманізму і поваги розвивав І. Гізель, підкреслюючи необхідність дбати про дітей та їх виховання. Він зневажає таких батьків, які до хворих дітей кличуть не лікарів, а "баб, чаруючих или шепчущих", не вчать дітей поважати старших, не дають їм добрих настанов, тримають у "празности", "до учения или художества уже удобныхъ держать въ празности, ни же вдають кому в научение" [2, с. 393], силуять одружуватися або приймати сан замість того, щоб дати дітям можливість зробити свій вибір. Такі аргументи використовував І. Гізель, виступаючи проти насильства духовного і фізичного як до дітей, так і до підданих взагалі.

Розвиваючи кращі традиції Києво-Могилянської академії, українські просвітителі вважали, що головними людськими чеснотами є освіченість і вихованість – основа розквіту батьківщини. Такі думки пропагувались у багатьох творах філософів, письменників, поетів. К. Сакович у передмові до свого підручника з філософії писав: "В наш час у деяких місцях більше потрібні школи, ніж численні церкви без жодної школи... Адже буває, що у одному місці є десять чи п'ятнадцять церков, а школи немає жодної. Звідки ж будуть виходити добрі читачі, письменники, співаки, а потім пресвітери, якщо не буде шкіл?" [9, с. 339].

Друковане слово стало головним знаряддям поширення й розвитку культури. На початку XVII століття по всій Україні з'являлися друкарні при монастирях, братс-

твах, неабияку роль відігравали й приватні мандрівні друкарні. До 1648 року діяло 25 друкарень у містах і селах, де було видано понад 365 книг [4, с. 141].

Певні риси Ренесансу виявляються та пропагуються І. Гізелем, який вважав, що головним критерієм добра і зла, справедливого і несправедливого, морального й аморального виступає совість людини, яка керує всіма її діями і вчинками. Лише совість людини може виступати її суддею, вважає І. Гізель, заперечуючи вчення церкви про "промисел божий", який у цьому плані ставив нижче за природне право: "Ина есть совесть правая и истинная, иже право и истинно судить творити то, еже повелевается или закономъ естественнымъ или заповѣдію Божією, или Преданіємъ церковнымъ" [2, с. 1]. Мислитель вірив у силу людського розуму, бо людина сама може протистояти поганим пристрастям і нахилам: "Над вся же имат себе члвкъ мужественое сотворити предложеніе... вся дела своя со разсужденіе, съ блгимъ намереніем и съ опаствомъ начинати" [2, с. 601]. Коли людину опановує гнів, жадоба помсти, нетерпіння, то і тоді вона може їм не піддаватися, бо має розум і волю, які сильніші за усі пристрасті і панують над ними.

Людський розум може виступати критерієм добра і зла, керувати вчинками відповідно до законів природи. Цей же розум визначає межі добра і зла і керує вільною волею – "сила духовна душі разумной, ею же душа приклоняется къ благому от разума предъпознанному" [2, с. 601]. Завдяки розуму людина може і повинна тлумачити по-своєму божественні заповіді й церковні настанови і згідно з цим діяти. В цьому немає нічого недозволеним. Автор вважав, що мораль покликана гармонізувати особу й суспільство, бо звертається перш за все до свідомості, совісті, мудрості і розуму. Кожна людина може піднятися до моральної досконалості, а через неї досягти щастя у земному житті. Оскільки книга І. Гізеля "Миръ с Богомъ человеку" була розрахована на священиків як своєрідний посібник у їхній роботі по моральному удосконаленню мирян, то можна простежити, якою глибокою повагою до людини, її розуму проникнуті поради духовництва.

Ідеалом І. Гізеля є сильна особистість, повновласний господар своєї долі і своїх вчинків, позбавлений забобонів і релігійних обмежень. Мислитель возвеличив людину, поставив її розум і волю керівником її дій, всього життя. Утвердженням самостійності мислення, довірою до розуму він проголосив автономію особи, тобто головне гасло Реформації, яка заперечила догматизм і авторитаризм феодально-церковного філософствування. Реформаційна ідеологія в особі багатьох українських просвітителів продовжила розвиток таких рис ренесансної громадської думки, як вільнодумство і самостійність мислення, протест проти церковної диктатури і схоластичних доктрин, і саме у творі І. Гізеля в завуальованій формі простежуються реформаційні ідеї.

Моральне кредо К. Саковича, що сформувалося у 1620-х рр., також утверджувало найвище достоїнство людини – освіченість і громадську діяльність, а не поборність і келійну замкненість. Громадянська звитяга, до якої все життя має готуватися людина, можлива лише тоді, коли їй передусе довгий виховний процес, тяжкий і добросовісний шлях навчання і праці. Такому уявленню про справжню людину відповідає для поета фігура гетьмана П. Конашевича-Сагайдачного. Вмираючи від бойових ран, гетьман майже всі свої кошти заповідав братським школам "на науку и вхованье бакалавров ученых". Вшановуючи героя, кияни поховали П. Сагайдачного на території Братської школи. З цього приводу К. Сакович написав відомі вірші, в яких оспівувалася краса звитяги на честь вітчизни, віддавалася

данина глибокої поваги гетьману Сагайдачному як талановитому полководцю, поборнику православ'я, покровителю освіти, який присвятив себе боротьбі за незалежність свого народу. Це був зовсім новий за своєю тональністю твір, який прославляв героїку Запорозького Війська, свободу, ніс нові ідеї громадянського і художнього мислення. У служінні батьківщині, у її захисті – головна мета життя людини, як вважали українські ренесансні мислителі.

Особливу увагу приділяв К. Сакович вихованню почуття справедливості: гетьман повинен добрих милувати, а злих карати за їх злобу. Він має бути сміливим, вміло і розумно вести справи: "Які гетьман чесноти повинен з'являти: твердість, і чулість, статечність плекає... У науці воєнній хай буде учений, голод знести уміє і холод студений... Ще гетьман має у війську чинити справедливо, любить доброго, злого карать нещадимо" [15, с. 179–180]. Кожний гетьман повинен розуміти, підкреслював поет, що він не сам собою, а лише "військом є славний", а військо "теж гетьманом". Як гетьман без війська, так і військо без гетьмана, один без іншого нічого не варті. Автор звертає увагу на особисті якості керівника: розумний і професійний, хоробрий і сильний виграє бій, а нерозумний сам загине, військо загубить і перемоги не отримає: "Ліпше гетьманить хай лев оленями, Аніж олень керманить почав би над лвами. Гетьман-дурень загине і військо погубить, Кожен з вас те признає, що автор не глумить" [15, с. 180].

Надзвичайно важливим симптомом гуманізації суспільства є зміна ставлення до жінки – як у родині, так і у широкому розумінні її призначення.

Одним з перших серед українських гуманістів на захист жінки виступив К. Транквіліон-Ставровецький, розкриваючи її роль у сім'ї і суспільстві. Він розглядав її як подругу і помічницю чоловіка, а не його рабу: "Долженъ есть муж имети жъну свою за посредин в чести, не за главу и не же за подножіе и рабу, но за сердечный уд; и всякую честь отдавати ей, яко немощнейшему сосуду" [14, с. 169]. К. Ставровецький знімав з жінки провину за "першородний гріх", заявляючи, що цю провину вже спокутувала інша жінка – Богородиця.

Значне місце у подружньому союзі відводив жінці К. Сакович, вважаючи її рівноправною з чоловіком. "Побачивши в панні Н. друга, подібного до себе за гідністю, за народженням, за покликком серця, пан Н. хоче, щоб вона була для нього довічним супутником і його другим Я" [9, с. 419], – читаємо у "Слові нареченого про подружнє життя", а в "Дякуванні по шлюбі" написано, що чоловік, "заприсягаючись у вірності й любові своєму любовому другові... обіцяє ставитися до неї як до власного тіла, шанобливо і порядно" [9, с. 422–423]. Говорячи про жінку, він часто застосовує поетичні вирази, такі як "дорогоцінна перлина", "своє кохане дитя"... "своя власна кров"... "своя власна втіха" – свідчить батько про дочку у "Введенні нареченої до спочивальні" [9, с. 424]. А у "Подяці від нареченого перед введенням до спочивальні" молодий характеризує свою молоду дружину: "...з таким другом ніщо не може зрівнятися, він дорожше від золота, перлів, дорогоцінних каменів" [9, с. 425]. Автор звеличував подружню любов, розвінчував аскетичні ідеали, вважав їх протиприродними: "Цій подружній любові поступається любов до батька, матері, дітей, братів і сестер, вона підноситься над благами природи і фортуни", бо "...для того господь Бог дає жінку чоловікові, щоб вона була співучасницею радості і печалі" [9, с. 425].

І. Гізель найбільшою з моральних вад вважав невігластво і марновірство і був переконаний, що церковникам належить турбуватися про освіту народу. Саме невігластво породжує приниження у патріархальній сім'ї

жінки, є причиною того, що "... муж поступает съ женою аки со рабынею, не разсмотря яко другиня его, и еди-но тело с ним есть; ... аще без вины безчестить ю и бієть... творящи то из гнева и ненависти" [2, с. 390]. Цим він підтримує погляд на жінку своїх попередників – К. Транквіліона-Ставровецького, К. Саковича, сповнен-ний поваги до жінки-матері.

Важливою особливістю вчення українських просвітте-лів і філософів стало подальше обґрунтування положення "відкритості на світ" як суттєвої риси національної мента-льності, тяжіння до світової культури, доброзичливе став-лення до духовних надбань різних народів. Теоретичні спроби усвідомлення специфіки української історії, ідеали письменників-полемістів, прогресивний розвиток України пов'язувались з необхідністю прилучення національної культури до загальнолюдських духовних цінностей, не зо-середжуючись на національно обмеженій ідеї месіанізму. Підтримуючи національні традиції та звичаї в духовному житті українців, вони відтворювали їх у нових поколіннях, акцентували увагу церкви, художньої інтелігенції, громад-ських та політичних діячів на тому, що однією освітою і набутими знаннями неможливо сформувати людську осо-бистість. Неодмінною умовою навчально-освітнього про-цесу, своєрідним генератором ідей виступали названі соці-альні інститути і суспільні групи людей, які поряд з науко-вою інформацією зберігали і пропагували гуманістичні іде-али добра, милосердя, дружби, благочестя, справедливос-ті, працьовитості.

Багато книг з українських стародруків оздоблені ілюстраціями. Сюжетна гравюра перших книг відзнача-лась високим художнім рівнем. Часто художник, ілюст-руючи богослужбову книгу, прагнув передати свої вра-ження від навколишнього середовища або висловити своє ставлення до нього. У літературних виданнях не-рідко серед ілюстрацій були сюжетні зображення, у яких правдиво відтворені світські мотиви, зустрічаються елементи побуту, хатньої обстановки, краєвиди, архіте-ктурні пам'ятки, побутові сценки. Так, визначна пам'ятка доби Київської Русі, видання Києво-Печерського пате-рика 1661 р., вдало ілюстрована, деякі з її гравюр зо-бражали чоловіків і жінок у міщанському одязі XVII ст., містили інші побутові подробиці.

З поширенням писемності серед усіх верств населення – магнатства, шляхти, міщанства, козацтва, частково і се-лянства – розвивається книжна позацерковна література. Її розвиток тісно пов'язаний з книгодрукуванням і організаці-єю шкільної справи. Вона проявляється у вигляді посвят, геральдичних епіграм, передмов і післямов у книгах, у фор-мі різного роду шкільних декламацій, навчальних взірців і вправ. Їхніми авторами та виконавцями часто виступали друкарі, вчителі, учні братських та монастирських шкіл. Як зазначає А. Макаров у монографії "Світло українського ба-роко", на початку XVII століття з'являється новий тип куль-турного діяча – людина, здатна ігнорувати шляхетні концеп-ції християнських моралістів заради конкретних життєвих інтересів народу. "Нові митці виводили поезію з-під чар ре-лігійної меланхолії й наближали її до пристрастей доби... Про кардинальні зміни у поглядах на моральні цінності свідчить і той факт, що героями літературних творів у XVII столітті ставали вже не лише ченці або святі, а й усі ді-яльні й помітні в суспільному житті особи – князі, гетьмани, козацькі вожді, меценати, братчики, герої походів, помітні люди з міщан і селян. Інтерес до людини вимірювався вже не її "тихістю", смиренням, а її "діяннями", її славою, розу-мом, освіченістю, талантом і навіть багатством" [6, с. 109].

В українській літературі цього періоду відбувається нове осмислення традиційної картини світу, інакше сприймається минулість людського життя, неможли-вість повернути час, змінюється почуття простору. Ве-

ликого значення набирають риси ренесансного раціо-налізму, за яким людина повинна розумно використо-вувати наданий їй земний час. Нетривалість людського життя стала своєрідним стимулом для інтенсивного вияву здібностей і талантів. У пам'ятках XVII ст. біблій-на, патристична, гімнографічна і церковно-історична образність дедалі помітніше поступається місцем обра-зності, почерпнутій із світських джерел. Крім того, хрис-тиянську образність починає витісняти образність, за-позичена із античної літератури, мирської історії старо-давнього світу й середньовічної Європи, з місцевого фольклору і народномовної лексики та фразеології. Образи тогочасних українських віршів, які взяті із жит-тевої повсякденності, так чи інакше пов'язані з нею.

Українські автори розвивали світські мотиви, влас-тиві для діяльності князів, виконуючи побажання чита-чів, які шукали у літературі на історичні теми художньо-го відтворення образів героїв минулого [11, с. 64–65].

Українській літературі не було потреби у відшуку-ванні міфічних ідеалів, що були характерні для попере-дніх століть. Перша половина XVII ст. зв'язана з імена-ми таких полководців, як князь К. Острозький, гетьмани П. Конашевич-Сагайдачний, Б. Хмельницький. В народі прославили себе Тарас Трясило, Дмитро Гуня, Яцько Острянин, Петро Павлюк, Карл Скидан, Іван Сулима. Насиченість часу героїчними подіями вносила в літера-туру інший ідеал людини. Сприяло цьому нове джерело духовного життя українського народу – запорозьке ко-зацтво, що захищало Україну.

Людина зображується активним творчим суб'єктом. Такі гуманістичні погляди на історію, на роль і місце людини в історичному процесі розвиваються в історич-ній поемі Івана Домбровського "Дніпрові камени", яку розшукав у архіві відомий літературознавець В.І. Креко-тень [15, с. 94]. Автор поеми при поясненні історичних подій відходить від середньовічного погляду на людину як пасивного споглядача і вважає, що ці події спричи-няються не "божим промислом", а людьми, які беруть у них участь. Саме тому в поемі рідко згадується Бог. Людина цінується за розум, здібності, талант, а не за походження, давність роду, титули. І. Домбровський був близький до думки, що людина може впливати на хід історичних подій, спрямовувати їх і змінювати на влас-ний розсуд. Він високо цінує людські особисті чесноти, які приносять державі користь, а лицареві – авторитет. Сповнена почуття громадського обов'язку, патріотична поема І. Домбровського надавала можливість пишатися батьківщиною, формувала національну самосвідомість.

Виходячи з аналізу літературних жанрів, які мали най-більше поширення в Україні XVII ст., слід відзначити, що в них здійснювалося поступове вивільнення з-під впливу церковно-релігійної ідеології, а ренесансно-гуманістична концепція людини виходила на перший план. Відбувалось бурхливе зростання нових літературних жанрів, які не були відомі досі. Поширювалося багато перекладної літератури, особливо на моральну тематику. Серед них: "Гражданство нравов благих", "Про вбивство Карла I Англійського", "Зре-лище житія человеческого", "Байки Езопа", "О граждан-ском сожитии" та інш. Українське населення цікавилось захід-ноєвропейською лицарською оповідною літературою. Лю-дей приваблював суто світський, авантюрний характер цих творів. Важливими рисами нових літературних жанрів був інтерес до побутових подробиць, увага до людських почут-тів. Твори, в яких висвітлювалась любовна проблематика, розкривали глибину, емоційність внутрішнього життя окре-мої людини, її потенціальні можливості і доброчесність.

Ренесансно-гуманістичні тенденції охоплювали українську освічену спільноту у XVII столітті. Ось що зазначив російський вчений межі XIX–XX століть

І. Шляпкін у монографії "Св. Димитрий Ростовский и его время": "...У XVII столітті у московській церкві було дві течії – одна традиційна, схильна до замкненої відсталості, яка в деяких представників доходила до брутально-невігластва, і друга течія – непевного ще руху вперед у пошуках чогось нового, ідеального. Ці два напрямки з особливою силою виявилися саме у релігійному житті... Головну силу другої течії складали малоруські духовні... Не споглядальне життя було для них вищою звитягою особистості, а безпосереднє впровадження в мирське життя християнської моралі. Звідси й брали початок прихильності до соборної, а не єдиновладної основи в Церкві... Саме тому у XVI та XVII ст. у малоросів такі часті собори та процвітають братства. Природним було заснування шкіл та друкування переважно для масових релігійних книг. Разом з тим, малороси розуміли, що західна освіта вище. Й, залишаючись православними східними християнами, йшли до західних шкіл... Вони не стверджували безпідставно, як московські люди, що Київ – третій Рим, а справді намагалися засвоїти все краще із західного життя й потім старанно переносили свої звички до єдиновірної Москви" [16, с. 57].

Латино-польський вплив був характерним у XV–XVII століттях на Московській Русі, зокрема у літературній царині, й посередником у цих процесах була Малоросія... Такі явища проглядали з часів царя Михайла Федоровича, "а царювання Олексія Михайловича вирізняється вже широким його розвитком... Питання про південно-західних переселенців у XVII столітті на Московську Русь є особливо важливим... Речі, що їх виробляли такі переселені ремісники, мали відбиток західний, польський... Цар Федір Олексійович був прихильником західних нововведень, а польських та південноруських – особливо. Вихованець Симеона Полоцького, він добре володів польською мовою та латиною і любив південноруські книги та південноруських діячів, які присвячували йому власні твори... Той же польський вплив проглядає і в державницькій діяльності царя... Після війни 1654–1667 років бачимо меблі та шпалери у палаці на польський кшталт... у патріарха і бояр з'являються у вжитку клейноди (герби). Годинник південноруський Петро Висоцький 1673 року зладнав у Коломенському палаці біля царського місця мідних левів, що рухалися і гарчали, їх оспівував Симеон Полоцький у "Рифмології...". Починають з'являтися портрети, писані польськими малярами... Людям Московської держави впадала в око різниця всього устрою московського та малоруського життя й сильний польський вплив в останньому... Кам'яні малоруські церкви XVI–XVII століть рядом прибудов та надбудов у суто західному стилі ховають давніші візантійські обриси. Форма бань, замість візантійських напівкул та сегментів чи московських цибулястих глав дає окреслення або еліпсоїдів, або багатограних пірамід з перехватами... У Лаврі Печерській уціліла досі могила з кам'яним зображенням Костянтина Острозького й натрунні складні написи з прикрасами – безпосередній вплив польських костюлів з їхнім обладунком шляхетських гробниць. Ікони чисто італійського живопису, звичні у малоруських церквах, розмальовані розп'яття, заставки, гравюри, сповнені алегорій, клейноди на книгах і портретах – усе це речі польського походження..." [16, с. 105].

Будівництво стало найяскравішим показником не тільки змін стилю, які спостерігалися в українському мистецтві того часу, а й ідейних прагнень, що надихали будівничих та замовників. Відновлювалися зруйновані міста, засновувалися нові, зводилися оборонні споруди, арсенали, житла. Переважало світське будівництво, хоч будувалося й відновлювалося багато храмів і монасти-

рів. Українська архітектура, з притаманними їй національними рисами, виробила свої ознаки стилю Відродження, серед яких найголовніші відповідали системі ренесансного стилю в архітектурі інших країн.

Враховуючи постійну військову небезпеку, спорудження оборонних систем вважали актуальною справою, що нею займалися по всій території тогочасних українських земель. У цих системах втілювались нові досягнення військової інженерії, що розвивалась в царині ренесансного зодчества, з використанням його художніх засад. Ренесансна спрямованість оборонного будівництва позначилась на декоративному обрамленні порталів і вікон, художньому завершенні веж та стін мотивом аттика, який пом'якшував функціональність і суворість замку. Для будівництва храмів та монастирів оборонна функція споруди також мала неабияке значення. Такими прикладами використання ренесансних рис у загальному архітектурному рішенні та оздобленні споруди можуть слугувати фортеця у Підгірцях (Львівщина, 1630–1640 рр.), фортеця поблизу Острога та інші.

Самобутність українського архітектурного стилю найяскравіше виявилась у дерев'яному і кам'яному храмобудівництві. Найдешевшим і масовим було дерев'яне зодчество, тому в ньому найяскравіше проявилась будівнича культура і обдарованість народу. Характерною особливістю українського храму (особливо дерев'яного) стало перекриття внутрішнього простору не пласкою стелею, а баштоподібними банями. Українські храми завжди мають повну відповідність внутрішнього простору і зовнішньої архітектури, чого немає, наприклад, у московських храмах. Український храм став символізувати не тільки дім Божий, а служив своєрідним літописом місцевих історичних подій, відображених у внутрішньому оздобленні.

Аналіз свідчить, що українські церкви ніколи не хизувалися помпезністю, не пригнічували людину масштабами та перевантаженим декором. У той період будівництва величезних та складних за конструкцією храмів було не під силу слабким і переважно безправним православним громадянам, тому культові споруди частіше будувались відносно невеликі, затишні, дуже приємні і людяні. З триумфом перемог у національно-визвольній боротьбі змінився характер освітлення українських храмів. Якщо у віках візантійського зразка світло проникало якраз такою мірою, щоб висвітлити іконостас й створити умови для потаємного, містичного напівсвітла, то в час національного пробудження храми роблять з вікнами високими та широкими, крізь які добре вливалось світло.

Духовне піднесення народу після визвольної війни для свого виявлення потребувало звернення до природного художнього чуття людини, отже, діячі мистецтва й зодчі відгукнулися на цей поклик. В архітектурі стали активно застосовувати розписи, ліпнину й колір, з'явилися настінні розписи в інтер'єрах, почали білити стіни, вводити колір у портали, карнизи, нащільники. Це надавало спорудам мистецької довершеності, краси, національної особливості, допомагало виховувати естетичний смак людей.

Важливість утверджувати в Україні національну самобутність пояснюється і тим, що могутній потік західного мистецтва, підтримуваний католицькою церквою, часто приводив до занепаду місцевого. Така тенденція простежується у будівництві храмів на Волині та в Галичині. Більшість волинських церков, попри всі зарубіжні впливи, відзначається особливою гармонією – вони прості, затишні, співвіднесені у формах та розмірах із реальною людиною. Розкриваючи свою особливість, українська традиція храмобудування дала змогу національній церковній архітектурі зберегти "специфічний характер рідної культури впродовж усієї своєї історії і творчо переінакшити стилістичні забезпечення з інших культур" [5, с. 546].

Крім будівництва храмів, завданням архітектури XVII ст. була широка і різноманітна програма, в якій з надзвичайно пластичною об'ємністю втілювався образ часу і рівень духовної культури України, практична діяльність, життя і доля людини, її місце в соціальному середовищі.

У житлових будинках передусім прагнули до зовнішньої репрезентативності та зручніших умов побуту. Зовнішній та внутрішній вигляд приватних замків помітно змінився з пристосуванням їх до зручного і розкішного життя, фасад ставав головним об'єктом художньої уваги. Пам'ятки такої архітектури збереглися у Луцьку, Кам'янці-Подільському, Бродях, Львові. Центральна частина Львова – площа Ринок – є пам'яткою саме світського зодчества.

Неординарним прикладом вжитково-фортечного типу будівництва були палати Богдана Хмельницького у Суботіві – двоповерхова споруда з галереєю. З невеличкими вікнами, різьбленими сюжетами батальних сцен на причіпках. Увінчувала її струнка й гостроверха зубчаста вежа з маленькими, як отвори для рушниць, віконечками. Перед палатами знаходився водограй, у чотирьох кутах надовкола якого були скульптури левів, щоправда, їх використовували досить прагматично – ув'язуючи гостьових коней за кільця, що їх леви тримали у пащах. Як наявність галереї, так і загальне архітектурне рішення свідчать про ренесансні тенденції, що їх було представлено у палатах Богдана Хмельницького.

У той час енергійно забудовувалось багато українських міст, за своїм виглядом близьких до центрів Середньої Європи. Визначне місце в історії розвитку ренесансної архітектури належить групі львівських пам'яток як культового, так і світського характеру. Успенська церква, каплиця Трьох Святителів й вежа Корнякта, а також приватні будинки створили неповторне обличчя Львова, у якому архітектори відобразили синтез сучасності і національної традиції, сполучили прийоми української народної архітектури з ренесансними. Хоча для будівництва цей період був несприятливим, проте в Україні будувалося багато й всюди. Перевага світського будівництва є визначальною рисою того часу. Західноєвропейський ренесансний стиль у архітектурі має певні ознаки – чітка симетричність, ордерність, горизонтальність членування на поверхи (якщо йдеться про приватну оселю), багатство декоративного оздоблення фасадів без перевантаження декором, поміrkований розмір споруди й загальне враження гармонійного поєднання вищеперерахованих елементів. В Україні архітектура того часу демонструвала злиття здобутків європейської культури з національними традиціями.

Вищеозначені риси притаманні таким пам'яткам, як Успенська церква у Підгайцях (1653 р.), церква Михаїла у Гошці (1633 р.), церква Воздвиження у Луцьку (1619–1920 рр.), Іллінська церква Троїцького монастиря у Чернігові (1649 р.) та Троїцький собор (1679–1695 рр.), Покровський собор у Харкові (1689 р.), Георгіївська церква Видубицького монастиря у Києві (кінець XVII століття), та іншим.

Етноконфесійної специфіки набув і досить рідкісний для України XVII ст. вид мистецтва – скульптура, що мала активний розвиток на Західній Україні. Гуманізм у скульптурних творах виявився найбільш послідовно. Скульптура, взявши з минулого декоративні традиції, легко й органічно розвинулась у монументальних формах архітектури, щільно зв'язаної із зодчеством, пластика раніше, ніж інші види образотворчого мистецтва, підпала під вплив ренесансних форм. Вона вносила новий образний струмінь у вигляд будов, послідовно розкриваючи перед глядачем реальний, чуттєвий світ, пов'язаний з людиною.

Образ людини був виключений з символічного умовного світу. Надгробки і скульптурний портрет відтворювали історично конкретних людей, приділяючи увагу

багатогранності людських характерів. Відображення фізичної і духовної краси людини вимагало від художників професійного знання пластичної анатомії, що свідчило про їхнє прагнення до оволодіння реалістичними нормами у скульптурі. Світські тенденції в українській пластиці були повсюдним і типовим явищем. Важливою рисою скульптури цього періоду є її демократизація. Основну роль тут відіграло подальше загострення протиріч феодалного суспільства та посилення боротьби українського народу за розвиток національної культури, мови, релігії, звичаїв. Демократичні тенденції в скульптурі XVII ст. виявились і в тому, що часто у релігійні сцени заводились народні типи вулиці. Це задовольняло запити замовників – переважно духовенства сільських церковних громад.

Львівський кафедральний собор, що його почали будувати у XIV, а завершили у XV столітті, прикрашено усередині скульптурними композиціями XVI–XVII століть, які мистецтвознавці вважають шедеврами пластики пізнього Ренесансу. Серед скульптур є бронзове зображення гетьмана Станіслава Жолкевського й львівського коменданта Миколи Гербурта. Дух Відродження притаманний і алебастровій вітварній каплиці Замойських, виготовленій майстром Яном Бялим. У Львові XVII століття плідно працювали скульптори Галущ Пфістер, Яків Тривалий, Криштоф Гербурт Скелевка та інші визначні майстри; на Західній Україні шириться тенденція оздоблення церков скульптурними вітварями, мальовані ікони заміщуються ліпленими та рельєфними; оформлення споруд декоративним різьбленням стає багатшим на мотиви: рослинні переплітаються з зображеннями дитячих голівок; у півсферичні абсиди усередині вводять колоу скульптуру.

Яскравим проявом нового світогляду у скульптурі було виникнення натрунного пам'ятника, зображення реальної земної людини. Такі натрунні композиції в основному будувались на території західноукраїнських земель, майже всі були поставлені іноземцями і належали чужинцям, за винятком надгробка Адаму Киселю в Низкиничках І Тимошу Хмельницькому у Суботіві. Визначними пам'ятками цього періоду є надгробки братів Сенявських, сім'ї Жолкевських, каплиця й натрунний пам'ятник Кампіанів. Цю каплицю було збудовано на замовлення й коштом львівського бургомістра Мартіна Кампіана. Зазначимо, що вищезгадана особа є прикладом людини Ренесансу – як і його батько Павло, Мартін отримав філософську та медичну освіту в університетах Європи, займався наукою та був заможним підприємцем.

Одним з найцікавіших архітектурно-скульптурних ансамблів Львова XVII ст. є каплиця Боїмів – усапальня одного з найбагатших у місті купців Георгія Боїма та його родини. Сама споруда каплиці – центрична, завершена купольним перекриттям, рівновага якої порушується барочним декоративним оформленням, сповненим внутрішньою динамічною напругою. У прямокутниках куполу всередині розташовано скульптурні зображення, вікна, двері, колони перенасичено архітектурно-скульптурними деталями. Під статую Ісуса Христа у центрі – зображення Юрія Боїма, його дружини та синів. Тому варто зауважити, що скульптурний декор каплиці скоріш бароковий, але галерея постатей підкреслює реалістичність зображення сучасників, які мають риси, відповідні тодішній добі і класу.

У надгробках, поставлених багатим і впливовим особам, майже немає церковних атрибутів, навіть тоді, коли зображувались єпископи. Тут відображалась реальна людина, яка жестама, позою, одягом, виразом обличчя демонструвала себе глядачеві. Кожний персонаж являв собою індивідуальність. Особливу увагу ску-

льптори звертали на обличчя, невідвладні часовим зрушенням, емоціям, не позначена скорбота, про смерть нагадує лише напис. Людина у таких натрунних пам'ятниках зображувалась готовою до дії, яка перервана сном. Так наголошувалась ренесансна оцінка життя і активне до нього ставлення.

Композиційно сформувалося два типи натрунних пам'ятників: пристінні, схожі на сучасне купе, та такі, що стоять окремо, — труна з розташованою на ній фігурою. Натрунні пам'ятники встановлювалися світським магнатам — у таких випадках померлого зображували у лицарських шатах; духовним владикам. Напрочуд емоційно діють на глядача зображення маленьких діточок — спляче дитя, що тримає у руках вінець, поруч — піщаний годинник, або зображення дитини, виконане скульптором Криштофом Гербуртом Скелевою.

Гуманістичні естетичні тенденції ширилися Україною XVII століття у складних та суперечливих умовах. Нові погляди укорінюються в тодішній суспільній думці та, безперечно, продовжують розвій ренесансних ідей попереднього століття. На думку П. Жолтовського, розвиток цехового ладу й виробництва в містах України не оминув і художніх професій. На відміну від попереднього часу, XVII століття утверджує тенденцію світського походження малярів, що мали право писати ікони, але, наприклад, у Львові через внутрішньоконфесійні утиски з боку католицизму й уніатів "львівські малярі-українці, що не прийняли унії і не мали власної цехової організації, працювали поза цехом... Вони обслуговували культурні потреби православної церкви, спираючись головним чином на на силу православних братств, до яких належало чимало малярів-українців" [3, с. 57].

Ікона все ще була найпопулярнішим та найбільш поширеним видом живопису, православна церква, заклопотана у той час наступом католицизму, ослаблена відсутністю єдиної верховної влади, не висувала суворих вимог до іконописців. Український іконопис розвивався за внутрішньою логікою святості таким чином, яким її розумів народ. Тому не дивно, що вже на початку XVII ст. ікона в Україні набуває своєрідних, місцевих, національних рис.

Поряд з професійною розвивалась народна ікона, яка здебільшого створювалась майстрами-самоуками і часто межувала з народною картиною. Своєрідне тлумачення образу людини в іконі було результатом активного впливу смаків і уявлень народних майстрів. Не маючи серйозної професійної підготовки, народні майстри менше, ніж цехові і монастирські художники, були скуті традиціями і канонами. У своїх роботах вони знижували притаманний релігійній сфері пафос, такі ікони вирізняються безпосередністю та подекуди наївністю.

Стверджувався позитивний образ скромної людини, доступної й зрозумілої простому населенню країни, їхній ідеал не відрізнявся фізичною досконалістю, не був наділений рисами мудреця. Моральна чистота і доброта втілювались у них у майже примітивних, милих обличчях Христа, пророків, святих, моральні проблеми не вирішувались відкритим протиставленням добра і зла. Вони стверджували, що людина за своєю природою добра, ідеальний образ в іконописанні, розписах завжди з великим художнім тактом протиставлявся негативному, який дуже часто передавався за допомогою гумору, що робило характеристики влучними і зрозумілими.

Продовження традицій, сформованих попереднім часом на теренах Західної України, зосереджено у Львові та Жовкві. Саме там іще з XVI століття до іконопису були причетні світські малярі, на відміну від обов'язкового для більш раннього періоду мистецького чернецтва. Свідчення зафіксованих грошових виплат у

львівських архівах підтверджує цю тенденцію, як і одруження Миколи Петраховича-Мораховського з племянницею дружини Федора Сеньковича. Вищезгадані малярі залишили значну іконописну спадщину, їхні традиції було продовжено у творчості Івана Рутковича та Іова Кондзелевича.

Значним за кількістю ікон та виявленням неканонічних зображень є Грибовицький іконостас, у роботі над яким брали участь кілька майстрів, достеменно ж відомі двоє — Федір Сенькович та Микола Петрахович-Мораховський. Іконостас призначався для Успенської церкви у Львові, але пізніше був проданий до Великих Грибовичів. Традиційні православно-візантійські сюжети ікон набувають ренесансного забарвлення: поєднання архаїчної площинності з різномасштабністю зображення безвідносно до канону, реалістичні тенденції у зображенні інтер'єру, одягу персонажів Святого Письма, елементи краєвиду та архітектурних споруд і, найголовніше — зображення обличчя й композиційне рішення сюжетів наближають ікону до жанрової сценки.

Не менш виразно передає відхід від стародавньої традиції іконостас П'ятницької церкви у Львові, загадковий за авторством — вважається, що у роботі над ним брали участь і Лаврентій Пухало (друга половина XVI ст.), і Федір Сенькович, і Микола Петрахович-Мораховський, а процес створення датується 1587–1644 роками. Стримане ставлення українських майстрів до патетики й пишних, динамічних форм європейського бароко зумовило традиції давньоукраїнського іконопису, сформованого на візантійському каноні, але помірковані колористичні ефекти, пластично, живо написані обличчя з виразними рисами, виразні руки характерні для спадку М. Петраховича.

Динамічність композиції, насичена колористична палітра відзначає твори Івана Рутковича (к. XVII — поч. XVIII ст.). Його іконам властива опоетизована конкретність, а розроблений ним сюжет, де воїни Ірода шукають Богоматір з маленьким Ісусом та питають женців, чи не зустрічали ті їх, а жінки ж відповідають, що зустрічали тоді, коли жито тільки сіяли, є одним з найвеличніших прикладів розвитку самобутнього українського іконопису. Іван Руткович працював у іконописній майстерні Жовкви. У сюжетах використовував реалістичні, побутові деталі, віддавав перевагу інтенсивності кольору, що підкреслювало декоративні та мажорні ноти. У жовківському іконостасі (з Нової Скваряви), створеному митцем, кожний образ передає характерні риси певного типу. Сюжет "Дорога в Еммаус" передано за допомогою повітряної перспективи — розташування будинків, жестикулюючі постаті біля віслюка підкреслюють значущість та водночас наближення до глядача основних зображень — Ісуса та двох апостолів. У вищезгаданому сюжеті "Втеча до Єгипту" динаміку передає жито, що хилиться від вітру, інтенсивно-золотого кольору; фігури воїнів, женця, що стоїть спиною до глядача, розмовляючи з воїнами, нагадують композиційно ренесансні жанрові сцени. Не менш своєрідно намальовано ікони з зображенням архангелів Михаїла та Гавриїла — вираз обличчя, відвертий та водночас хитруватий, свідчить про відхід від канону.

Виразним прикладом нетрадиційного іконопису на теренах Західної України у XVII ст. є іконостас з церкви Святого Духу у м. Рогатині, причому зображення Богоматері з немовлям та архангелів мають як ренесансні, так і бароккові риси. Сприймавши ренесансне ставлення до особистості, художники першої половини XVII ст. створюють цілісні, класично врівноважені характери, підкреслюючи споглядальність як основну рису характеру. Іконопис відзначався динамічними, радісно-оптимістичними рисами у формуванні образів святих,

орієнтацією на західноєвропейський живопис. Для українських митців того часу характерні зображення краєвиду, анатомія, глибина просторових планів, об'ємні форми та неординарна для ікони композиція. Крім темпер використовували й олійні фарби.

Іконопис Центральної України також розвивається в бік портретно-жанрового варіанту. Так, ікона "Воздвиження Чесного Хреста" передає у сюжеті момент поєднання Московського патріархату і Київської митрополії 1686 року. В інтер'єрі української дерев'яної церкви зображено козаків, московських воєвод надвокола розп'яття. Ультрамаринове тло, що не характерне для ікон Західної України, підкреслює походження ікони, а сценка зі співаючими бурсаками, зображеними напрочуд побутово і навіть гумористично, знімає будь-яку урочистість та побожність, властиві сюжету.

Ікони-портрети були розповсюджені як на теренах Західної, так і Центральної України, яскравий приклад – "Розп'яття з портретом Леонтія Свічки", намальоване на Полтавщині, де фактично тільки Розп'яття нагадує про Святе Письмо, основний же акцент – на зображенні персони Леонтія Свічки. Ікона створена невідомим митцем, чие вміння передати портретні риси є незаперечним. Більш пізній приклад – великомучениці Анастасія та Уляна з Конотопа, де про великомучеництво нагадує тільки атрибут – хрест у руці. Зображення ж передають портрети двох сповнених здоров'я дівчат у світському вбранні та з високими зачісками. До відомих, широко-живаних сюжетів додаються нові: "Спас-виноградар", "Різдво з царями", сюжет же "Страшний Суд" подекуди втілюється з використанням зображення народних звичаїв, побуту (гулянки, танці); змалювання представників різних верств населення – ремісників, селян, шинкарок. Малюнки мають яскравий колорит, маляри застосовували графічні прийоми, деінде малюнки супроводжувалися написами – для кращого розуміння.

Також на Центральній Україні у XVII столітті складається тип ікон "Покрова", де образ Богородиці з омофором зображується над портретом козацької старшини. Іще один сюжет "Покрова" знаходиться у с. Дашки на Київщині, у якому Богородиця у фартусі покриває омофором Богдана Хмельницького із козацькою старшиною та царя Олексія з придворними.

Західноукраїнський варіант ікони-портрета справляє враження відсутності прагнення автора передати портретні риси наближено до оригіналу. Так створено портрет-ікону дівчинки Феді Стефаник, хлопчика Стефана Комарницького. Вірогідно, реалізуючи повір'я, що гарантувало за допомоги ікони-портрету одужання хворого, такі ікони замовляли не найвідомішим митцям, звідси – народний примітив у зображенні об'єкта.

Отже, українська ікона XVII століття формувалася як синтез канонічного сюжету й неканонічного відтворення. За короткий період людина стала мислити новими художніми категоріями. Такі процеси змушували духовенство, яке вже не могло протистояти прагненню художника з усією повнотою проявляти свою творчу індивідуальність, не заперечувати право на творчі пошуки. В іконописному мистецтві у канонічних образах святих, євангелістів, Христа і Богоматері з'явилися риси, які робили ці образи близькими земній людині, її діям, думкам і пристрастям. Духовна наповненість цих образів відображала духовність реальної земної людини. Хочемо підкреслити саме риси ренесансного світобачення, що їх передає спадок українського іконопису XVII століття. Це – використання жанрів світського живопису, таких як краєвид, портрет, жанрова сценка; прагнення передати одухотворену красу реальної людини.

У ті часи варто відзначити зацікавленість освіченої частини спільноти Галичини та Волині світським живописом. Як зазначає П. Жолтовський: "Твори світського живопису знаходилися переважно у панських палацах, в старшинських садибах, великі збірки живописних робіт – у численних замках на західних землях України... Головне місце у них посідали портрети, за якими ідуть картини різних жанрів... – побутового, краєвиди, анімалістичні, натюрморти, біблійні, алегоричні тощо..." [3, с. 85]. Зауважимо, що авторство більшості творів живопису належало закордонним митцям.

На думку П. Жолтовського, картини було зосереджено не тільки у магнатських палацах, значна кількість живописних полотен належала заможним львівським міщанам. Наддніпрянська ж Україна могла похвалитися збірками живописних робіт (переважно портретів) у резиденціях митрополитів й архієреїв.

Провідне місце в культурному житті України XVII ст. посідав портрет, жанр, що зберігся надовго та виявив зростання майстерності місцевих живописців. Вже в перших творах цього періоду проступає ренесансне сприйняття людини, яка постає з правдивим і проникливим розкриттям своєї суті. Прагнення до об'єктивності, передачі особливостей духовності та побуту епохи складає основу цього жанру. У портретах розвивалось нове розуміння образу людини, що визначалося соціальним станом, але характери передавалися правдиво. Портрет залежав від суспільного стану людини, її зображення нерідко запозичувалося з королівських портретів з властивими їм позами коронованих осіб або мало більш акцентований демократичний характер для представників міщан.

Про майстерність робіт українських художників XVII ст. свідчать нечисленні твори, що збереглися до нашого часу. Серед них портрети члена Львівського братства грека Костянтина Корнякта, доктора медицини М. Боїма, жіночі портрети: Роксолани (дискусійно, на думку П. Білецького) і дочки старшого братчика Лангиша не мають і сліду традиційного аскетичного мистецтва.

Портретний жанр в Україні сформувався під впливом польських натрунних портретів у XVI столітті й набув розповсюдження у XVII ст. На Західній Україні збереглися приклади власне натрунних зображень, виконаних фарбами на металевих бляхах різної конфігурації. Перші варіанти були у вигляді овалу – заміщуючи скляний отвір на віці труни, де було видно обличчя небіжчика. Прикладами визначної майстерності дослідники вважають портрет Варвари Лангішівни, львівської шляхтянки. Сумне, прекрасне обличчя молодої жінки передає прагнення автора зворушити глядача ліричним настроєм мистецького рішення. Іще один портрет, "жінки з низкою перлів", також натрунний, змальовує образ впевненої у собі, випещеної жінки, і хоча він технічно довершеніший за портрет Варвари Лангішівни, не наляштовує глядача на усвідомлення трагедії втрати. Вірогідно, майстри XVII століття працювали над портретами не тільки померлих – у майстерні одного з живописців було знайдено портрети шляхтичів та шляхтянок, які пережили художника.

Портрети Костянтина Корнякта та його синів приписують пензлю М. Петраховича-Мораховського. Найзаможнішого члена львівського Успенського братства, грека-купця К. Корнякта, зображено навколішках перед розп'яттям, обличчя типово східне, нагадує хижого птаха. Образи синів – індивідуалізовані, але позбавлені внутрішньої сили батька, яку так майстерно передав автор у портреті купця. Портрети вміщено в Успенській церкві.

Зміщення акценту на відтворення реальної дійсності простежується на фресковому портреті П. Могили в церкві Спаса на Берестові, виконаному 1644 р. київськими майстрами, які "...володіють великою виразністю в зображенні осіб з досконалою схожістю" [13, с. 76]. Художники акцентували як схожість та виразність, так і духовне піднесення, властиве митрополитові. У портреті на перший план виступало нове естетичне розуміння образу, глибокий інтерес до людської особистості, необхідність передати образ людини великої моральної сили. У Центральній Україні портрети фундаторів, ктиторів та донаторів церков розташовували у стінописах, а з середини XVII ст. – і на дошках. Так у Троїцькій церкві Густинського монастиря біля Прилук було створено портрет Івана Самойловича з булавою у шапці; у храмі Почаївської лаври намальовано портрети Домашевських, у храмі на Чернігівщині – Адама Киселя з макетами церков, що він їх фундував.

Збереглися портрети І. Мазепи, хоча їх нищили у XVIII–XIX ст., портрет гетьмана Іскри, який втік до Росії, заснував місто Чугуїв (1639 р.), а у 1641 році був вбитий підданими. Зображення Богдана Хмельницького – вірогідно, малюнок Вестерфельда з натури. Мистецтвознавці вважають, що гравюру гданського майстра Гондіуса у 1651 році було зроблено саме з цього портрету.

Прекрасний портрет новгород-сіверської сотниці Євдокії Жоравко передає невимовну тугу родини за молодістю матір'ю, яка залишила малих діточок.

Стінописи Києво-Печерської лаври, знищені за вказівкою Московського патріархату, змальовували постаті київських митрополитів, литовських князів, українських гетьманів, російських царів, придворних, сонм великомучеників, сповнених здоров'я, одяг та зачіски, відповідні тогочасній моді. Серед малюнків були зображення тварин, невідомих в Україні, – безумовно, ці зображення були надто далекі від канону й свідчили про непереборний вплив західноєвропейського світського живопису.

Історики українського мистецтва відзначають підвищений інтерес малярів XVII ст. до зображення рідної природи. У той період краєвид не був виокремлений у жанр, він слугував декоративним тлом для висвітлення "священних" подій і постатей. Зображення святих на тлі прекрасної природи свідчило про відхід від аскетичних традицій в образотворчому мистецтві попередніх епох, про намагання митців подолати церковно-християнське протиставлення земного небесному та підкреслити рівнозначність природи і святих, показати їхню рівнобожественність. Обожнення природи відбувалось в живописі паралельно з обожненням людини як органічної її частини. Відтворюючи красу рідної землі, майстри прагнули показати і красу людей. У багатокольорових розписах церков з'являються український побут, краєвиди. На стінах зображуються портрети фундаторів, ктиторів, благодійників. Тоді ж постала низка батальних сцен, народних героїв ("Козак Мамай", "Козак-бандурист") та портретів гетьманів, єпископів, митрополитів у ренесансній манері. Живопис в усіх своїх жанрах зафіксував вироблені тогочасним світоглядом нові гуманістичні ідеали, пробуджував в людях нові потенційні сили, ставав частиною земного життя людини, і в цьому полягала його велика суспільно-естетична цінність.

Високим художнім рівнем вирізняється майстерність граверів, що оздоблювали книги, видані у Стратинській та Крилоській друкарнях, діяльністю яких керував Памво Беринда. Як зауважив автор передмови до альбому "Українська графіка XI – початку XX століть", художня цінність ілюстрацій вищезначених видань настільки велика, що їм широко наслідували усі українські друкарні. У друкарні Києво-Печерської лаври з початку XVII століття

формується осередок граверства. На жаль, тільки ініціали, що ними підписано гравюри, – Т.П., Т.Т. або – "майстер Григорій" тощо залишилися для нащадків. Цими майстрами було зроблено багато гравюр, зокрема на сюжети зі Святого Письма, причому на них знаходимо прикмети ренесансного стилю – архітектурні споруди як елемент твору, народний побут, повітряну перспективу. На замовлення Петра Могили мали надрукувати Біблію, що складалася б з 500 гравюр, зроблено було 139, працював гравер Ілля; також гравюрами було оформлено і видання Києво-Печерського патерика (1661 р.).

Ці гравюри відзначаються свободою у використанні елементів канонічних зображень, а, скажімо, сюжет "Прийдоша писци с Цариграда" передає перспективу, характерну для ренесансних творів. Оригінальним є уміщене додаткове зображення човнів на морі, якими іконописці з Царгорода діставалися Києва. Також на західноєвропейський манер у формуванні композиції, перспективи, використанні краєвиду та архітектурних споруд створено було гравюри до "Євангелія учительного" (1606 р.) у Крилоській друкарні. Ім'я гравера невідоме, та сюжет "Притчі про блудного сина" відтворено ним у вигляді двох жанрових сцен, що дає змогу стверджувати наявність ренесансних рис в ілюстраціях до вищезгаданої книги. Також невідомим залишається автор ілюстрацій до книги Касіяна Саковича "Вірш на жалісний погреб зацного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного" (1622 р.), виданої у Києві. І зображений на коні Петро Сагайдачний, і сюжет "Здобуття Кафи запорозькими козаками" дають підстави вбачати наявність саме ренесансних рис у цих гравюрах.

Важливо зазначити швидке сприйняття рис стилю бароко саме у мистецтві гравюри в Україні XVII століття, тому нам довелося обмежитися тими прикладами, які виявляють у зображеннях саме риси Ренесансу. У духовному житті України XVII ст. посилювався процес гуманізації сакральної культури, художня творчість поступово набирала реалістичного характеру. Мистецтво брало активну участь у суспільному житті, стояло близько до всіх людей, складаючи органічну частину їхнього повсякденного побуту. Будучи цілісним художнім явищем, кращі духовні надбання нації, розвиваючи концепцію людини, виражали активну творчу волю, високі гуманістичні ідеали, глибокі морально-етичні принципи народу.

В країнах Східної Європи, до яких ми відносимо Україну, з усіх видів мистецтва епохи Відродження найпізніше розвинувся театр. Його репертуар спочатку складали переважно переклади німецьких п'єс з повчальною біблійною тематикою. Популярними і змістовними, життєвими сценічними жанрами були фарси та інтермедії з багатьма реалістичними деталями. Важливе значення мали переклади давньогрецьких трагедій та латинських комедіографів. З'являється нова галузь літературної мови – мова театральних вистав світського характеру, яка створила можливість для письменників майбутніх поколінь висловлювати рідною мовою думки і почуття, невідомі середньовіччю.

Деякі дослідники початком українського театру й української драми вважають "шкільні театри" (1619 р.) [12, с. 8]. Перші відомості про шкільний театр пов'язують з початком XVII ст., аргументуючи незадоволенням І. Вишенського тим, що студенти замість відвідування церкви "...только комедий строят и играют" [1, с. 164]. У цей час було написано багато шкільних драм на кшталт мораліте і п'єс про чудодійні діла святих, чимало діалогів. Основним джерелом, з якого письменники черпали тематику, образи, художні засоби, служила народно-поетична творчість. Шкільна драматургія мала в основному педагогічне призначення. Граматичні

твори писалися з освітньою і виховною метою. Авторами, як правило, були викладачі поетики, виконавцями – учні, глядачами – всі, хто мав відношення до школи, а також гості з числа представників місцевої влади, батьків, меценатів, поважних городян. Вистави виконувались спочатку в межах школи, а згодом ставились для широкої аудиторії під час свят, ярмарків. Надалі у них братиме участь велика кількість дійових осіб. Іноді їх число доходило до 200, а то й 300 – завдання полягало в тому, щоб якнайбільше учнів могло бути учасниками дійства. Постановка драм мала власну специфіку.

Для розваги глядачів, втомлених розмовами дійових осіб драм, після кожного акту розігрувались інтермедії, невеличкі п'єси, побудовані на основі анекдотів, подій з навколишнього життя, основним позитивним героєм яких були прості люди, інтермедії писалися народною мовою, а шкільні драми – книжною, й дидактичні завдання театру поєднувались із загальними завданнями морального та ідейного виховання, які ставила перед собою школа. Перетворюючи книжкове в особисте переживання, театр сильніше, ніж книга, впливав на юних глядачів. Абстрактні приклади благочестя, добродетельного життя, служіння батьківщині виховували людей, у театрі як засобі виховання розгортався педагогічний метод, що полягав у викладанні двох із семи вільних наук – риторики та поетики.

На сцені шкільного театру було поставлено чимало українських п'єс, що розвивали гуманістичне розуміння проблеми людини. Однією з перших відомих декламацій вважають по суті п'єсу П. Беринди "Роздештвенские вирши – книжечка, что пред деток есть декламована" (1616 р.). В її постановці брали участь кілька учнів, а декламація супроводжувалася співом. Відповідно українським умовам Я. Гаватович розробляв у своїх інтермедіях античний сюжет про відвідання потойбічного світу – раю і пекла. В картинах раю, пронизаних народними уявленнями, відчувався дух Відродження з його поетизацією земних радощів життя. Соціально загостреним дано опис пекла, де насамперед караються пани і попи, потім інші люди.

У період суспільно-політичного і культурного зміцнення України у XVII столітті сформувалась школа музики, яка була тісно пов'язана з діяльністю Києво-Могилянського колегіуму. Своєрідність її складалася в результаті органічного синтезу вітчизняних музичних традицій з прогресивними здобутками культур сусідніх народів. У Київ прибували на навчання студенти з різних земель і країн, привносячи власні співочі традиції. Це посилювало обмін місцевими манерами виконання в різних українських землях, музика з традиційних осередків – монастирів починає поширюватися у містах, школах, культурно-освітніх центрах. Формується новий тип професійного митця-музиканта, який став світською особою і виступає як співак, диригент, вчитель. У музичне мистецтво втручається світське начало, пов'язане з виникненням професійних об'єднань музикантів (цехів), становленням особливих видів міської музики, формуванням міської вокальної лірики (канти, псалми), інтенсивною народною пісенною творчістю і поширенням інструментальної музики, появою музично-драматичних видовищ (пасії, вертеп, інтермедії, шкільна драма). Світські тенденції стають відчутними й у традиційному середньовічному давньоспівочому мистецтві. Але творчі сили більше спрямовувалися у сферу хорової музики для церкви (без інструментального супроводу).

У першій половині XVII ст. наука церковного співу у Києво-Могилянському колегіумі велась вже систематично за підручниками і лінійними нотами, що називались тоді "київськими знаменами". Велика увага музичному вихованню приділялась і у братських школах. Часто спів вважався одним із основних предметів навчання.

При вступі у школу в першу чергу зверталась увага на голос і слух. З учнів був організований і церковний хор, а братства утримували спеціальних учителів співу. Вихованці шкіл складали цілі співацькі артілі, які в канікули ходили по містах, селах, слобідських полках із співом, постановкою діалогів, драм, комедій і трагедій у супроводі гри на музичних інструментах. Таким чином, діти, юнаки і дівчата не тільки вчилися співати, а й використовували спів з метою заробітку.

У XVII ст. в Україні відбувався процес заміни одноголосного розспіву багатоголосним партесним (хоровим) співом, який мав незаперечне західноєвропейське походження. Теоретично обґрунтовано було принципи багатоголосного розспіву у трактаті М. Ділецького "Мусікійська граматыка", що його було створено у 1677 році. Як нам відомо, доба Ренесансу виявляє особистість митця – на відміну від анонімних творів середньовіччя, Відродження залишає імена творців. Отже, приклад особистої причетності до теорії музичної творчості залишився в Україні XVII століття в особі видатного тогочасного музиканта М. Ділецького.

Показовим для XVII ст. є використання фольклорної системи, особливо лірично-кобзарської та ліричної пісенності. Основним репертуаром кобзарів і лірників були псалми і думи, що збагачувало жанр партесного концерту яскравою народною лірикою і відзначалось "умильним", "солодким" співом. Національна своєрідність київського розспіву буде яскравою і високо цінуватиметься за межами України. У церковній музиці чітко проступають народні мотиви, що надавало співам особливу мелодійність. І. Огієнко зауважував з цього приводу: "Пісня наша відбилась дуже на церковнім співанні; так, прислухайтесь до Лаврського співу і ви там розпізнаєте мотиви і наших народних пісень і наших старих козацьких дум. От чому співи в наших церквах ще за давні віки завше так тягнули до себе чужинців" [8, с. 6]. Тому й не дивно, що із середини XVII ст. царські капели незмінно поповнювались українськими співаками.

Висновок. Проаналізувавши характерні риси духовної та матеріальної спадщини XVII століття в Україні, можемо зазначити, що у вищезгаданий період почалось радикальне, пов'язане з ідеалами європейського Ренесансу переосмислення ролі людини в світі, її ставлення до Бога і природи, співвідношення душі і тіла, значення релігії в житті народу. Звернення до особистості поступово перетворилось на інтерес до іншої особи, яка сприймалась як начало творче, багатогранне, духовно складне і невичерпне, мета якого – в ньому самому. Вільнодумство, гуманістичні ідеї рівності, братерства і свободи проникали у всі галузі: філософію, літературу, мистецтво; богослов'я, що протягом середніх віків царювало у сфері духовного життя, втрачало владу над ним. Хоч теологія залишалась панівною ідеологічною формою і у XVII ст. і розвиток філософії відбувався у теологічній оболонці, в цей час посилюється боротьба світського і релігійного світорозуміння. Період XVII ст. став епохою утвердження людини, нового осмислення значення людського життя, ролі в ньому виховання, духовних надбань нації.

Ґрунтовне вивчення змісту, форми та спрямованості архітектури, скульптури, живопису, іконопису, гравюри розкриває багатство і велич української культури XVII століття. У роки національно-визвольного руху, періоду перемог і поразок, архітектура і мистецтво, розвиваючись у річищі гуманістичних тенденцій Відродження, вносили свої перспективи у життя України.

Прагнення митців творити по-новому, засвоювати образно-художнє мислення Ренесансу і образ людини у ньому стверджують гуманістичні ідеї, виявлені у процесах змін образотворчої, скульптурної й архітектурної спадщини XVII століття в Україні. Аналіз свідчить, що

духовне життя українського суспільства XVII ст. охопив секуляризаційний процес, а сакральний елемент у духовній культурі, одним із складників якої є музика і спів, втрачав першорядне значення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вишенский И. Сочинения / И. Вишенский. – М.–Л., 1955. – 372 с.
2. Гизель И. Миръ с Богомъ человеку / И. Гизель. – К.: Друкарня Лаври, 1669. – 666 (8) арк.
3. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. / П. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1983. – 177 с.
4. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих в Україні. Книга перша (1574–1700) / Я.Запаско, Я.Ісаєвич. – Львів: Вища школа, 1981. – 135 с.
5. Історія української культури. – Нью-Йорк, 1990. – 719 с.
6. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 238 с.
7. Німчук В. Києво-Могилянська академія і розвиток української лінгвістики XVII–XIX (Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів) / В. Німчук. – К.: Наукова думка, 1988. – 184 с.
8. Огієнко І. Українська культура / І. Огієнко. – К., 1918. – 272 с.
9. Пам'ятки братських шкіл на Україні. Кінець XVI – початок XVII ст.: тексти і дослідження. – К.: Наукова думка, 1988. – 563 с.
10. Паславський І. З історії розвитку філософських ідей на Україні в кінці XVI – першій третині XVII ст. / І. Паславський. – К.: Наукова думка, 1984. – 128 с.
11. Перетц В. Древнерусские княжеские жития в украинских переводах XVII в. / В. Перетц // Перетц В. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. – М.–Л., 1962. – 255 с.
12. Перетц В. К постановке изучения старинного театра в России / В. Перетц // Старинный театр в России XVII–XVIII веков. – СПб, 1923. – 179 с.
13. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. – М, 1897. – Вып. 2. – 202 с.
14. Ставровський К. Євангеліє учительне / К. Ставровський. – Рохманов, 1619. – 363 (8) арк.
15. Українська поезія XVII століття: Перша половина: Антологія. – К.: Радянський письменник, 1988. – 358 с.
16. Шляпкін І. Св. Димитрій Ростовський і його время / І. Шляпкін. – СПб, 1891. – 456 (105) с.

REFERENCES

1. Vishenskij, I. (1955). *Sochinenija [Writings]*. Moscow, Leningrad.
2. Gizel', I. (1669). *Mir z Bogom cheloveku [Peace with God to man]*. Kyiv, Drukarnja Lavri.

Т. К. Огневая, канд. филос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
ул. Владимирська, 60, г. Київ, 01033, Україна

ОБЪЕКТИВАЦИЯ ГУМАНИСТИЧЕСКИХ ИДЕЙ В КУЛЬТУРЕ УКРАИНЫ XVII СТОЛЕТИЯ

В статье производится анализ культурологических процессов в момент становления первого национального возрождения Украины. Объектом художественно-эстетического исследования, в отличие от предыдущего времени, все чаще становится человек и природа, стимулом развития литературы и искусства выступает желание художественного освоения реального мира. Жажда познания, развитие положений, форм и методов освобождения человеческого разума от догматически-религиозного мировоззрения проявляются в секуляризации культуры Украины XVII столетия. Сильно повлияло на изменение мировоззренческой концепции в украинской культуре западноевропейское Возрождение. Эпоха, пришедшая следом за Средневековьем, всесторонне раскрыла человека как в социальном, так и в эстетическо-художественном аспектах, а движение гуманистических идей в Западной и Восточной Европе привело к более глубокому интересу к человеку как к индивидуальности. Не осталась в стороне от этого процесса и Украина – постепенно формируется новый идеал человека, основанный на индивидуальной культуре, духовной свободе, и переосмысливается предназначение человека в мире. Сложные политические и социально-экономические обстоятельства XVII столетия в Украине требовали особенных, прогрессивных на то время характеристик развития культурологических тенденций. Широкое культурно-национальное движение, базировавшееся на противостоянии польско-шляхетской экспансии и борьбе против католицизма, вызвало расцвет книгопечатания, распространение образования и научных знаний и подняло на новую высоту антропоцентрический принцип в искусстве и литературе. Важным аспектом ренессансного мышления является необходимость изучения окружающего мира, что дает дорогу развитию науки и образования. Именно такие характеристики украинского ренессансного мировоззрения становятся масштабными в духовной культуре Украины XVII столетия.

Ключевые слова: гуманизм, украинская культура, Ренессанс, секуляризация, искусство, мировоззрение.

Т. К. Ognieva, PhD
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

OBJECTIVATION OF HUMANISTIC IDEAS IN THE CULTURE OF UKRAINE IN XVII CENTURY

The article is devoted to the analysis of culturological processes in the period of formation of the first national revival of Ukraine in the XVII century. Unlike previous historical periods, a human being and nature become the object of artistic and aesthetic research; the desire for artistic transformation of the real world becomes the stimulus of literature and art development. The need for knowledge, the development of positions, forms and methods of liberation of human mind from a dogmatic-religious outlook is manifested in the secularization of Ukrainian culture in the seventeenth century. West European Renaissance made a significant impact on the change of world-view conception in Ukrainian culture. On the territory of Ukraine various, sometimes opposing, influences were mixed – those from Byzantium and Western European countries; therefore, national culture was formed at the crossroads of Eastern and European cultures. We can trace two main directions in which Ukrainian Renaissance was moving: firstly, transformation of Greek-Byzantine Slavic spiritual traditions in the circumstances of Catholic counterreformation and the formation of the church union, and the second – the perception and transformation of European humanism in the Renaissance period. The period that came after the Middle Ages comprehensively disclosed a human being both in social and aesthetic artistic aspect, and the movement of humanistic ideas in Western and Eastern Europe has led to a deeper interest in human personality. Ukraine did not erode this process, and gradually formed a new human ideal, based on individual culture, spiritual freedom, and redefined the purpose of man in the world. The complex political and socioeconomic conditions of the seventeenth century in Ukraine required special, progressive at that time, characteristics of the development of culturological tendencies. The broad cultural national movement, whose roots were in the resistance to Polish – gentry oppression and the struggle against the Catholic church, brought about flourishing of book printing, the spread of education and scientific knowledge and the rise of anthropocentric worldview in art and literature. An important aspect of Renaissance thinking is the desire to thoroughly explore the real surrounding world, which brings the path to science and education. It is these discoveries of the Ukrainian Renaissance worldview that are gaining momentum in the spiritual culture of Ukraine in the seventeenth century.

Key words: humanism, Ukrainian culture, Renaissance, secularization, art, worldview.

3. Joltovskij, P. (1983). *Hudojnye jittja na Ukraini v XVI–XVIII st. [Artistic life in Ukraine in the seventeenth and eighteenth centuries]* Kyiv, Naukova dumka.
4. Zapasko, Ja, Isajevich, Ja. (1981) *Pam'jati knigkovogo mistetctva. Katalog starodrukiv, vidanih v Ukraini. Kniga persha (1574–1700) [Monuments of book art. Catalog of old printed books published in Ukraine. Volume I (1574–1700)]*. Ljviv, Vishcha shkola.
5. *Istorija ukrainskijoj kulturi [History of Ukrainian Culture]*. (1990). New York.
6. Makarov, A. (1994). *Svitlo ukrainskijogo baroco [The Light of the Ukrainian Baroque]*. Kyiv, Mistectvo.
7. Nimchuk, V. (1988). *Kijivo-Mogiljanska akademija i rozvitok ukrainskijoj lingvistiki XVII–XIX (Rolj Kijivo-Mogiljanskoj akademiji v kulturmomu jednanni slovjanskijh narodiv) [Kyiv Mohyla Academy and the development of Ukrainian linguistics XVII–XIX (The role of the Kyiv-Mohyla Academy in the cultural association of Slavic peoples)]*. Kyiv, Naukova Dumka.
8. Ogienko, I. (1918). *Ukrainska kultura [Ukrainian culture]*. Kyiv.
9. *Pam'jati bratskijh shkyl na Ukraini [Monuments of fraternal schools in Ukraine. The end of the seventeenth and early fifteenth centuries: texts and researches]*. (1988). [Kinetc XVI – pochatok XVII st.: teksti i doslidjennja]. Kyiv, Naukova Dumka.
10. Paslavsikij, I. (1984). *Z istoriji rozvitku filosofskijh idej na Ukraini v kintci XVI – pershij tretini XVII st. [From the history of the development of philosophical ideas in Ukraine at the end of the seventeenth century - the first third of the seventeenth century]*. Kyiv, Naukova Dumka.
11. Peretc, V. (1962). *Drevnerusskije knjageskije gitja v ukrainskijh perevodah XVII v. [Ancient Rus princely lives in Ukrainian translations of the XVII century]*. In Peretc V. *Issledovanija i materialy po istorii starinnoj ukrainskoj literatury XVI–XVIII vekov*. Moscow, Leningrad.
12. Peretc, Z. (1923). *K postanovke izuchenija starinnogo teatra v Rossiji [Concerning the studying the old theater in Russia]* In *Starinnij teatr v Rossii XVII–XVIII vekov*. St. Petersburg.
13. *Puteshestvie antiohijskogo patriarka Makarija v Rossiju v polovine XVII veka (1897) opisanoe ego sinom, arhidiakonom Pavlom Aleppskim [The trip of the Patriarch of Antioch, Macarius, to Russia in the half of the XVIII century, described by his son, Archdeacon Pavel Aleppsky] (1897)*. Moscow.
14. Stavrovetskij, K. (1619). *Jevangelije uchitelnoje [The teaching Gospel]*. Rohmanov.
15. *Ukrainska poezija XVII stolittja. Persha polovina: Antologija [Ukrainian poetry of the XVII century: The first half: Anthology]*. (1988). Kyiv, Radjanskij pis'mennik.
16. Shljapkin, I. (1891). *Sv. Dimitrij Rostovskij i ego vremja [St. Demetrius of Rostov and his time]*. St. Petersburg.

Надійшла до редколегії 25.11.18

УДК 72.01+001.18

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
E-mail: invinover19@gmail.com

СЕМАНТИЧНИЙ ЗСУВ СЛУЖБОВОЇ АРХІТЕКТУРИ

У статті здійснюється аналіз способу сигніфікації службової архітектури. Визначається відмінність службової архітектури від символічної на засадах гегелівського підходу. Даний зсув породжує не лише інший спосіб організації означників, але виникнення принципово іншого способу співвідношення з означуванним, що власне і формує відмічений семантичний зсув. Застосування стратегій семантичного аналізу до матеріалу естетики Г. Гегеля дозволяє не лише розширити горизонти самої прикладної семантики, але й зрозуміти закономірності формування художньої культури та естетичного процесу в цілому.

Ключові слова: службова архітектура, символічна архітектура, семантика, семантичний зсув, Г. Гегель.

Постановка проблеми. Становлення символічної архітектури є симптомом переходу до цивілізації. Тобто вона служить показником того, що в еволюціоністському сенсі терміна власне цивілізація ще не виникла. Виникнення цивілізації виражається в тому, що символічна архітектура як культурна практика припиняє бути ефективною формою організації та управління спільнотою, а отже, сама архітектура в рамках цивілізаційного процесу стає класичною, тобто отримує ряд функцій та морфологічних характеристик, які стають базовими, загальноприйнятими і в певному сенсі канонічними. У цьому сенсі архітектура втрачає свою самодостатність і стає власне службовою. Виникнення службових функцій архітектури може слугувати симптомом того, що цивілізація таки вже є.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні методологічний та евристичний потенціал семантики перебуває у полі підвищеної уваги різних галузей гуманітарних наук, зокрема естетики та теорії архітектури, культурології, що сприяє накресленню нових орієнтирів у дослідженні логіки семантичних зсувів мислення, а отже, у галузі діалогіки – сучасної теорії діалогу. Культурологічні аспекти дослідження діалогу представлені в роботах вітчизняного автора – Є. Більченко. Чималі перспективи розкриття евристичного потенціалу діалогу містяться у працях У. Еко і Ж.-К. Кар'єра.

Метою статті є аналіз евристичного потенціалу семантики на матеріалі службової архітектури.

Виклад основного матеріалу дослідження. "Перехід від самостійної архітектури до класичної" [1] здійснюється в позбавленні самодостатності та отриманні нею окремих функцій (утилітарних, соціальних, релігійних), тобто отриманні "доцільності". Доцільність в гегелівському сенсі терміна принципово відрізняється від кантівського. Автор "Критики здібності судження" в першу чергу, на противагу Г. Гегелю, вкладає в це поняття сенс як раз позбавлення утилітарних завдань, адже, на його думку, смак є варварським, коли вимагає для задоволення збудливого або зворушливого.

Здійснюється зазначений перехід у формі класичної тріади, де перше місце займають підземні єгипетські та індійські споруди; друге – місця поховань та піраміди, третє – власне службове зодчество [1].

Г. Гегель вважав, що підземні споруди слугують штучним продовженням природних печер, внутрішній простір яких від початку покликаний забезпечити певні службові цілі, в першу чергу захист. Слід зазначити, що він знав лише про єгипетські та індійські підземні печери. Але уявлення про такий простір значно розширилося з часів гегелівського життя. Традиційно вважається, що інтерес до палеолітичних печер виникає вже наприкінці XIX ст. – з часів відкриття "печерного живопису". Відкриття такого культурного феномена в Альтамірі приписується іспанському археологу-аматору М.-С. Саутуолі в 1879 р. Тобто минуло майже п'ятдесят років після смерті Г. Гегеля. Тим більш важливою є інтуїція геніального німецького вченого.

Міф про життя в печері був популярний ще з часів Платона. Численні сучасні археологічні розкопки доводять, що печери переважно не служили житлом, а були місцем справляння ритуалів. Це свідчить не про власне службовий, а синкретичний характер внутрішнього простору. Його не-диференційованість (наземного та підземного, самодостатнього та службового, природного та штучного) свідчить не лише про суміш символічного та утилітарного, а навіть природного та культурного взагалі. А тому службове тут безумовно є іманентно присутнім, на відміну від мегалітичних споруд, будівництва яких є культурною практикою з більш послідовно елімінованим утилітарним сенсом.

Лише в деяких містах у достатньо теплих регіонах можна жити в печерах без шкоди для здоров'я. Правда, є країни, де люди ведуть печерний образ життя і зараз. Наприклад, існують інтернет-публікації, які припускають, що зараз тридцять мільйонів китайців живуть у печерних домах [3]. І хоча ця цифра вражає (наближується до чисельності населення сучасної України), проте для загальної кількості мешканців КНР це не так вже й багато. Є відомості про мешканців печер в інших регіонах Південної Азії та Африки. Сучасні троглодити існують не лише в країнах третього світу, але також в Іспанії та Франції. У Франції є навіть туристичний тур, який має назву "Долиною троглодитів".

На територіях сучасної України люди подавалися до печер з метою, як і підкреслював Гегель, захисту. Наприклад, широко відомі коростенські граніти та їхні скельні тунелі, де люди ховалися з доісторичних часів до Другої світової війни, але не жили постійно. Більш різкий та холодний континентальний клімат не сприяє постійному проживанню в кам'яних тунелях. Крім того, низька продуктивність привласнюючого типу господарства сприяла міграційному стилю життя, а отже, печерні стійбища могли бути в цілому лише точками стабільності сезонних маршрутів. Також слід пам'ятати, що більша частина палеоліту проходила в численні льодовикові періоди і що власне закінчення його останнього терміну та зміна клімату, а також масове вимирання мегафауни, на думку багатьох дослідників, спричинили перехід до мезоліту та, врешті-решт, неоліту, коли власне й відбувається виникнення мегалітичної культури.

Друге значення, яке Г. Гегель надавав печерам, окреслено як "шлях очищення душі в процесі переходу" [1], що відповідає ритуальному характеру здійснення печерного простору. Ця функція печер також підтверджується сучасними археологічними дослідженнями. Г. Гегель підкреслює, що в такому контексті принципи дому та храму тут присутні в своїй синкретичності. Ритуальна єдність обумовлює "спільне коріння", як сказав би І. Кант, обох перспектив розвитку, як символічної, так і службової. І Г. Гегель як геніальний аналітик підкреслює важливість обох. Проте для нього в символічному важить саме його самодостатність, а тому власне

© Павлова О. Ю.

підземні печери він не може віднести до різновиду символічної архітектури, а тому вихідну форму він визначає як "перехід до службової" [1] функції.

У цілому можна не погодитися з С.Лешем з приводу способу означення символізму. Менша міра диференційованості культурного, ніж в символічній архітектурі, також передбачає режим означення символізму, де архітектонічна практика облаштування простору печер також пов'язана з ритуалом, але іншого кшталту, ніж власне мегалітична розбудова.

Важливо підкреслити в цьому контексті ще один момент. У родовій організації культури збирання та полювання навіть власне житло людини, що мало мобільний характер, також передбачає значно меншу міру диференціації, ніж вже демонструє нам символічна архітектура неоліту. Курені (гілкові, з кісток мамонтів (прекрасна реконструкція останнього виставлена в Київському природознавчому музеї), юрти тощо) влаштовані за відповідною "моделлю світу" (В. Топоров), "міфопоетичною" і навіть ще більш архаїчною. Тут міра диференціації сакрального та профанного найменша: бінарні опозиції знаходяться лише в процесі становлення і не знають автономії просторового оформлення. Але це до-, преархітектонічна форма синкретизму. Таки типи житла також є об'єктами сучасного дослідження, зокрема на факультеті архітектури та планування Массачусетського технологічного інституту [5]. Ці дослідники відслідковують інший тип просторово-часового континууму, адже тимчасові житла первісних народів можуть існувати тисячоліття за рахунок періодичного оновлення. Це пропонує зовсім інший тип довгостроковості, ніж та, до якої звикли люди цивілізації. Ці типи домівок були більш "наземними", ніж підземні печери, але мали не менше сакральне значення.

Цікавим у цій перспективі синкретизму наземного та підземного є диспут у сучасній теорії урбанізму з приводу того, чи можна віднести метро до території міста. Адже хоча підземка має явно виражену транспортну, а отже, службову функцію, але організаційно вона обмежена не логікою фреймування наземного міста. Вона не має вписуватися в його контекст, швидше в текстуру підземних порід (так, наприклад, метро в Голосіївському районі Києва не могли добудувати в радянські часи, оскільки не було відповідних технологій для територій з такою кількістю підземних вод. Хоча ще наприкінці п'ятдесятих було проголошене соціалістичне зобов'язання це здійснити. І лише в дев'яності та двохтисячні роки, після виникнення технології заморожування ґрунту, таке стало можливим). Наземна інфраструктура міста тягне за собою інерцію речовини, канонів та норм попередніх стилів культури та стримує потужність прагнення до автономії нових культурних практик. Підземний простір має більшу морфологічну автономію (звичайно, не в містах, які мають давні традиції заглиблення, як яскраво показав Ф. Фелліні в фільмі "Рим"). Тут лінійна логіка найменшої відстані доповнюється необхідністю закілювання. В їхній взаємодії підземний транспорт розростається в павутиння, що ближче до мережевої природи, ніж до лінійної організації. Ця проблема потребує окремої перспективи вивчення.

Для фундатора абсолютного ідеалізму важливим є той факт, що людина штучно розширювала природну порожнечу печери. Але такі додатки не були істотними, мали "негативний" (термін Г. Гегеля) характер заглиблення (що принципово відрізняє метро, до речі). Гегелівська вказівка на "негативний" характер заглиблення тут має два аспекти, на нашу думку: 1) менше зусиль в протилежність монументальній архітектурі, яка сама по собі є культурною практикою потлача; 2) штучне розширення природного внутрішнього простору, який виконує службові функції (домінанта службовості в даному випадку нівелюється природним походженням останнього) [1].

Переважно природне походження печер не дозволяє говорити про те, що вони "являють собою самостійні символи" [1], за Г. Гегелем. З іншого боку, штучний характер створення внутрішнього простору також морфологічно є симптомом підризу самодостатності символічної форми мистецтва в архітектонічному контексті. Адже гегелівська вимога до символічної архітектури – бути штучною (в протилежність природному), монументальною (в протилежність "негативному" [1], але не порожньою (в протилежність службовому). Службова архітектура (дім чи храм) завжди порожня зсередини.

Наступна форма на шляху до службового зодчества, що відмічає Г. Гегель, – це місця поховання, які також є способом нерозчленованості підземного та наземного простору. Дана єдність (підземного та наземного) є характерною навіть для сучасних традицій поховання. Проте така форма, як було вже вказано, має знаковий характер, а не символічний. "Висування з надр землі" [1], таким чином, є симптомом службовості в процесі переходу до класичної архітектури у Гегеля, тобто ознакою домінування службової функції.

Причому симптомом і оформлення більш чітких уявлень про смерть. Тут Г. Гегель фіксує той момент, що індійці спалюють або залишають гнити трупи на поверхні (вивітрювання є традиційним способом поховання для неолітичних народів). Тобто відсутність форм уречевленого (а тим більш архітектонічно оформленого) поховання свідчить, на його думку, про те, що дана народність не розрізняє чітко уявлення про життя та смерть. О. Фрейденберг також вважає, що опозиція життя та смерті є похідною від більш архаїчної та динамічної диференціації "наявність – відсутність" в процесі переродження.

Можна додати, що такою архітектурною фіксацією перехідного та обрядового характеру помирання – відродження є домівки, де відбувається вивітрювання трупа. Рудиментами такого обряду є згадка про атрибут хатки Баба-Яги – курячі ніжки. Сучасні етнографи доводять, що походження домівки відомої слов'янської нечисті іде від традицій поховання, де померлого залишали в дерев'яній хатці. Для того щоб зменшити руйнуючий вплив природи, зокрема комах, її ставили не на землю, а на підпорки, які обкурювали (звідси мовна гра "курячих ніжок"). Розклад трупа був необхідним моментом обряду поховання, який розтягувався у часі (звідси рудименти спомину – 9, 40 днів та рік – в наших традиціях). Також важливим в цьому контексті є неолітичний обряд поховання родичів у домі, де живуть живі. Цей обряд зустрічається на всьому Близькому Сході від натуйфської культури і відлунює аж у забонах слов'ян. При чому вивітрювання не відкидає поховання в жилому домі, а, навпаки, передбачається. Оскільки, в протилежному випадку, відсутність етапу вивітрювання була би епідеміологічно небезпечною.

Таким чином, смерть як мандрування душі корелювала зі стадіями руйнування тіла і також була пов'язана з певним місцеположенням його, а отже, обрядовими спорудами. Традиції поховальних веж досі існують у сучасному зороастризмі. Буддійські домики для духів також містять відлуння таких обрядів. Відлуння голосу ритуальних споруд, що звучали в колосах Мемнона та обрядах замикання їх вуст.

Обряд покликаний охопити, опанувати форми переходу: наявність – відсутність, дитинство – дорослість, життя – смерть. Зв'язок уявлень про смерть з духовними та навіть художніми формами опанування простору підкреслює і Г. Гегель. Хоча включеність моменту смерті, через репрезентацію мертвого тіла, не є вихідним пунктом символічної форми мистецтва, Г. Гегель намагається розкрити цю логіку через її конкретизацію в динаміці архітектонічних форм.

Архітектонічні форми поховання в Давньому Єгипті свідчать про наявність більш "різкої протилежності між живим та мертвим, духовним та не-духовним". Однак тезу про те, що відбувається "індивідуалізація духовного", можна поставити під сумнів, оскільки збереження індивідуального проявляється в збереженні тіла. Гегель абсолютизує тезу про "одичинність як принцип самостійного уявлення про духовне". Між тим обряд муміфікації трупа можна розглядати як поглиблення розриву ланцюга перероджень та посилення автономізації уявлення про царство мертвих душ. Також це впливає на розвиток міфологеми бога, що помирає та народжується. Так, Осиріс воскрешається задля царювання в світі мертвих, а не для повернення в світ живих, що свідчить про більшу міру диференціації живого та мертвого та реорганізацію циклу реінкарнації.

Гегель наполягає на тому, що в Давньому Єгипті опозиція життя та смерті корелює з протиставленням духовного та тілесного. Адже духовне стає предметом самостійного зображення, тоді як "тілесна оболонка виступає в якості чисто архітектурного оточення" [1]. Можна було би сказати – втіленням символічного. Тому Гегель розглядає гробницю як першу форму храму, оскільки тут поклоніння йде індивідуальному при обоженні померлого. Останній є значним і виражає сам себе, але разом з тим є чимось більш спільним. Тобто відбувається перенесення способу сигніфікації символізму з власне споруди на інший об'єкт – мертве тіло, зображення якого дублюється в численних саркофагах, надписах тощо. Тим самим морфологічно похований відрізняється від своєї обителі, замкнений простір якої слугує допоміжним оточенням, що вказує на його значимість. Для цього вона має бути не природним середовищем, а "неорганічною природою, що створюється руками людини" заради заданої мети. Отже, Гегель наголошує, що в єгипетських пірамідах виконуються вже три моменти: 1) єдність підземного та наземного (тоді як в природних печерах людина швидше заглиблюється у підземний світ), 2) досягається остаточна замкнутість внутрішнього простору, а також 3) середовище стає повністю штучним [1]. Ці три вимоги вже були майже досягнуті в прообразах хаток з курними ніжками. Проте якість каменю як матеріалу виводить їх на новий рівень претензії на довговічність, що стає можливою лише при перетинанні межі цивілізації.

Важливим також є розрізнення в функціонуванні екстер'єру та інтер'єру поховального приміщення, яке Гегель не відмічає. Внутрішній простір існує для мертвого тіла деспота як живого бога та не передбачає інших глядачів. Як символ він є самодостатнім. Тоді як екстер'єр піраміди передбачений для споглядання глядачами та стає умовою нагляду за ними, про що йшлося в тексті про символічну архітектуру. Тим самим піраміди вже певним чином започатковують храмову функцію божого ока. І знакова та службові функції архітектури отримують продовження в певній візуальній практиці як типі соціального контролю. Тоді як в самодостатній архітектурі спосіб здійснення внутрішнього і зовнішнього простору був недиференційованим.

Службова архітектура свідчить про інший семантичний зсув по відношенню до символічної архітектури. Вона вказує вже на покійного фараона. Якщо звертатися не до цього грецького терміна, запозиченого з Біблії, то єгиптологи доводять, що відповідне давньоєгипетське слово *рег-оа* також означає "великий дім". А тому тіло фараона вже певною мірою функціонує як символ навіть в метафоричній екстраполяції архітектонічного смислу, тоді як сама піраміда в якості службового навантаження функціонує як знак.

На відміну від Г. Гегеля, К. Маркс також досліджує політекономічну перспективу азіатської форми власності, яка є важливою для розуміння службових функцій архітектури. Замість принципу індивідуалізації духовного він говорить в "Рукописах 1857–1861 рр." про підстави єдиного соціального начала, що отримує вигляд деспотизму, так: "...як в більшості основних азіатських форм, об'єднуюче єдине начало, що стоїть над усіма цими дрібними громадами, виступає як вищий власник або єдиний власник, в силу чого дійсні громади виступають лише як спадкові власники. Оскільки це єдине начало є дійсним власником і дійсною передумовою спільної власності, то саме воно може представлятися чимось особливим, що стоїть вище цієї безлічі дійсних окремих громад, в яких кожна окрема людина, таким чином, на ділі позбавлена власності, або власність (тобто ставлення окремої людини до природних умов праці та відтворення як до належних їй, як до об'єктивних умов), власність, як знайдене нею у вигляді неорганічної природи тіло її суб'єктивності, уявляється нею опосередкованою тим, що об'єднує єдине начало, що реалізоване в деспоті як батькові цієї множини громад, надає наділ землі окремій людині за посередництва цієї громади, до якої вона належить. Додатковий продукт, який, втім, визначається законодавчо як наслідок дійсного присвоєння у вигляді праці, належить тому, само собою зрозуміло, цьому вищому єдиному началу. Тому в умовах східного деспотизму і удаваної там юридичної відсутності власності фактично в якості його основи існує ця племенна або спільнотна власність, породжена здебільшого поєднанням промисловості і сільського господарства в рамках дрібної громади, завдяки чому така громада стає цілком здатною існувати самостійно і містить в собі самі всі умови відтворення і розширеного виробництва. Частина додаткової праці громади належить вищій спільноті, яка існує, в кінцевому рахунку, у вигляді однієї особи, і ця додаткова праця дає про себе знати як у вигляді данини тощо, так і в спільних роботах для прославлення єдиного начала – почасти дійсного деспота, почасти уявної племенної істоти, бога" [2, с. 468–469]. Перехід до службової архітектури поряд з іригаційними роботами і є таким типом. Якщо у вигляді меліораційних споруд та у землеробних роботах взагалі громада безпосередньо створює своє неорганічне тіло для задоволення свої матеріальних потреб, то у створенні архітектури відбувається організація робіт для підтримання самої структури громади поза виробничим процесом. Більш складний, опосередковувачий зв'язок проявляється в необхідності більшої міри диференціації духовної складової в процесі споживання такого продукту та фіксації відособлення, втілення цього об'єднуючого начала, яким є власне діяльність всією громадою в цілому. Тому можна погодитися з більш чітким протиставленням втілення об'єднуючої сили родового колективу в похованому тілі (або його скульптурному заступнику) та власне ще символічним способом реалізації художнього простору піраміди. Отже, практика прославлення патріархального начала східного деспотизму потребує зміщення архітектонічних акцентів в бік службовості.

К. Маркс лише згадує необхідність прославлення такого об'єднуючого соціального начала, що вже надано в постаті деспота, але не пояснює його природу. Зокрема, не говорить про практичну роль (тобто як культурної практики) монументального будівництва в організації життя премодерної спільноти, тим більш давньосхідної цивілізації. Без розуміння її як культурної практики прославлення отримує роль ідеології, а отже, зовсім інший механізм здійснення та смисл. Проте на-

вільно морфологічно оформлена, "абстрактна важкість" символічної архітектури свідчить про деперсоніфікований характер культурних практик, тоді як численні картуші єгипетських фараонів свідчать про зовсім іншу роль прославлення, навіть порівняно з безіменними могилами варварських вождів.

Значення жрецької страти та культурні практики її способу організації влади також пояснювали фундатори медіа-теорії Г. Іннес та М. Маклюен. Вони відзначали, що техніка фонетичного письма була підставою для підризу авторитету влади жерців з боку воїнської страти. Більш демократичний доступ до освіти підризає в Античності владу та спадковий характер жрецьких корпорацій. Встановлює художню, а не чисто релігійну форму здійснення традиційних текстів. У цьому контексті також можна згадати про більшу міру службової орієнтованості античної архітектури, яка стане більш чітко обґрунтованою в логіці гегелівської теорії.

Г. Гегель наголошує, що єгипетська піраміда ще не зовсім позбавлена рис символічного мистецтва, оскільки має наступні морфологічні характеристики: 1) вже отримує значення дома, але дома померлого, а тому тут не панує остаточно класична чотирикутна форма, хоча вона вже позбавлена органічних форм та характеризується "розсудковістю"; 2) не зовсім має службову функцію, а тому є загостреною; 3) не є одушевленою духом, що перебуває у ній, а тому має лише зовнішнє значення [1].

Прямокутна форма також характерна для мегалітичних будівель типу дольмена, що мають широке розповсюдження в Європі та Африці. Г. Гегель не згадує такого типу будівель, тому що вони не потрапили в коло інтересів гуманітарних наук. Проте правильність його вектору міркування також підтверджується сучасними археологічними розкопками. Зокрема це проявляється в тому, що археологи більш чітко прив'язують дольмени до функції поховання, ніж інші два види мегалітичної культури. Тому можна сказати, що тут тенденцію переходу до службової архітектури також можна відзначити.

Слід сказати, що сучасні археологічні розшуки виявили й інші невідомі в часи Г. Гегеля перехідні форми до власне службової архітектури. Це кільцеві дольмени – вежі з внутрішнім простором, до яких можна віднести будівлі Єрихону, а також нураги Сардинії тощо. Вони переважно не використовувалися утилітарно, та й сама їхня чисельність говорить про неможливість абсолютизації меркантильних завдань. Також можна говорити про подібну кільцеву форму домів докерамічних культур на острові Крит, що люди використовували як помешкання. Проте вони не мали, на відміну від нурагів, мегалітичного влаштування. Матеріалом служило вапно. Мури були достатньо тонкими. Іншою формою переходу є прямокутні кам'яні вежі. Хронологічно перші знаходять недалеко від Єрихона, також в неолітичних поселеннях (VII–VI тис. до н.е.).

Можна сказати, використовуючи формулювання Г. Гегеля, що "принцип дому" одночасно з "принципом храму" диференціюється з символічної архітектури в процесі отримання службових функцій. Обидва відповідають вже настановам службової архітектури. Дім та храм стають тими полюсами, що втілюють опозицію профанного та священного, але в значно більшій мірі її визначеності, ніж символічна архітектура.

Службове зодчество відрізняється від символічної архітектури, де архітектонічна доцільність є похідною та "підкорена лише зовнішньому порядку" [1]. У протилежність самодостатній архітектурі службова є власне домом (для смертних чи безсмертних), де стіни покликані задовольняти потребу (тобто споживання та виробництво вже диференційовані, а отже, споживча вартість

набула уречевленості) та створювати штучний замкнений внутрішній простір. Цим спричинені, на думку Г. Гегеля, її розсудкові форми: лінійні, прямокутні з гладкими гранями. Оскільки мета службової архітектури полягає в означенні статуї, або служінні людям, що знаходяться в середині, і "лише в середовищі, що є перетвореним мистецтвом, боги знаходять відповідну стихію" [4]. Саме архітектурне оточення не містить цілі в самому собі, а тому підкорене чомусь іншому за принципом доцільності (в гегелівському сенсі терміна, який, як зазначалося, відрізняється від кантівського).

Г. Гегель підкреслює, що форми, які слугують цій окремій меті, мають бути позбавлені "вихідної абстрактності", а тому крім симетрії та "евритмії" прагнуть до конкретності та завершеності в середині самих себе та різноманітності. Стоп та балка, фриз та колона відповідають наступним вимогам: мають чітку геометрію, обмежують одне одного, уможливають різноманітність форм, раціоналізують зусилля (колона виконує функцію підтримки меншими зусиллями, ніж стіна, а тому колон має бути рівно стільки, скільки потрібно для зусилля).

Класична архітектура, яка весь Премодерн і навіть дуже довго в добу Модерну буде здійснюватися на принципах храму, також містить засади символічної архітектоніки. У тому сенсі, що вона також нічого не відображає, не виражає і є апіорною передумовою здійснення всіх інших соціальних функцій. Але в той же час завдання храму – бути оточенням, містом представлення бога, у вигляді якого знакова структура храму отримує свій референт. Саме такий складний символічно-знаковий гібрид, що також може "прийняти" певний художній образ, являє собою службова архітектура та її семантичний зсув. Крім того, позбавлення настанови синкретизму культурної практики не переводить її форму споживання в розряд візуальної практики споглядання. Єдність цих функцій дуже вдало сформулював М. Гайдеггер в роботі "Витоки художнього творіння": "Витвір зодчества, грецький храм, нічого не відображає. Він просто стоїть в долині, порізаний ярами й ущелинами. Він вміщує в собі образ бога і, замикаючи його в своїй зачиненості, допускає, щоб обличчя бога через відкриту колонаду виступало в священну округу храму. За допомогою храму бог перебуває в храмі. І це перебування бога самого по собі є ця священна округа, що простягається і замикається в своїх межах. Храм і округа храму не втрачаються в невизначеності обрисів. Творіння храму складає і збирає навколо себе єдність шляхів і зв'язків, на яких і в яких народження і смерть, прокляття і благословення, перемога і поразка, стійкість і падіння створюють образ долі для людського племені. Владний простір цих простягнутих зав'язків є світ народу в його історичному скоєнні. З цих просторів, в цих просторах народ вперше повертається до самого себе, щоб виконати своє призначення" [4].

Г. Гегель та М. Гайдеггер згодні в тому, що найбільш досконале втілення принципу храму являє собою саме грецька архітектура. Адже вона є місцем "представи" бога, який отримує скульптурне втілення. Давньогрецькі барельєфи та рельєфи виступають на стінах храму та стають центральним стрижнем його здійснення. Античний храм має сенс лише як вмістилище тіла бога, що найбільш яскраво демонструють неперевершені досягнення мистецтва Еллади – Зевс Олімпійський та Парфенон, ці дійсно божественні творіння Фідія. Саме скульптура стає провідним видом мистецтва Античності. А архітектура, що отримала власне класичні (а також художні) форми, які будуть нескінченно тиражуватися західною культурою, відтепер буде мати лише службовий характер. Центральну роль скульптури в

грецькому храмі підкреслює навіть те, що сам ритуал і його центральний акорд – жертвопринесення відбувалися поза стінами храму. В християнських храмах богослужіння, що позбавлене своїх кровавих форм, здійснюється в середині храму, але й сам бог перетворюється на святий дух. Тоді як в Давній Греції столи для жертвоприношення завжди розташовувалися поза стінами і навіть колонадою храму, який мав лише здійснювати "перебування" бога.

У середньовічній архітектурі західної цивілізації, особливо в готичному її стилі, навпаки – скульптура слугує декорацією на тілі храму, що свідчить про реабілітацію символічного наголосу. Адже храм – це єдине, що в багатьох середньовічних містах перетворювало поселення на місто. Особливо за відсутності в ньому трьох веберівських "м": муру, маркету та муніципалітету. Тим самим храм ставав символічним простором міста.

Краса класичних форм мала також функцію надавати значення центральній фігурі бога, тобто слугувати тлом для нього. Також – як службова функція бути місцем поховання давньоєгипетського деспота – свідчила, що піраміда функціонувала як знак (вказувала, позначала) місця поховання, але в той же час і як образ, тобто виконувала художню функцію добудування до онтологічної цілісності. Так і грецький храм містить в собі сенс позначення пластично оформленого бога, який, на відміну від давньоєгипетської мумії, втрачає своє природне походження (адже тіло людини є природною передумовою її культурного способу існування). Проте самі скульптури мають антропоморфну форму, а їхні тваринні атрибути припиняють бути органічними частинами.

Єгипетські храми стають і для цієї цивілізації провідним типом архітектури починаючи з Середнього царства. Вже в цей період монументальні масштаби були витіснені заупокійними храмами, в яких використовували в якості основного будівельного матеріалу цеглу-сирець, а не камінь. Вони поєднували в собі лабіринти кам'яних лісів (останній етап символічної архітектури), зменшені розміри поховальної камери та розробки службових будівель з внутрішнім простором. Компромісність рішень демонструє також штучне небо, зображене в замкнутому просторі. Це не лише обожнення неба та його світил, традиційне для всіх солярних культів. Можна також розглядати цю конструкцію як неостаточність диференціації штучного та природного, земного та підземного, внутрішнього та зовнішнього. А в Новому царстві остаточно оформлюється архітектоніка наземного храму, а отже, службова функція архітектури. Проте в єгипетській культурі скульптура залишається засобом декорування архітектури, навіть в недиференційованій формі колосів Мемнона. На відміну від грецького храму, де вона є центром храмового простору. Хоча антропоморфні принципи співвідношень пропорцій античного храму, як свідчить Вітрувій, також розкривають неостаточну позбавленість синкретичності, що певною мірою є характерною для всього премодерного мистецтва.

Ще раз звернемо увагу на зв'язок службової функції з диференціацією потреби. Важливий момент відмічає французький дослідник Ж. Бодріяр. Він мовою політичної економії намагається обґрунтувати відмінність між самодостатніми або службовими формами організацій культурних практик: "криза об'єкта" в капіталізмі прийшла не з домінуванням обмінної вартості, але вже була присутньою в споживчій. Його підтримує С. Леш: "Звідси випливає, що сенс вже був значною мірою вичерпаним з об'єктів з домінуванням споживчої вартості. У символічному обміні, тобто відносинах подарунків, що були описані М. Моссом, у традиційних спільнотах об'єкт обміну був "населений", так би мовити, богами та демонами, соціальними та

політичними відносинами суспільства. Оскільки домінує корисність, остільки функціоналізм об'єкта (і модерністська архітектура поділяє цю характеристику з марксистською споживчою вартістю) втрачає символічне значення, тобто зникають конкретні символи з об'єкта" [6, р. 14]. Дуже показовим у цьому контексті є те, що диференціацію споживчої вартості він демонструє саме на прикладі архітектури.

Диференціація споживчої вартості до домінанти мінові корелює зі службовою функцією архітектури. Вона передбачає її використання, споживання вже не як самоцільності, а у відповідності до зовнішньої мети. У цьому контексті дуже важливим є східний варіант культурної організації простору, яку С. Леш сформулював в іншому інтерв'ю: "з точки зору дій, це таке включення в суб'єкт-дієво-об'єктний тип речі. Захід схильний встановлювати свою мету прямо. У Китаї все дуже непрямо і ситуативно. У багатьох китайських реченнях немає ані дієслова, ані суб'єкта. Не існує "Я". Люди розташовують самих себе, розміщують (situate) себе. Так що все дуже просторове. Просторове, тимчасове, реляційне (spatial, temporal, relational). Але не суб'єкт-дієво-об'єктне. Отже, є абстрактна думка, але не так дуалістична, не суб'єкт-дієво-об'єктна" [6, с. 8]. Така організація простору є в першу чергу архітектонічною.

Релігійна, утилітарна, соціальна та навіть художня функція вже передбачають різні форми споживання архітектури (з різними акцентами в "принципі дому" та "принципі храму"). Навіть при низькому рівні їхньої диференціації в службовій архітектурі (адже вона ніколи не може бути повністю "незацікавленою", як сказав би І. Кант). Проте ці різноманітні функції породжують не лише різні означники як форми сприйняття людини, але й проєкції різних сенсів. Кожне означуване може породжувати інші означувані, а отже, генерувати інші, навіть самостійні, сенси, що потребують втілення в інших означниках. Це логіка саморозгортання знаку в перспективах його полісемантичності та дискретності.

Таким чином, виникнення службової архітектури є показником нового семантичного зсуву порівняно з символічною архітектурою. Новий сенс, який не вміщується в достатню недиференційовану форму самодостатньої архітектури, потребує додаткового позначення. Це впливає на порядок організації самого архітектурного простору (утилітарна та соціальна функція, що культивують "принципи дому"). Наприклад, у фортецях мікенських царів військова логіка диктує вимоги організації будівлі і затушовує символічні коди. Адже принципова незамкненість внутрішнього та зовнішнього, часта елімінація зовнішнього взагалі в умовах війни не сприяє виживанню. Релігійний та художній виміри службової архітектури (за домінації релігійного, що відповідає "принципу храму") також потребують додаткового позначення, що не лише реструктуризує службову архітектоніку, але й потребує додаткового позначення через декорування поверхні будівель та перетворення самої споруди на декорацію.

Висновки. Таким чином, визначення Г. Чайльда монументальної архітектури як критерію виникнення цивілізації (в еволюціоністському сенсі терміна), на нашу думку, потребує гегелівського уточнення: службової архітектури (так само не виникнення письма, принаймні піктографічного, а власне лише ідеографічного можна вважати точкою такого відліку). В останній, порівняно з символічною, здійснюється наступний семантичний зсув: у ній організація сигніфікатів має вже більший ступінь свободи (навіть до культивування формотворення), а тому стає можливою їхня художня трансформація. Також службова архітектура має референт, а отже, знакову структуру здійснення. Міра диференціації зна-

кової та утилітарної вартості говорить про можливість її першості в логіці культуротворення. Мінове вимірювання будівель взагалі стає можливим лише в добу високого ступеня диференціації культури взагалі (а тому архітектура залишається в умовах перерозподілу, а не товарообміну). Також довгий час вона залишається предметом "демонстративного споживання". Власне ранньомодерний варіант службової архітектури і залишається джерелом спекуляції навколо витоків масонства.

Отже, службова архітектура є результатом складного культурного синтезу, на відміну від синкретизму культурної практики символічної архітектури. Їхня організаційна відокремленість позначає важливий семантичний зсув, який ми намагалися описати. Зокрема, побудова єгипетських пірамід Давнього царства як поховальних камер свідчить про припинення існування власне символічної архітектури, на думку Г. Гегеля. Саме в естетичному аналізі відмінності символічної архітектури цей класик філософської думки відходить від спекулятивного характеру свого абсолютного ідеалізму та розуміння мистецтва як першого щабля абсолютного духу, а також відкриває методологічні перспективи семантичного аналізу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гегель Г. Лекции по эстетике. Т. 3. Система отдельных искусств. [Електронний ресурс] / Г. Гегель. – Режим доступу: <http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-tretyi-sistema-otdelnykh-iskusstv.html>

Е. Ю. Павлова, д-р филос. наук, проф.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

СЕМАНТИЧЕСКОЕ СМЕЩЕНИЕ СЛУЖЕБНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

В статье проводится анализ способа сигнификации служебной архитектуры. Определяется отличие служебной архитектуры от символической на основе гегелевского подхода. Данный сдвиг порождает не только другой способ организации означающего, но возникновение принципиально иного способа соотношения с означаемым, что, собственно, и формирует отмеченный семантический сдвиг. Применение стратегий семантического анализа к материалу эстетики Гегеля позволяет не только расширить горизонты самой прикладной семантики, но и понять закономерности формирования художественной культуры и эстетического процесса в целом.

Ключевые слова: служебная архитектура, символическая архитектура, семантика, семантический сдвиг, Г. Гегель.

O. Y. Pavlova, Doctor of Philosophical Science, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrs'ka Street, Kyiv, 03022, Ukraine

SEMANTIC SHIFT FUNCTIONAL ARCHITECTURE

The article is devoted to the analysis of the functional architecture signification mode. The distinction between functional architecture and symbolic one is determined on the basis of Hegelian approach. This shift generates not only another way of organizing signifiers, but the emergence of a fundamentally different way of relations with the signified, which actually forms a marked semantic shift. Using strategies of semantic analysis to the material of G. Hegel's aesthetics allows not only expand the horizons of applied semantics, but also understand the patterns of formation of art and aesthetic process in general.

In our opinion, G. Child's definition of monumental architecture as a criterion for the emergence of civilization (in the evolutionary sense of the term), requires Hegelian refinement concerning classic architecture. In the latter one, in comparison with the symbolic one, the following semantic shift is carried out: organization of syndicators already has a greater degree of freedom in it (even before the cultivation of the forms construction), and therefore their artistic transformation becomes possible. Also, the classic culture has a referent, and therefore it has a significant implementation structure. The measure of differentiation of the symbolic value and utilitarian one shows the possibility of its seniority in the logic of cultural development. Exchange measurements of buildings become possible only in the era of a high degree of cultural differentiation in general (and therefore the architecture remains in the conditions of redistribution, and not just as an exchange of goods). Also, for a long time it remained the subject of "demonstrative consumption".

Consequently, functional architecture is the result of complex cultural synthesis, in contrast to the syncretism of the symbolic architecture cultural practice. Their organizational separation marks an important semantic shift that we have been trying to describe. In particular, the construction of the Egyptian pyramids of the Ancient kingdom as burial chambers testifies to the cessation of the existence of its own symbolic architecture, according to G. Hegel. It is in the aesthetic analysis of the differences in symbolic architecture that this classic of philosophical thought departs from the speculative nature of its absolute idealism and understanding of art as the first stage of an absolute spirit, as well as it opens the methodological perspectives of semantic analysis.

Key words: service architecture, symbolic architecture, semantics, semantic shift, G. Hegel.

УДК 130.2:82-+343:11.852:130.123:070.1(054)

О. П. Полищук, д-р филос. наук, проф.
Житомирський державний університет імені Івана Франка
вул. Велика Бердичівська, 40, м. Житомир, 10008, Україна
olena_polischuk@ukr.net

ТОПОС, ЕТОС ТА ЕСТЕЗИС НАЦІОНАЛ-ДЕРЖАВНОГО МІФУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

У статті порушено питання про необхідність у сучасних умовах буття соціуму більш глибоко дослідити феномен націонал-державного міфу. Здійснено аналіз специфіки націонал-державного міфу не тільки як різновиду політичного міфу, а насамперед соціально-культурного явища. Серед новітніх міфів, які суттєво впливають на ціннісні орієнтації та стандарти життя конкретної спільноти, як стверджуємо, особливе місце посідає націонал-державний міф. Такий міф покликаний сформувати громадську думку про специфіку держави як репрезентанта та захисника інтересів чільної нації, а також її культурних особливостей. Набуває популярності він, передусім, у кризових умовах соціальних процесів у країні та її зносинах із іншими країнами, народами. А продукується він в інтересах насамперед тих соціальних прошарків, які займають головні позиції в управлінні державою та не є обов'язково представниками чільної нації у ній. Основне джерело його просування –

© Полищук О. П.

вплив масових комунікацій на суспільну свідомість при символічному виробництві. Етос націонал-державного міфу спрямований на формування гордості за свою націю та її культуру, патріотизму в широкого загалу громадян країни через звернення до історичних подій, особливих досягнень нації тощо. Просування й популяризація в суспільстві та його масовій культурі забезпечують, крім того, й естетичні чи художні моменти при поширенні такого соціального продукту при символічному обміні.

Ключові слова: міф, націонал-державний міф, етос міфу, естетизм міфу, символічне виробництво, символічний обмін, масові комунікації, масова культура.

Постановка проблеми. Культурні особливості будь-якої сучасної нації чи суспільства виявляються у багатьох речах: відношенні до свого минулого й традицій, до ролі своєї країни в історії цивілізацій, до національних історичних міфів, зверненні до народних вірувань, обрядів, містики тощо. На їхній розвиток і навіть суттєві зміни спроможні вплинути новітні міфи, зокрема породжені або трансльовані завдяки мас-медіа. Націонал-державний міф, який народжений або підтримується домінуючою нацією у державі, і не обов'язково чільною, є одним із різновидів сучасних соціальних міфів. Він покликаний сприяти зміцненню цієї держави або посиленню її легітимності серед широких верств населення країни, хоча би на рівні світоглядно-ціннісних моментів. Хоча політично зорієнтований міф, звичайно, може продукуватися виключно політичною елітою країни або її певною частиною, проте це буде суто політичний міф, але не націонал-державний *mythos*. Останній створюється на замовлення держави й активно поширюється завдяки масовим комунікаціям. Однак його роль не тільки іміджевого плану, його функції значно ширші, як соціального і культурного явища.

Аналіз досліджень і публікацій. Увага сучасних дослідників міфу й міфотворчості прикута нині найчастіше до технологій, коли для правлячих еліт міф, а точніше міфологема, стає засобом маніпуляції громадською думкою. Зокрема, вагомий внесок у дослідження міфу в сучасних умовах здійснено Р. Бартом, Е. Кассіером, Р. Сапєнком, Б. Трохою, Е. Фроммом тощо. Серед українських дослідників й дослідників близького зарубіжжя, котрі зверталися до розгляду соціального міфу, вивчали в соціально-комунікативному зрізі новітню міфотворчість, варто вказати насамперед праці В. Бурлачук, Н. Воронової, Н. Соболевої, Г. Почепцова та ін. Зокрема, Н. Воронова переконана, що "міфологічно стереотипне сприйняття масовою свідомістю тих чи інших культурних реалій (соціальних, політичних, естетичних, моральних і т. п.) зумовлює варіативність культурних процесів у різних цивілізаційних системах" [3, с. 3]. Повернення до архаїчних форм у світогляді спричинене ускладненням соціального життя через нестабільність й непередбачуваність подій, а смислове насичення й інтерпретація новітнього міфу, на її погляд, обумовлюється наявною у конкретній спільноті традицією. Крім того, міфологізований культурний простір сучасності постає зараз як "місце для гри смислами й образами" в усуненні сучасника від реальності: "У сучасної людини нерідко виникає бажання піти від реальності із її численними проблемами в ідеалізований світ, де можливе позитивне "вирішення" як самих проблем, так й ілюзорна реалізація наболілих суспільних потреб. Міф же характеризується цілісністю, структурною впорядкованістю та відповідає важливим суспільним потребам – конструюванню ілюзорного порядку і стабільності соціальної дійсності" [3, с. 4]. За О. Бондар, сучасне міфотворення є засобом управління комунікацією соціального суб'єкта через звернення до міфу або використання міфологічних образів, сценаріїв у конкретному повідомленні для розв'язання соціально важливого завдання [2]. Проте міф доречно, як видається, розглядати особливим типом "пізнання, розуміння, переживання й осмислення потоку життя. Це надзвичайно важливо, оскільки в сучасній літературі "міфологічне" часто стає синонімом неправдивого, ілюзорного і тільки" [4, с. 120].

Проте аналіз націонал-державного міфу як особливо різновиду міфу рідко торкається етико-естетичних й аксіологічних зрізів побутування цього феномена у сучасних соціальних технологіях, коли використовуються масові комунікації. Інтерес до нього й поглиблений розгляд, однак, дають змогу кращого розуміння його ролі в культурі, історичних колізіях Європи протягом тривалого часу.

Мета статті. Прагнемо, коли йдеться про такі новітні міфи, звернути увагу на джерело їхнього походження та особливості у соціально-культурних репрезентаціях різних культурних регіонів сучасного соціуму, передусім Європи. А також намагаємося осмислити наслідки впливу націонал-державного міфу чи "націонал-державного *mythos*", враховуючи драматичні події останнього століття, на життя теперішнього українського соціуму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як історичний приклад міфу націонал-державного плану вкажемо міфологеми "месіанського покликання країни". Пам'ятаємо, що італійський патріот Джузеппе Мадзіні пропагував ідею республіканського Третього Риму ще в часи об'єднання Італії. На його думку, перший Рим імператорів і другий Рим – Рим пап повинні були змінитися Третім Римом, уже народним. Але досить показовим є те, що ідею і вираз "Третій Рим" використовував в своїх промовах уже в XX столітті Б. Муссоліні, маючи на увазі під "Третім Римом" саме фашистську Італію. Таким чином, ця ідея отримала статус міфологеми як продукту міфотворчості на рівні держави. Показовим є і те, що міфологема "месіанського покликання Росії" підтримується зараз на рівні держави у сучасній Російській Федерації, але існувала вона й раніше. Її витoki лежать не лише в інтелектуальних пошуках так званих слов'янофілів, але й міфологеми ще більш раннього періоду, а саме періоду Московського князівства (ханства) – "Росії як Третього Риму". (Вкажемо точніше, що її ідейний виток – це вислів у першій половині XVI століття ченця псковського Слезарова монастиря Філофея: "Москва – Третій Рим, і четвертому не бувати". Варто звернути увагу на час появи такої думки й пригадати досить драматичні події в житті тогочасного суспільства не тільки країни, у якій вона стала популярною, але й в цілому Європи й Азії). Досить цікаво, що на роль "європейського месії" претендувала свого часу і націонал-соціалістична Німеччина в минулому столітті, і знову ж таки у специфічних умовах існування цієї спільноти, враховуючи наслідки Першої світової війни. Але результати державної підтримки ідеї "месіанства для Європи" – дві світові війни, активними ініціаторами яких стали як Німеччина, так і Росія. І якщо Перша світова війна ще може кимось й розглядатися як "війна трьох кузенів", чи "спадкоємців королеви Вікторії", то відносно Другої світової війни такого вже сказати не можна. Зараз маємо, на жаль, третю фазу, або третє повернення на територію Європи, цього "націонал-державного *mythos*". Проте наслідки цього можуть бути непередбачуваними. І це не тільки викликає занепокоєння, але й вимагає, на наш погляд, більшої уваги й необхідності аналізу такого соціального явища й культурного феномена.

"Фашизм повертається в країну, яку колись зруйнував", – так прокоментував у виданні *Newrepublic* ситуацію з посиленням уваги в Російській Федерації з боку держави до міфологеми "месіанського покликання країни" Тімоті Снайдер, професор Йельського університету (США), доктор наук (Оксфорд, 1997), фахівець з історії

Східної Європи XX століття, аналізуючи останні події в Європі [9]. "Ми легко забуваємо, як діє фашизм: яка яскрава і сяюча альтернатива звичайним обов'язкам повсякденного життя, яке прославляння очевидно і тотально ірраціональних речей всупереч здоровому глузду і досвіду", – підкреслив він. Як видається, Т. Снайдер досить точно вказав на одну з вагомих причин принадності націонал-державного міфу про "винятковість нації", її "месіанське покликання" для "прогресивного" розвитку Європи. Це насамперед втома від рутини повсякденного життя, яка стимулює багатьох сучасних європейців шукати "джерела адреналіну". Це й ірраціональність мислення й своєрідна мотивація вчинків більшості з тих, хто захоплюється таким культурним явищем, як "націонал-державний mythos".

Можна стверджувати про важкість допання культурних стереотипів, напрацьованих у попередні століття існування "старої неньки Європи", з боку різних націй та етнічних груп за постійної мінливості кордонів й конфронтації. Наявність такої проблеми, як приклад, засвідчує ажіотаж щодо референдуму в Шотландії (2014) чи Каталонії (2017). Націоналізм у даному випадку, на наш погляд, – тільки привід до подібного. Мають місце й інші причини, що залишаються більш затіненими. Відзначимо, що міфологеми націонал-державного плану облагороджують ореолом романтики досить банальне прагнення "масової людини" (Х. Ортега-і-Гассет), а саме: вирішувати власні різноманітні соціальні проблеми за рахунок інших народів й спільнот, насамперед тих, хто має інше походження й культурну специфіку. При цьому відволікається ще й увага громадян від необхідності відповідальності перед ними держави чи її репрезентантів не лише у форматі сьогодення, але і подальших поколінь. Поширення й популярність такої міфологеми має, відтак, не тільки морально-етичне забарвлення, а ще й засвідчує дефіцит естетико-художніх чинників духовного життя у конкретних спільнотах. Останнє сприяє, як видається, зменшенню стресу особистості в кризових умовах життя.

"Для фашизму характерна наявність озброєних сил, які не виглядають як озброєні сили, байдужість до законів війни в їх застосуванні до народів, які вважаються нижчими, захоплене прославляння "імперії" після контрпродуктивних захватів землі", – ось такі реалії настають знову в Європі. Зазначимо, що за таких умов йде активна пропаганда націонал-державного міфу про власну винятковість. Можливим це стає через міфологізацію держави: "Оскільки вчинок – це все, а слово – ніщо, слова існують лише для того, щоб зробити можливими вчинки і потім зробити з них міфи. Істина не може існувати, тому історія – це не більш ніж політичний ресурс", – переказує Т. Снайдер, бо "Гітлер міг говорити про св. Павла як про свого ворога, Муссоліні міг призвати духи римських імператорів" [9]. Такий ірраціоналізм висловлювань, з одного боку, спантеличує й нейтралізує значною мірою критичність мислення, та з іншого – інтригує "масову людину". І ще досить цікаве зауваження дослідника: враховуючи нинішню позиціювання в мас-медіа окремими країнами себе як провідників антифашизму, варто звертати увагу на важливу деталь: все це "величчя моральне манікейство" повинне обслуговувати державу і як таке не накладати на неї жодних обмежень. Тобто прийняття ідеї антифашизму як стратегії риторики дуже відрізняється від опору справжнім фашистам чи націонал-соціалістам. Націонал-шовінізм відносно України з боку певних соціальних прошарків російського соціуму і, на жаль, держави мав місце і за часів Російської імперії. Дослідник відзначає, що причина такого ставлення до України з їхнього боку в тому, що вона знаходилася в центрі політичних й еко-

номічних інтересів, бо ще Й. Сталін називав "внутрішньою колонізацією" експлуатацію селян усередині Радянського Союзу на противагу експлуатації більш віддалених народів. Але не менше приголомшує те, що Україна також була в центрі планів А. Гітлера відносно внутрішньої колонізації. Адже нацистський "лебенсraum" ("життєвий простір") перш за все включав Україну, враховуючи її сільськогосподарський і взагалі економічний потенціал. Відтак, за розрахунками німецьких планувальників, приблизно 30 мільйонів чоловік повинні були померти з голоду. Т. Снайдером відмічено, що у межах подібного способу мислення, коли панує міфологізація соціального, культурного життя в тоталітарній державі, звичайно, українці розглядалися людьми нижчого порядку, нездійнятими на нормальне політичне чи загальносоціальне життя. Тому жодна європейська країна, на його думку, не зазнала такої інтенсивної колонізації, як Україна, і жодна європейська країна не пережила стільки страждань: у 1933–1945 роках це було "найсмертоносніше місце на Землі".

Але хочемо відзначити ось що: головна мета і ресурс міфологізації держави – це створення альтернативної реальності й альтернативної історії. Тоді маємо більш вагому роль цього явища в соціально-культурному житті спільноти. Створення "націонал-державного mythos" відбувається насамперед для профанації обивателя, чи "масової людини", коли йдеться про пропаганду національної винятковості з боку будь-якої тоталітарної або авторитарної держави.

Однак альтернативна реальність і альтернативна історія – це світ, в якому знаходиться об'єкт маніпуляції, що не має безпосередньо статусу "жертви", а лише статус "знаряддя" або "союзника" націонал-державного міфу, що буває значно частіше, як видається. Можна тому метафорично сказати, що Щуролов у своїй "Виставі а la mythos" вимагає: по-перше, союзників, по-друге, мимовільних спільників, а також, по-третє, активних діячів, які демонструють фанатичну відданість нав'язаному пропагандою у масових комунікаціях міфу (одночасно ще і відданість державі і її легітимним репрезентантам). Проте таке зачарування найчастіше має банальну причину – нудьгу й небажання змін на тлі нестабільних умов життя. Хіба не зачаровують сцени "Пер Гюнта" Генріха Ібсена або "Лісової пісні" Лесі Українки? А музика Ріхарда Вагнера чи рядки "Старшої Едди"? Містерії такого плану "ваблять душу" утомленого від рутини повсякденності європейця. Але увійшовши у смак, хочеться й надалі перебувати в подібному ірраціональному світі, що докорінно відмінний від наявного. Та за умов відсутності нової пропозиції з боку мистецтва "масова людина" буде шукати нові джерела розваги. Ось тут стати у пригоді спроможні ЗМІ – "природа не терпить порожнечі".

Подвоєння реальності, або сюрреальність буття, існує лише для "жертви" націонал-державного міфу. З цього приводу чомусь згадується знаменитий афоризм Козьми Пруtkова: "Якщо на клітці слона прочитаєш напис "буйвол" – не вір очам своїм". Але проблема у тому, що споживач продукції ЗМІ і PR-технологій вимушений бачити і слона, і буйвола одночасно (коли він жертва маніпуляції людською свідомістю і думкою з боку PR-технологів, що звертаються до активізації ірраціональних основ людського життя). Його життя відбувається в спогляданні дійсності в "кривих дзеркалах", запропонованих у форматі подібного міфу. Проте хіба не зачаровували баталії Колізею римських бідняків? Зачаровували, тому що існували при їх спогляданні ті, кому було значно гірше, ніж плебсу, – це були гладіатори. А хіба не зачаровували баталії Колізею римських патрициїв? Зачаровували, адже пропонували відчутти себе безкар-

ними і могутніми. Міф про винятковість Риму "пожинав плоди": невже варвар мав право на ім'я, гідність, цінність? Варвар – лише носій незрозумілих слів: "Бар-бар-бар", отже, це "меншовартісна людина", адже він "чужак" за походженням і культурою. Правда, за успіхами у видатних технологіях і організації соціального життя римською державою не помічалось "обличчя" орієнтації на некрофільську культуру (як тут не пригадати Е. Фромма). Результат був швидким – падіння Риму в досить короткий строк і ще низка деструктивних явищ у його культурі напередодні.

Політичний міф, а саме таким і варто вважати націонал-державний міф за змістовим наповненням, націлений на архайзацію соціально-культурного простору в нових історичних умовах. І потребують його держави – фактично аутсайтери, проте з великими геополітичними амбіціями. Так було за часів дуче Муссоліні, фюрера Гітлера, каудільо Франко, але подібне спостерігаємо, на жаль, і в сучасних країнах світу, включаючи Європу. Також необхідно підкреслити, що націонал-державний міф націлений на створення саосу, щоб потім запропонувати свою "образно-понятійну хаоту" в баченні та оцінці соціальної реальності. І спирається він обов'язково на потенціал новоствореного чи видозміненого, але наявного у конкретній культурі етосу (саме це вагомо забезпечує його приналежність для "масової людини" в кризові періоди життя спільноти). Формою для створення його привабливості може стати й опертя на можливості художнього мислення й естетизм міфу в представленні інформації як "отриманні естетичної насолоди від зустрічі із ним..." [7, с. 62]. А метою наразі є створення "інологіки" або "а-логіки" (Olena Polishchuk) при оцінці дійсності, а також поява альтернативної реальності й альтернативної історії [10, с. 40–41]. І це "альтернативна історія, в яку віритись охочіше, ніж у реальні проблеми й події" [7, с. 61].

Крім того, у просуванні цього міфу важливу роль відіграє феномен "естези" (О. Поліщук), що при відсутності гуманістичного потенціалу "використовує художні засоби та прийоми під час створення деяких предметів або явищ у сучасній популярній культурі" [8, с. 35] чи як "художній бум квазіестетичного плану" [8, с. 36], або й іноді як "звернення до нічого в різних проявах та спробах його пропаганди засобами арт-продуктів" [8, с. 37]. (У цьому полягає, на наш погляд, базова відмінність багатьох неоміфів сучасності від архаїчного міфу як способу організації розумового процесу древньої людини при зустрічі із невідомим).

Націонал-державний міф змушує бачити і розуміти дійсність, спираючись виключно на образне сприйняття, націлюючи людину не використовувати механізми абстрактно-понятійного мислення й роздуму на основі останнього. Така альтернативна реальність не передбачає "інтелектуальних потуг", нею варто лише і виключно захоплюватися. Відтак, не виключаємо, що є певним перебільшенням міркування, що основу міфу складає вербально описана в ньому історія, зв'язок міфологізованої й естетичної свідомості через їх спільну перцептивну базу, зумовлену універсально-смісловим сприйняттям мови, як вважає польський дослідник Р. Сапєнько [11, с. 55–56]. Можливо, такі риси міфу були в архаїчні часи. Проте, чи існують насправді свідчення на користь такого міркування? Події архаїчної епохи віддалені від наших сучасників тисячоліттями. Маємо лише спробу їх реконструкції, передусім з боку людини XIX–XX ст. Тому міф як соціальний феномен і культурне явище може виявитися не сучасником людини епохи палеоліту-мезоліту-неоліту, але культурним феноменом уже часів ранніх держав – Шумеру, Аккаду, Лідії, Мідії та ін. Насамперед йдеться про міфи стосовно культурного героя, есхатологічного плану. Показово,

що найчастіше культурний герой – це засновник держави чи особа, пов'язана якимось чином із правителем. До того ж правителем може виявитися й божество із пантеону наявних богів, в існування котрих вірили представники певної спільноти.

Наголосимо, що у націонал-державному міфі основою його впливу постає не лише вербальна, а передусім візуальна форма подачі або представлення певного "новонародженого оповідання". Підкреслимо, що для сучасної міфотворчості держави важливе значення має естетично чи художньо продумана форма представлення "масовій людині" націонал-державного міфу. Можна звернути увагу, як приклад, на оформлення студій провідних телевізійних каналів багатьох європейських країн. Впадає в очі одна цікава деталь: активне використання контрастних кольорних поєднань, найчастіше тривожного плану. А саме телевізійний екран нині для "масової людини" – це основний транслятор націонал-державного міфу. Ми не вважаємо, що в даному випадку спрацьовує "колективне несвідоме" К.Г. Юнга, яке неначе відроджується в "структурі мозку" кожного індивідуума, або ж при виборі кольорів у оформленні інтер'єру багатьох студій сучасних TV-каналів діють, скажімо, "рудименти Візантії". (Досить переглянути, наприклад, канали телебачення Польщі, Франції, Росії або США). Але ми акцентуємо увагу на можливості штучного створення підвищено тривожного стану людини завдяки спогляданню тривожних кольорних композицій чи непропорційного розміщення об'єкта споглядання тощо. Тоді естетизм націонал-державного міфу як естетико-художні основи його візуалізації та трансляції у масових комунікаціях – основа його впливу на "масову людину". І колір, форма, пропорції чи ритм виступають його важливим агентом впливу.

Висновок. Звичайно, сучасна міфологізація держави легітимізує її інститути влади, тому ідеологема і міфологема зливаються в одне ціле у націонал-державному міфі. Звичайно, історія нації важлива для держави, і тому міфи про походження й історичний шлях цієї нації покладені в основу національної самоідентифікації. Відтак, вони є вагомим фундаментом створення й розвитку унітарної держави. Це ніби стрижень у розвитку культурної ідентичності для неї. Проте коли йдеться про федеративні держави, ситуація буде докорінно іншою. Націонал-державні міфи Німеччини 20–40-х років XX століття або ж сучасної Аргентинської Республіки і деяких інших мали та мають місце в умовах полікультурного середовища. Однак в періоди невизначеності стан напрути і чекання, страх і нестабільність провокують суспільну свідомість на активну міфотворчість. У такій ситуації міф може, з одного боку, усувати або пом'якшувати в громадській думці або у цілому в суспільній свідомості сприйняття наявних протиріч соціального життя. Тобто за допомогою міфотворчості держави спочатку віртуально, а потім і насправді долаються перешкоди, долаються проблеми (позитивний внесок у розвиток подій). Націонал-державний міф у такому разі має позитивний "соціально-терапевтичний ефект". Однак націонал-державний міф – це дволикий Янус в історії Європи: з іншого боку, на його рахунок дві світові війни, криваві драми європейської історії. Він – основа агресії федеративних держав Європи в XX–XXI століттях. Але цей міф ще не вичерпав свого позитивного "соціально-терапевтичного ефекту" в країнах, що не намагаються виступати виключно домінуючими гравцями в сучасних "геополітичних іграх", зокрема в країнах Південної Америки або, скажімо, Іспанії, Швеції або Норвегії.

Відтак, вивчення естетичних основ та топосів націонал-державного міфу постає актуальною проблемою української гуманітаристики, що складатиме перспективу подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Миф сегодня / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – С. 72–130.
2. Бондарь О.П. Мифотехнологии в практике социальных коммуникаций / О.П. Бондарь // Пресс-служба. – 2008. – № 6. – С. 34–38.
3. Воронова Н.И. Неомиф в духовной культуре современной России: этнонациональный аспект: дис. ...канд. филос. наук: специальность 24.00.01 – теория и история культуры / Н. И. Воронова; Российский госпедунт имени А.И. Герцена. – СПб., 2007. – 270 с.
4. Дубицкая В.П. Телевидение. Мифотехнологии в электронных средствах массовой информации / В.П. Дубицкая; Ин-т социологии РАН. – М.: Изд-во Ин-та социологии РАН, 1998. – 144 с.
5. Кассирер Э. Техника современных мифов / Э. Кассирер // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. – 1990. – № 2. – С. 59–60.
6. Назаров М.М. Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практики исследований / М. М. Назаров / Ин-т социологии РАН. – 2 изд., испр. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 240 с.
7. Полищук О. Этос та естетизм неомифос в сучасному інформаційному просторі (до проблеми змісту естетичної інформації) / О. Полищук // Мандрівець. – 2015. – № 6. – С. 59–62.
8. Полищук О. "Сцилла і Харібда" сучасної художньої культури України, або Феномен естетизму та естетизму / О. Полищук // Мандрівець. – 2016. – № 3. – С. 34–38.
9. Тімоті Снайдер. Фашизм повертається в країну, яку колись зруйнував. [Електр. ресурс] / Тімоті Снайдер – П'ятниця, 23 травня 2014, 11:13. – Режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/columns/2014/05/23/142887/>
10. Polishchuk O. Mythopoesis i mitologizacja jako fenomeny współczesnej kultury / O. Polishchuk // Mitologizacja kultury w polskiej i iberyjskiej twórczości artystycznej. – Zielona Góra, 2015. – S. 33–42.
11. Saperko R. Estetyka – mit – neomit / R. Saperko // Mitologizacja kultury w polskiej i iberyjskiej twórczości artystycznej. – Zielona Góra, 2015. – S. 55–70.

REFERENCES

1. Bart, R (1994). *Myth today*. In *Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika*. Moscow, Progress (In Russian).

Е. П. Полищук, д-р филос. наук, проф.

Житомирский государственный университет имени Ивана Франко
ул. Большая Бердичевская, 40, г. Житомир, 10008, Украина

ТОПОС, ЭТОС И ЭСТЕЗИС НАЦИОНАЛ-ГОСУДАРСТВЕННОГО МИФА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье затронут вопрос о необходимости в современных условиях жизни социума более настойчиво исследовать феномен национал-государственного мифа. Осуществлен анализ специфики национал-государственного мифа не только как разновидности политического мифа, а прежде всего как социально-культурного явления. Среди новейших мифов, которые существенно влияют на ценностные ориентации и стандарты жизни каждого сообщества, как утверждаем, особое место занимает именно национал-государственный миф. Такой миф призван сформировать общественное мнение о специфике государства как репрезентанта и защитника интересов титульной нации, а также ее культурных отличий. Приобретает он популярность, прежде всего, в кризисных условиях социальных процессов в стране и ее отношениях с другими странами. Продуцируется этот миф в интересах в первую очередь тех социальных слоев, которые занимают главные позиции в управлении государством, но не обязательно являются представителями титульной нации в этом сообществе. Основой источника его продвижения в социуме – влияние массовых коммуникаций на общественное сознание при символическом производстве. Этос национал-государственного мифа направлен на формирование гордости за свою нацию и ее культуру, патриотизма в широких слоях общества через обращение к историческим событиям, особым достижениям нации и прочее. Широкое распространение и популярность в обществе и массовой культуре обеспечивают, кроме того, и эстетические или художественные моменты при продвижении такого социального продукта при символическом обмене.

Ключевые слова: миф, национал-государственный миф, этос мифа, эстетизм мифа, символ, символическое производство, символический обмен, массовые коммуникации, массовая культура.

O. P. Polishchuk, Doctor of philosophical Sciences, Professor
Zhytomyr Ivan Franko State University
40, Velyka Berdychivska Street, Zhytomyr, 10008, Ukraine

TOPOS, ETHOS AND AESTHESIS OF NATIONAL-STATE MYTH IN MODERN CULTURE

The article touches upon the issue of the need to study the phenomenon of "national-state myth" more intensively in the modern conditions of life of the society. The analysis of the national-state myth specifics is carried out not only as a kind of political myth, but firstly as a socio-cultural phenomenon. We assert that among the newest myths, which significantly affect the value orientations and life standards of each society, a special place is occupied exactly by the national-state myth. Such myth is called to form public opinion about the state as representative and defender of key nation's interests and also culture differences. Such myth becomes especially popular in the crisis conditions of social processes in the state and its relationships with other countries. This myth is created in interests of those social strata, which occupied main positions in the management of the state. It is not necessary for such social strata to be the representatives of main nation in this society and its culture. A basic source of its promotion in society is an influence of mass communications on public consciousness in the process of symbolic production. Ethos of the "national-state myth" phenomenon in modern society is aimed at the formation of pride for nation and its culture, patriotism in the broad strata of society through an addressing to the historical events, special achievements of nation and so on. But interest to such myth and its popularity provide aesthetically beautiful moments during distribution of such social product in a symbolic exchange in modern society and its national culture.

The research of the origins and functional features of "national-state myth" is realized, and they are compared to the origins and functional features of the classic, archaic myth. The specificity of these constructs of the ideal spiritual life in modern conditions is investigated, and the role of ethos and aesthesis of the "state's art mythos" phenomenon is researched too. Also the article analyzes the formal and aesthetic aspects of the content of the information in such myth. To our opinion a modern national-state myth actually is an artistic myth on a form its presentation in facilities of mass communication. He uses facilities and possibilities of human artistic thought. Therefore modern cultural space which tested total influence of such myths appeared as a "place for a game senses and offenses" in the removal of contemporary from reality. We assert that it is liked to be a man not through insufficiency of knowledge, but because many modern people miss. Modern Europeans miss often, but yet presently they are often afraid of changes in their life through a crisis in society. Therefore such myth not only strengthens patriotism of citizens of country. Such myth creates the illusion of stability for them, gives them a confidence in itself and to the state. A modern man presently often has a desire to go from reality from its much by numeral problems in the idealizing world. Such myths give the alarmed people to calm down and enjoy life as spectacle in a theater or a circus.

Myth of the "messiah calling of country" is analyzed as an example of state myth. Such myth once created terms, as ideological basis, for the representatives of one nation, to create a strong state. But in modern terms neglect to the people of other nations is drawn. It is therefore needed to mark that such myth becomes in modern terms a basis for the conflicts between different peoples. The question concerns propaganda of national exceptional nature from the side of any totalitarian states. Therefore such a myth creates terms for enmity between different nations and peoples, develops in man contempt to other people. We assert that national character of any modern nation appears in various aspects. E.g., attitude to the past, role of the country in civilization history, national historical myths, address to folk beliefs, ceremonies, and mysticism. Ethos of national-state myth not only speaks to the elements of national character of specific group of people, also causing changes in it. They are not always positive; vice versa such changes through growth of role of state myth for

Надійшла до редколегії 12.10.17

spiritual life of nation are a certificate of deep crisis in this society. The overstatement of the value for history of humanity conduces to inadequate and illusive perception of present life conditions of society. A man as a result of infatuation for such a myth becomes inadequate to estimate itself and other people. For his logic, acts or thoughts change. In fact, this is an a-logic. It is possible to say that under the action of such myth a man loses correct social standards of conduct. It is simply played, and a game is perceived as a real life.

Keywords: Myth, 'National-state Myth', Ethos of Myth, Aesthetics of Myth, Symbol, Symbolic Production, Symbolic Exchange, Mass communications, Popular Culture.

УДК 316.346:159.923:17(075.8)

О. А. Пушонкова, канд. філос. наук, доц.
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького
бул. Тараса Шевченка, 81, м. Черкаси, 18031, Україна
krapki@ukr.net

СМИСЛОВА МОДЕЛЬ СУЧАСНОЇ ГЕНДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: ТЕКСТИ І КОНТЕКСТИ

У статті досліджується вплив ціннісних настанов сучасної епохи на зміни у візуальній мові та на формування гендерної ідентичності через аналіз основних тенденцій гендерних та візуальних досліджень, а також образів-концептів сучасної культури. Доведено, що в умовах трансформації репрезентативних систем є сенс говорити не тільки про специфіку жіночого і чоловічого начал, які, втрачаючи самодостатність, згораються у selfie-проекти, але й про загального репресованого суб'єкта культури, який перебуває у "ножицях" нових форматів дисциплінарної влади: примусу і спокуси. Виявлено, що формування гендерної ідентичності змінило характер наслідування зразкам (як це було раніше) й набуло характеру моделювання, в процесі якого уможливується ціннісно незалежне ставлення до світу або нарцисичний вибір у контекстах гедоністично орієнтованої культури.

Ключові слова: візуальна культура, гендерні відносини, ідентичність, візуальна репрезентація, нарцисизм, Паноптикон, Синоптикон.

Постановка проблеми. У сучасній філософії культури поняття тексту розповсюджується на усю соціальну реальність, тексти символів, відносин. Візуальний ряд, зв'язок між елементами якого стає семантично та естетично значущим, сьогодні теж виступає як своєрідний текст. Візуальна культура, на думку багатьох дослідників, зокрема Е. Гомбріха, Ж.-Ф. Лютара, Ф. Джеймисона, Ж. Бодрійяра, замінила текстову, тому має певні ознаки того, що замістила. Все частіше ми апелюємо до понять "візуальна мова" та "візуальне мислення". Дослідження історичного характеру візуальності дозволяє звернути увагу на контексти, з якими працює художник, дизайнер, рекламіст, тим самим формуючи візуальність сучасника, "виховуючи його перцептивно" (Р. Арнхейм). Певні труднощі з утворенням загальної методології аналізу різноманітних візуальних явищ (ерзац-культури, сновидін, марень, бачення сліпих тощо) пов'язані з міждисциплінарними контекстами досліджень сучасних форм візуальності.

Актуальності набуває питання, як ціннісні настанови сучасної епохи змінюють візуальну мову, як формуються її контексти і тексти, зокрема як це впливає на формування сучасної гендерної ідентичності? Проблематика гендеру як поле міждисциплінарних досліджень найбільш яскраво презентує зміни способів візуалізації та моделювання дійсності, тому буде слугувати репрезентативною базою матеріалу.

Аналіз досліджень і публікацій. Візуальність у зв'язку з проблемою ціннісних зрушень у сучасній культурі досліджено Р. Бартом, О. Арносоном, Ф. Джеймисоном, С. Жижеком, В. Подорогою, З. Бауманом, Д. Беллом, Ж. Бодрійяром та ін.

Історичний характер візуальності досліджено у працях В. Бичкова, М. Мамардашвілі, П. Флоренського, В. Жуковського, Д. Півоварова, В. Розіна та ін. Бачення як активну перспективну діяльність висвітлено у працях І. Рока, Б. Раушенбаха, Р. Арнхейма та ін.

Можливості гендерного підходу застосовуються в культурологічних (Дж. Скотт, Дж. Батлер, Л. Ірігаре, Х. Сіксу, Ю. Крістева), психологічних (Дж. Мітчелл, Н. Ходоров, Ш. Берд), антропологічних (Ш. Бенхабіб, М. Мід, С. Ушакін, І. Жеребкіна) дослідженнях. Методологічні аспекти гендерних досліджень розробляються у теоріях О. Артем'євої, Л. Аусландер, Р. Кемпбелл, С. Васко, Л. Коуда та ін.

Важливими для розуміння комплексної взаємодії маскулінного та фемінного в культурі є роботи сучасних філософів і психологів (Х. Арндт, Р. Барт, Ж. Бодрійяр, Ж. Ліповецький, А. Менегетті, С. Жижек, Л. Ірігаре, Ю. Крістева, Ж. Лакан, М. Фуко).

Прикладні аспекти гендерних досліджень та нові стратегії інтерпретації візуального матеріалу у контексті арт-терапії та драм-терапії пропонують Г. Прінсхорн, Д. Армстронг, М. Бетенські, Р. Грейнджер, О. Копітін, Ш. Мак-Ніфф, С. Дженінгс, А. Хілл; з опорою на теорію К. Юнга – М. Фабр-Левін, Д. Хардинг, Д. Хіллман.

Мета статті. Дослідження взаємодії візуальних і гендерних студій у вивченні ціннісних настанов сучасної епохи, що обумовлюють зміни як у візуальній мові в цілому, так і в формуванні гендерної ідентичності, на матеріалі смислообразів сучасної культури та візуальних моделей Паноптикону і Синоптикону.

Виклад основного матеріалу дослідження. Екологія візуальності стає перспективним напрямом в умовах трансформації репрезентативних систем та кризи ідентичності. Сумніви у потенціалі візуальної інформації як достовірного джерела потребують включення інших модусів сприйняття дійсності, контекстуального розширення самого поняття візуальності, взаємодії з різними дискурсами. Візуальна репрезентація втрачає первинне мімітичне значення як пряме відображення й відбиток культури та стверджується як маніфестація певного способу бачення. Вона є опосередкуванням, "проміжною сутністю", специфічним органом культури. Ця традиція відома з досліджень А. Гільдебранда. Якщо зникає опосередкування – проблематизується реальність. З 80-х років ХХ століття є сенс говорити вже не про розщеплення у зорі на оптичне-дотичне, а про анаморфічну перспективу (відсутність єдиної точки зору). Так, Д. Преціозі бачить вихід у подоланні автономності художнього образу, що дозволяє звернути увагу на відношення між суб'єктом і об'єктом, яке він називає "динамічним комплексом", на основі аналізу палеолітичних зображень, які є динамічною композицією, "багатомодальним перформансом" [1, с. 672]. Про роль практики у художньому баченні також міркують Н. Брайсон, Е. Гомбріх, Н. Гудмен, В. Мітчелл.

Р. Арнхейм, В. Розін, А. Павленко, М. Ямпольський, Дж. Бергер визначають "бачення" як центральну теоретичну проблему ХХ століття. Для сучасності характерним є зникнення класичної культури Уяви та перехід до короткозорого, "блокового" способу світосприйняття у світі "мерехтливих" картинок Е. Гомбріха, "симулякрів" Ж. Бодрійяра, "ідолів" Ж. Маріона тощо. Візуальність втрачає вимір часу, а відтак, історичність.

Через концепт ідентичності візуальні дослідження сьогодні тісно пов'язані з гендерними, адже початкова міждисциплінарність гендерної теорії передбачає комплексний підхід у застосуванні методів і дозволяє до-

© Пушонкова О. А.

слідити крізь призму гендеру різні об'єкти соціальної і культурної дійсності. Гендер є продуктом різних соціальних технологій (Т. де Лауретіс) та "міждисциплінарним містком", котрий інтегрує та об'єднує суспільно-гуманітарні науки, філософію, літературу, етику, естетику, психологію. У самому гендері закладений дисциплінарний плюралізм.

Візуальні репрезентації гендеру в культурі демонструють широке коло ідентифікаційних практик. Сьогодні термін "гендер" вказує на складний, багатогранний соціокультурний процес формування суспільством специфіки чоловічих та жіночих ролей, "сценаріїв" виконання ролі чоловіка або жінки в просторі тієї або іншої культури. Такі сценарії обумовлюють як поведінкові схеми, так і особливості ментальної сфери та емоційних шаблонів гендерної чутливості.

На сучасному етапі візуальні та гендерні дослідження активно взаємодіють, що дозволяє враховувати не лише статусні характеристики, а й такі індивідуальні прояви, як тілесність, сексуальність, ідентичність. Гендер виступає тут не як фіксована ідентичність, а як система символічних відносин. Контекстуальність та акцентування на розрізненні є базою вивчення соціальних практик гендерної чутливості, формування культури спілкування та спільної духовної основи, модель якої відповідає існуючим реаліям культури.

Уявлення про андрогінність є теоретичною основою для розвитку новітніх гендерних досліджень, у яких трансформація маскуліності розглядається не як соціокультурна девіація, а як один з варіантів розвитку. Ідея андрогінності виступає в культурі як метаобраз, наскрізний архетип. Межі чоловічого та жіночого розмиваються, "більш життє- та конкурентоспроможними стали ті, хто зміг поєднати в собі парадоксальним чином ознаки обох соціальних статей, втілюючи мрію людини про андрогінну істоту" [7, с. 289].

У візуальній культурі відбувається перехід від однозначності чоловічого погляду до невизначеності жіночого, що виступило метафоричним виразом незадоволеності традицією ще у феміністській критиці як відмова дивитися на світ очима чоловіків. Згадаймо Елейн Шовалтер – представницю англо-американського літературного фемінізму, яка виділяє три стадії (фази) розвитку жіночої літератури: 1) імітація панівної традиції (жіноче тут виступає як маргінальне); 2) протест проти патріархальних стандартів, фаллоцентричної культури; 3) розкриття жіночого досвіду у мистецтві, відкриття себе, пошук ідентичності; заклик знайти власну тему, власну систему, теорію і власний голос.

Окреслено смислообраз, характерний для постмодерністської культури в цілому. Це поліморфність, невизначеність та децентрація погляду. Проте переважна кількість радикальної феміністської літератури – розмова про пригнічення жінки. Голос жінок представлений як голос жертв соціального і символічного домінування.

У М. Фуко, Ж. Делеза, Ф. Гваттарі, Ж. Лакана вже присутня ідея зрушення класичних ідентифікаційних норм. Особлива увага приділена феномену жіночого і жіночій суб'єктивності у культурі, яка, на думку М. Фуко, є маргінальною [11]. Прикладами маргінальних суб'єктивностей у нього є ув'язнений, хворий, божевільний, сексуалізований і політизований суб'єкт, а також жінка і дитина. Суб'єкт губить класичну форму суб'єкта-субстанції і стає тілесним суб'єктом, тобто формою, яка неідентична собі. Філософ розглядає тіло як одночасно і об'єкт, і суб'єкт знання, як "слухняне тіло". Це тіло – не підкорене, а таке, що саме підкорюється. Фуко проводить аналогію між традиційними носіями "дискурсу знання" в культурі, такими як злочинці та хворі, і жіночим суб'єктом, який репрезентується в культурі через

дискурс провини. М. Фуко констатує поступовий "зсув акценту" з античних суто чоловічих практик – "проблематика починає вибудовуватись навколо жінки" [11, с. 420], "крім цього ми можемо бачити новий зсув осередку проблематизації (на цей раз від жінки до тіла) в інтересі до сексуальності дитини" [11, с. 421].

Жінка стає репрезентантом культурних смислів, що співпадає з розумінням обмежених можливостей фаллоцентризму у феміністичній критиці. Так, Елейн Шовалтер намагається визначити цінність жіночого погляду у культурі і наголошує, що жіночий погляд має революційний потенціал по відношенню до традиції. Елейн Шовалтер стверджує, що позиція жінки у цьому відношенні завжди є подвійною, тобто поєднує чоловічий домінуючий та жіночий репресований погляди. Мається на увазі, що творчість жінок водночас і всередині, і поза літературною історією, вони беруть участь в загальній культурі і в той же час розвивають свою, жіночу традицію. Жінка завжди говорить "на два голоси", "репрезентує дві точки зору", що ще раз підтверджує прагнення жіночого мистецтва змінити культурні стереотипи та догми [10].

Жіноча стратегія опанування різних режимів бачення, подвійність її позиції у сучасній внутрішньо агресивній культурі з її гедоністично-розважальною обгорткою є шляхом більш гнучкого, динамічного освоєння культурного простору. Жінки-художниці, жінки-режисерки, жінки-письменниці заперечують пасивність жінки в якості художнього об'єкта і об'єкта чоловічого погляду. Жінка входить у простір культурного відтворення внаслідок розмивання меж світу бінарних опозицій. Ми опинилися в рухливому просторі, в якому є певні лінії розрізнення, але вони вже не є чітко визначеними. Усі репрезентації гендеру стають відносними.

Процес переосмислення світу стає все більш складним, тому більш зручним є вихід у проекцію самого себе. Не випадково нарцисичні розлади особистості стають розповсюдженими саме в постіндустріальну епоху. Так, поява селфі-культури свідчить про нову практику ідентифікації – вихід у нарцисистську проекцію самого себе через естетизацію штучності та локальних зон тіла (наприклад, "дакфейс", "фішгейп", "футфі", "релфі" тощо). Те, що сьогодні втрачається духовний зміст статі, є наслідком панування нової форми тілоцентризму, коли гендерні відмінності зникають та презентується тіло взагалі. Віддалення від одухотвореної тілесності призводить до фіксації на окремих частинах тіла, культивуванні гламуру.

Нарцисизм – регресивна форма самодостатності як чоловіків, так і жінок.

Гендер виступає як соціокультурний конструкт, проте його тлумачення з точки зору біологічного імперативу також має місце, що свідчить про певне переосмислення постнекласичної моделі гендерних відносин.

Спостерігаючи за церемоніями тваринного світу, В. Дольнік зауважує, що "зовнішній вигляд пав, тетеруків та півнів обумовлений природними ритуалами шлюбної поведінки. Самиці, які спостерігають за турніром, обирають найкращого самця. Тому самці виглядають порівняно з самкою приголомшливо. Адже вони своїм виглядом увесь час намагаються привернути увагу. Загальні генетичні програми у тварин також виявляють ритуальне відсторонення самки від того, що відбувається" [4, с. 165]. Чому у людському співтоваристві все навпаки? Жінки прикрашають себе, щоб привернути увагу чоловіків, а вони, лаконічно проявляючи емоції, – обирають жінку, яка сподобалась. Чи все ж таки обирає жінка? Жінка використовує аксесуари, користується косметикою, носить короткі спідниці, щоб привернути до себе увагу чоловіків, проте це є проявом не жіночної поведінки, на думку В. Дольніка, а, навпаки, наслідком

маскулінізації. Вона суперечить ідеї непомітної скромної жінки, що відповідає класичним архетипам патріархальної культури. Нарцисизм жінок – це нестача жіночого, а "фанфаронська" поведінка чоловіків має бути лише супроводом певних соціальних успіхів на кшталт "перемоги у турнірі". Нарцисичні розлади у чоловіків є більш помітними, ніж у жінок. Адже жінка історично є об'єктом споглядання, а відтак – суб'єктом демонстрації. Класична модель гендерних відносин є історично сформованим способом через ініціацію батьківства позбутися нарцисичної фіксації та інфантильної поведінки. У сучасному наслідуванні традиції зростає роль емоційних сімейних уз, по-новому сприймається материнство – у контексті ідеалізації матері. Проте сьогодні нарцисизм виступає обов'язковим інструментом соціалізації. Головна турбота – "Я", внаслідок чого порушення соціальних зв'язків не є настільки катастрофічним, як, наприклад, у контр-культурі 60-х років. У суспільстві споживання нарцисизм означає звільнення від чужого впливу, відмову від стандартизації. Нарцисизм не компенсує відсутність особистості, а створює новий тип – свідомість з її невизначеністю та коливаннями, здатністю до постійного оновлення. За відомим висловом Ж. Бодрійя, інший – це те, що дозволяє людині не повторюватися до нескінченності, але "прівою" нескінченності стає сучасний нарцис, включений у процес повторення, копіювання та одноразового виробництва.

Розглянемо культурні реалії, які утворюють зовнішній контекст формування стратегій візуальності: "ропшошена" структура ідентичності суб'єкта впливу; етика гедонізму; втрата достовірності світу; зміна ставлення до речей (Річ – псевдо-Річ – "поглинання" Речами). На які особливості смислотворення розраховано сучасні стратегії візуалізації? На людину з розмитим, якщо не зниклим, усвідомленням власної ідентичності, з обмеженими можливостями саморефлексії або на соціально активну людину, яка вдало утримується на "перетині багатьох повідомлень"? Звісно, криза (економічна, екологічна, духовна) виступає фоном для більш песимістичних варіантів відповіді. Саме тому "сьогодні мало хто відчуває приналежність до чогось більшого та кращого, ніж він сам" (Е. Тоффлер) [9, с. 583].

Нарцис – герой постіндустріальної епохи – стає носієм візуальності, позбавленої історичності. Ж. Ліповецький використовує термін "Псі-нарцисизм". Героїчний період гедонізму пройшов, його місце зайняв homo psychologicus, "занурений у працю по вивільненню та поясненню своєї особистості", "тотально конформний" [8, с. 173]. Він утверджує культ духовності та спортивного розвитку. Проте неможливо це назвати сучасним ідеалом калікагатії, адже він є скоріш наслідком культурної травми. В есе про індивідуалізм Ж. Ліповецький пише, що задача суб'єкта цієї культури – не створення ідентичності, але запобігання фіксації, відкритість до сприйняття усього нового, "кінетичність" [8, с. 170]. Не випадково образи-концепти людини інформаційної культури пов'язані з траєкторією руху (фламер, людина-номада, паломник, турист, волоцюга, гравець тощо). На думку З. Баумана, подорож є формою неприйняття будь-якої прив'язаності та фіксованості. "Стрижень життєвої програми постмодерна – не побудова ідентичності, але запобігання фіксації" [3, с. 27].

Зміна потреб сучасної людини призводить до того, що "символічні форми і культурні фікції використовуються людьми в умовах постмодернізму в якості інструментів формування порушеної ідентичності й інтеграції їх розірваного "Я" [8, с. 54]. Постмодернізм якраз акцентує увагу на мінливості та невизначеності ідентичності, що призводить до того, що ми не прагне-

мо до розкриття певного сенсу (у світі через себе), а слідуємо серії подій по мірі створення візуальних образів ("будуємо" себе через світ). Тобто *світ використовується* для побудови варіантів (часто ігрових) власної ідентичності. Виходячи з цієї потреби, він і пропонує сьогодні безліч її моделей у готовому вигляді.

Поширення типу особистості, що орієнтована на споживання, помітив ще Х. Ортега-і-Гассет. Наприкінці XIX – поч. XX століття відбувся злам між художником еліти і людиною маси. У суспільстві споживання формується основна потреба – задоволення, й, відповідно, культура має продукувати бажання. Візуальний простір формується настановою: насолоджуйся життям, уникай страждання. Агресивний гедонізм компенсується атрофованою чуттєвістю постмодерністського суб'єкта, який нудьгує та вбиває час. С. Жижек називає спонуку сучасного суспільства до насолоди "притлумлюючою десублімацією" [5]. Сутність сучасного етапу цивілізаційного розвитку полягає у тому, що Супер-Его (інстанція соціального контролю) впливає на підсвідомість – Ід, проминаючи структурний рівень Его: "сили суспільного тлумлення ("regression") здійснюють прямий контроль над імпульсами" [5, с. 29]. Супер-Его прибирає форму гіпнотичного фактора, який нав'язує позицію "піддавання спокусі": "насолоджуйся видовищем!", "надішли!", "виграй!", "відчуй смак!", "відкрий силу!", "вимагай більшого!". У цій ситуації унеможливується рефлексія. Супер-Его сучасної моралі вже не каратиме нас за непристойне, не вимагатиме сублімувати "низькі потяги", навпаки, демонструє нам все нові способи отримання насолоди, формує бажання. Відбулася своєрідна інверсія інстанцій Ід та Супер-Его. "Оргія реалізму" та "дизайн наготи" у форматі масової культури, здавалося б, нівелюють суб'єктивність жінки, "в сучасних фотографічних ню моделі часто зображені без голови, або без обличчя, або без очей" [7, с. 305]. Але причина вже не в деперсоналізації жінки, а в тому, що вона "виступає як архаїчне "вмістилище чоловічого бажання" [7, с. 305], що ріднить її з образом палеолітичної Венери (без обличчя і кінцівок, з підкресленими дітородними функціями).

Парадокс полягає в тому, що сучасного гедоніста, який потерпає від нудьги та "обтяжений власним Я", цікавить вже не можливість здійснювати бажання, а можливість зняти стан нудьги, яка стала екзистенційним та соціологічним фактом (Б. Хюбнер). Втеча від нудьги потребує надмірних емоцій, збудження, екстатичних почуттів. Відчай гедоніста полягає у тому, що найменші з екранів зникають негативні образи (муки, убогість, старіння, вмирання тощо). У інверсії негативного полюсу зникає спроможність до істинних переживань, проте залишається домінанта сурогатних, штучних почуттів, які легко викликати. Виникають фантазми "все навпаки". Тобто зникає вимір достовірності, що формує певну соціальну логіку: неважливо, **що** я бачу, але я маю бути впевненим, що отримую достовірний досвід.

Людина з послабленою ідентичністю приміряє чужу роль і насолоджується нею. Вона звикає до сурогатів в усьому, навіть у ставленні до себе. Підміна (спочатку – на рівні гри, потім – жорсткої провокації) виступає магістральною лінією культури XX століття, постмодерністська інверсія (взаємоперехід протилежностей) – річ більш жорстока, ніж здається. Будучи феноменом гри, вона виступає основою сучасної антропотехніки – естетики творення ідеальної людини-Речі. На жаль, ні у житті, ні у мистецтві ідея сьогодні не отримує "пластичного закріплення", адже репрезентативні технології розвиваються у напрямку Ніщо. З одного боку – уречевлення, з іншого – пустота (естетика відсутності).

Візуальність сьогодні розуміється не стільки як фрагмент сукупного тексту культури, скільки як специфічний спосіб виробництва значень. Для визначення специфіки сучасних форм візуальності маємо враховувати зовнішні контексти: втрата безпосереднього контакту зі світом та зникнення відчуття його достовірності, нарцисична ідентичність, а-гедоністичний гедонізм (розбалансування задоволення й щастя), зміна статусу Речі ("оречевлення людей" й "одухотворення речей"). Вплив комерційних контекстів візуальності пов'язаний з утворенням штучного поля потреб в сурогатних емоціях і почуттях. Відтворення достовірного досвіду має відбуватися через "власне" переживання, що потребує включення стратегій арт-терапії у візуальні стратегії, формування здатності особистісного вибору у візуально невизначеній ситуації [6].

Саме так має проявитися універсалізм візуальної мови як мови людських відносин, у їх просторових моделях. Ми спостерігаємо це у феноменах Паноптикону і Синоптикону – двох візуальних моделей влади, які мають вплив на візуальну репрезентацію гендеру. М. Фуко пов'язує тілесність з владними практиками і механізмами насильства, які складають структуру суб'єктивності. Філософ наводить яскравий приклад "дисциплінарної мрії", у якій утілюється прагнення влади бачити все, залишаючись невидимою, і все враховувати, залишаючись анонімною. Йдеться про "Паноптикум" Ієремії Бен-тама (кінець XVIII ст.) [12; 2]. Бен-тама був захоплений ідеєю побудови колоподібної будівлі, в якій би в'язні перебували в камерах, доступних для спостереження, при цьому самі не бачили спостерігачів і не знали, у який момент за ними спостерігають. Спостереження в такій в'язниці велося би із центральної башти, щоб у в'язнів складалося враження, що за ними спостерігають цілодобово. Ця система дозволила б скоротити персонал, в ідеалі – до однієї особи.

М. Фуко вбачав у цій моделі техніку контролю над усіма формами діяльності [12]. Реалізацію задуму Бен-тама бачимо в сучасних системах контролю – камерах спостереження і системах збору інформації про користувачів. Абстрактною формулою паноптизму є не стільки бачити, не будучи побаченим, скільки нав'язувати певний тип поведінки людській спільноті. У в'язненій суб'єкт більше не володіє ситуацією, навіть і самим собою, він перестав бути ідентичним самому собі і стає чисто тілесним суб'єктом, як зазначає Ж. Делез у рецензії на книгу М. Фуко "Наглядати і карати". Виникає специфічна форма тілоцентризму – людина-спостерігач бачить лише форму, тобто конкретне тіло або фрагменти. Така "не-ідентична тілесна суб'єктивність", на думку філософа, полягає в тому, що жінка не активний суб'єкт, а пасивний (репресований), і вона передусім – тіло.

Дисциплінарна модель Паноптикону зі змінами комунікаційного поля культури перетворюється в медійну модель Синоптикону [2]. Той, хто був спостереженим, перетворюється на спостерігача, тобто на телеглядача. Але він залишається спостереженим. Тепер велика кількість людей спостерігає за життям обраних через екран. Меншість проходить строгий відбір. Вони в усіх на виду, проте виступають недоступним ідеалом. Ця влада подає приклад, а не змушує. Екран в культурному відношенні замінює дзеркало, виконує функцію "погляду" по відношенню до суб'єктивності й ідентифікації суб'єкта з тим, чим він ніколи не зможе бути, – з гендерним ідеалом (Ж. Лакан). Ми не можемо обрати те, як ми сприйняті культурним поглядом, стандарти безвідносні до реальності. Ми змушені будувати ідентичність на зразках, які пропонує екран. Віртуальна образність (штучно створена) залишає лише право на бажання.

Саме Синоптикон задає нарцисично орієнтовані культурні стандарти. З. Бауман позначає перехід до іншого типу суспільства, у якому, навпаки, більшість спостерігає за меншістю (Синоптикон): "замість нагляду свого попередника прийшли видовища, не втрачаючи влади, що дисциплінує" [2, с. 78]. В основі Синоптикону – ідея спокуси, яка транслюється переважно з екранів, сторінок глянцевого журналу, рекламних проспектів від обраної меншості до більшості. Спокуса візуалізується, проте утворюється вкрай агресивне візуальне середовище, примус якого здійснюється через культивування бажань. Отже, Синоптикон відверто нікого не поневолює, він діє методом спокуси (З. Бауман), як за жіночим принципом. Сьогодні чоловіки підштовхуються життям до того, щоб "культивувати" жіночі практики. І з екранів на нас дивляться переважно фемінізовані чоловіки, тому складається враження, що їх кількість збільшується. Тепер, в умовах панування Синоптикону, ми змушені досліджувати закони впливу демонстративних образів з екрана, їх символічний силовий вплив.

Висновок. Отже, своєрідність смислової моделі гендерної ідентичності полягає у зміні процесів її формування в сучасній культурі, яка набуває плінного й мінливого характеру, виступає як траєкторія перманентного руху. Візуальні репрезентації гендеру пов'язані з динамічними змінами структури ідентичності (фрагментація, мімікріювання, дрейфування) та зі змінами у культурних кодах тілесності. Через концепт ідентичності візуальні дослідження сьогодні тісно пов'язані з гендерними, адже початкова їх міждисциплінарність передбачає комплексний підхід у застосуванні методів і дозволяє дослідити кризу призми гендеру різні об'єкти соціальної і культурної дійсності.

Для визначення специфіки сучасних форм візуальності маємо враховувати зовнішні контексти: втрата безпосереднього контакту зі світом та зникнення відчуття його достовірності, нарцисична ідентичність, а-гедоністичний гедонізм (розбалансування задоволення й щастя), зміна статусу Речі ("оречевлення людей" й "одухотворення речей"). В умовах трансформації репрезентативних систем є сенс говорити не тільки про специфіку жіночого і чоловічого начал, які, втрачаючи самодостатність, згортаються у selfie-проекти, але й про загального репресованого суб'єкта культури, який перебуває у "ножицях" нових форматів дисциплінарної влади: примусу і спокуси. Екран демонструє ідеальну людину-Річ з розмитою гендерною ідентичністю (нового Андрогіна), який вбирає у себе погляди глядачів, утримує увагу, фіксує її на собі як нарцисичний selfie-проект через різні піар-техніки.

Формування гендерної ідентичності змінило характер наслідування зразкам (як це було раніше) й набуло характеру моделювання, в процесі якого формується ціннісно незалежне ставлення до світу або нарцисичний вибір у контекстах гедоністично орієнтованої культури.

Пошук зразків залишається на глибинному рівні колективних символів та архетипів, які мають стати предметом подальших розробок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арсланов В. Г. Феминистское искусствознание Г. Поллок // Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века / В. Арсланов – М.: Академический Проект, 2003. – 768 с. – (Gaudeamus). – С.595–648.
2. Бауман З. Глобализация: последствия для человека и общества / З.Бауман. – М.: Издательство "Весь Мир", 2004. – 188 с.
3. Бауман З. От паломника к туристу // Социологический журнал / З.Бауман. – 1995. – № 4 – С. 133–154.
4. Дольник В. Р. Непослушное дитя биосферы. Беседы о поведении человека в компании птиц, зверей и детей / В. Р. Дольник – СПб: ЧеРона-Неве, 2003. – 352 с.
5. Жижек С. Метастази насолоди / С. Жижек // – К.: Видавничий дім "Альтернативи", 2000. – 188 с.

6. Копытин А. И. Арт-терапия в эпоху постмодерна. / А.Копытин. – Санкт-Петербург: Издательство "Речь" & "Семантика-С", 2002. – 224 с.
7. Костина А.В. Массовая культура: новая аксиология телесности // А. В. Костина. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – С. 262–305.
8. Липовецкий Жиль. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / Жиль Липовецкий – М.: Издательство: Владимир Даль, 2001. – 336 с.
9. Тоффлер Э. Третья волна [Текст] / Пер. с англ. / ЭлвинТоффлер – М.: ООО "Издательство АСТ", 2004. – 781 с.
10. Усманова А. Женщины и искусство: политика репрезентации. Статьи. / А. Усманова. – [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://sbiblio.com/BIBLIO/archive/usmanova_jenshini/
11. Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2. / Пер. с фр. В. Каплуна. — [СПб.]: Академический проект, 2004. — 432 с.
12. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М.Фуко – М., Ad Marginem, 1999 – 431 с.

REFERENCES

1. Arslanov, V. G. (2003) *Feministское iskusstvoznanie G.Pollock [Feminist Art Studies by G. Pollock]*. In *Istoriya zapadnogo iskusstvoznaniya XX veka*. Moscow, Akademicheskii Proekt.
2. Bauman, Z. (2004) *Globalizatsiya: posledstviya dlya cheloveka i obshchestva [Globalization: implications for people and society]*. Moscow, Izdatelstvo "Ves Mir".
3. Bauman, Z. (1995) From pilgrim to tourist. *Sotsiologicheskii zhurnal*, № 4 (in Russian).

4. Dolnik, V.R. (2003) *Neposlushnoe ditya biosfery. Besedy o povedenii cheloveka v kompanii ptits, zverey i detey [The naughty child of the biosphere. Conversations about human behavior in the company of birds, animals and children]*. St. Petersburg, CheRona-Neve.
5. Zhizhek, S. (2000) *Metastazi nasolodi [The Metastases of Enjoyment]*. Kyiv, Vidavniy dim "Alternativ".
6. Kopytyn, A. Y. (2002) *Art-terapiya v epokhu postmoderna [Art therapy in the postmodern era]*. St. Petersburg, Yzdatelstvo "Rech" & "Semantika-S".
7. Kostyna, A. V. (2005) *Massovaya kultura: novaya aksyologiya telesnosti [Mass culture: a new axiology of corporeality]*. In *Massovaya kultura kak fenomen postyudnyalnogo obshchestva*. Yzd. 2-e, pererab. ydop. Moscow, Edytoryal URSS.
8. Lipovetski, Zhil. (2001) *Era pustoty. Esse o sovremennom individualizme [The era of emptiness. Essay on modern individualism]*. Moscow, Izdatelstvo Vladimir Dal.
9. Toffler, E. (2004) *The Third Wave*. Moscow, Izdatelstvo AST.
10. Usmanova, A. (2004) *Zhenshchiny i iskusstvo: politika reprezentatsii [Women and the arts: representation politics]*. http://sbiblio.com/BIBLIO/archive/usmanova_jenshini/
11. Foucault, M. (2004) *The History of Sexuality. Vol. II: The Use of Pleasure*. St. Petersburg, Akademicheskii proekt (in Russian).
12. Foucault, M. (1999) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Moscow, Ad Marginem.

Надійшла до редколегії 27.11.17

О. А. Пушонкова, канд. филос. наук, доц.
Черкасский национальный университет имени Богдана Хмельницкого
бул. Тараса Шевченко, 81, г. Черкассы, 18031, Украина

СМЫСЛОВАЯ МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОЙ ГЕНДЕРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: ТЕКСТЫ И КОНТЕКСТЫ

В статье актуализирована необходимость исследования влияния ценностных установок современной эпохи на изменения в визуальном языке и на формирование гендерной идентичности через анализ основных тенденций гендерных и визуальных исследований, а также образов-концептов современной культуры. Доказано, что в условиях трансформации репрезентативных систем есть смысл говорить не только о специфике женского и мужского начал, которые, теряя самостоятельность, сворачиваются в selfie-проекты, но и об общем репрессированном субъекте культуры, который находится в "ножницах" новых форматов дисциплинарной власти: принуждения и соблазна. Выявлено, что формирование гендерной идентичности изменило характер подражания образцам (как это было ранее) и приобрело характер моделирования, в процессе которого становится возможным ценностно независимое отношение к миру или нарциссический выбор в контекстах гедонистически ориентированной культуры.

Ключевые слова: визуальная культура, гендерные отношения, идентичность, визуальная репрезентация, нарциссизм, Паноптикон, Синоптикон.

O.A. Pushonkova, PhD, Associate Professor
Bogdan Khmelnytsky National University of Cherkassy
81, Taras Shevchenko Boulevard, Cherkassy, 18031, Ukraine

SEMANTIC MODEL OF MODERN GENDER IDENTITY: TEXTS AND CONTEXTS

Revealing of the logic of representations in culture is the basis of the modern visual literacy formation. Doubts about the potential of visual information as a reliable source of authenticity, require inclusion of other modes of reality perception, contextual expansion of the very concept of visibility, and interaction with different discourses. The questions of how the evaluation guides of the modern era change the visual language, how its contexts and texts are formed, and, in particular, how it affects the formation of modern gender identity, are acquiring actuality. The gender issue, being a field of interdisciplinary research, most clearly presents changes in the methods of visualization and modeling of reality, therefore, serves as a representative base of the material.

Visual gender images show changes in the deep layers of culture, and gender studies are transformed along with changes in cultural field and capture the very nature of cultural change.

The visual representation of femininity and masculinity represented in culture is based on the metaphor of sex, appealing to archetypes, the oldest ideas of men and women. Visual representations of gender in culture show a wide range of identification practices, from artificial and distorted corporeality to the return of the "natural body". In the context of modern studies of gender visual representations, we have to identify their connection with the dynamic changes in the structure of identity (fragmentation, mimicry, drifting) and with changes in the cultural codes of corporeality.

It is proved that in the conditions of destruction of representative systems it makes sense to speak not only about the specifics of femininity and masculinity, which by losing self-sufficiency are curtailed in selfie-projects, but also about the general repressed subject of culture which lies in the "scissors" of new formats of discipline power: coercion and temptation. The screen demonstrates perfect "human-kind" with a blurred gender identity (new androgen), which keeps the attention, fixes it on itself as a narcissistic selfie-project that absorbs the views of others around through different techniques.

It was found that the formation of gender identity changed the nature of sample imitation (as it was before) and acquired the character of simulation, where evaluative independent attitude towards the world or a narcissistic choice in the context of a hedonistic-oriented culture is possible.

This arch for samples remains at the deep level of collective symbols and archetypes, which should become the subject of further developments.

Keywords: visual culture, gender relations, identity, visual representation, narcissism, Panoptikon, Synoptikon.

УДК 17: 130.2 (450)

М. М. Рогожа, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
mrogozha@ukr.net

МОДУСИ ІДЕЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ В СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ОБСТАВИНАХ СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ. ЧАСТИНА 1

У статті досліджуються соціокультурні чинники, термінологічні колізії і модули ідеї відповідальності в західноєвропейському соціокультурному просторі. У першій частині статті окреслюється передісторія сучасного поняття відповідальності, вказуються особливості становлення проблематики у "Нікомаховій етиці" Аристотеля, розглядається розвиток ідеї відповідальності у понятійному оформленні imputatio, зокрема в етиці П. Абеляра у модусах моральної провини і правопорушення. Вказується, що у модерній філософії поняття imputatio постає, зокрема, у Канта, який, хоч і не ставив проблематику відповідальності наріжним каменем свого філософування, але

© Рогожа М. М.

визначає умови можливості відповідальності суб'єкта. Далі розглядається формування проблематики навкруги терміна *Verantwortung* (responsibility). Аналізується етика відповідальності М. Вебера (у порівнянні з етикою переконання). У статті приділяється увага ідеї Г. Арндта щодо втрачених поколінь і аналізуються підстави актуалізації проблеми відповідальності в їхніх сенсожиттєвих пошуках. Завершується перша частина статті розглядом концепції провини і відповідальності К. Ясперса, який звертається до цієї проблематики в контексті осмислення повсюдного ціннісного простору у Німеччині.

Ключові слова: відповідальність, imputatio, Аристотель, П. Абеляр, М. Вебер, К. Ясперс, втрачені покоління, етика відповідальності, кримінальна провинна, політична провинна, моральна провинна, метафізична провинна.

Постановка проблеми. Відповідальність – поняття, яке ми зазвичай відносимо до ряду традиційних для філософської думки. Однак це досить поверхове сприйняття наявного стану справ щодо ідеї відповідальності. Термінологічні колізії і строкатість в оформленні змісту поняття становлять його долю в західній інтелектуальній традиції до середини ХХ ст. А вже на сьогодні тема відповідальності стає однією з провідних у галузі практичної філософії, отримуючи потужні імпульси з громадсько-політичного і соціально-економічного життя.

Власне, такий поворот долі поняття зумовлений особливостями соціокультурних процесів останнього століття, в термінології А. Тойнбі, викликами часу і відповідями культури на них.

Аналіз досліджень і публікацій. У центрі уваги даної статті знаходяться концепції відповідальності мислителів ХХ ст. К. Ясперса, Г. Арндта, Г. Йонаса, К.-О. Апеля та ряду інших, зокрема й тих, хто в різний час прямо чи опосередковано долучався до розробки ідеї відповідальності – Аристотеля, П. Абеляра, М. Вебера. Серед дослідників, які сьогодні займаються проблемами відповідальності, відзначимо – А. О. Баумейстера, А. М. Єрмоленка, А. В. Прокоф'єва.

Метою статті є визначення конфігурацій ідеї відповідальності в соціокультурних обставинах середини ХХ – початку ХХІ ст. Слід зазначити, що надалі у статті йтиметься про моральну відповідальність, окрім спеціально обумовлених випадків. Для реалізації мети статті потрібно виконати наступні **завдання**: окреслити передісторію сучасного поняття відповідальності, зазначити його ідейних попередників і обставини їх формування в західній культурі; з'ясувати умови, що у вказаний період спровокували інтерес до проблеми відповідальності; виокремити проблематику відповідальності у філософському, громадсько-політичному і соціально-економічному дискурсах сьогодення і простежити взаємозв'язок із соціокультурними особливостями інтелектуальних осередків, в яких вона актуалізувалася, як-от специфічне німецькомовне середовище одразу після Другої світової війни, представники практичної філософії в Німеччині наприкінці ХХ ст. та філософські кола у США, які з кінця минулого століття активно обговорюють ціннісні проблеми бізнес-середовища. Дослідження ролі соціокультурних чинників у розвитку поняття відповідальності дозволить об'ємно показати багатомірність його параметрів і увиразнити його місце в культурі ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Становлення проблематики і термінологічні колізії в домодерній культурі. Ідея відповідальності нерозривно пов'язана з ідеєю людської свободи, власне того її аспекту, який прямо виходить на етичну проблематику. Взагалі, й сама ідея відповідальності постає в західній культурі як спроможність людини бути творцем/автором своїх вчинків, довільних, здійснених свідомо, без тиску і примусу. Такий ракурс розгляду знаходимо в Аристотеля.

У "Нікомаховій етиці" Стагірит розрізняє вчинки довільні і підневільні. Підневільні вчинки – це ті, джерело яких є зовнішнім щодо людини, ті, що здійснені під примусом. Вони не мають безпосереднього відношення до розглядуваної проблематики. Наразі важливі довільні вчинки – їхнє джерело знаходиться "в самому дівцеві, причому тому, хто знає ті обставини, за яких вчинок має місце" [5, с. 98–99]. Людина вчиняє і знає,

що і навіщо вона робить. З-поміж довільних вчинків вирізняють такі, що здійснені *по невіданню* і у *невіданні*. Вчинок по невіданню не є довільним, але він лише тоді мимовільний (ненавмисний), коли скоєний поза волею дівця, через незнання; а коли він дізнається, що накоїв, то страждає через скоєне і розкаюється. Вчинок у невіданні не може бути названий мимовільним, оскільки дівець скоює порочні вчинки "п'яний чи охоплений гнівом", тобто як порочна людина "не відає, як слід вчиняти і від чого ухилятися" [5, с. 97]. Довільність, навмисність таких дій полягає у потуранні порокам, які й призводять до дій у невіданні. Так само свідченням порочності є свідомо обране невідання. За Аристотелем, людина тримає відповідь за свої довільні дії, є відповідальною і за прекрасні, й за ганебні вчинки.

Примітні наступні коментарі щодо цих розмислів Аристотеля в контексті заявленої проблематики. Р. Г. Апресян в енциклопедичній статті "Відповідальність" зазначає, що "Аристотель не використовує спеціальне поняття "відповідальність", але, описуючи окремі аспекти довільності і провини, він достатньо повно розкриває феноменологію відповідальності" [2, с. 172]. Тобто Аристотель першим з відомих нам мислителів Античності піднімає проблему відповідальності в модусі підзвітності за довільні дії і дає їх розлогу характеристику. А. О. Баумейстер у своїй термінологічній розвідці [6, с. 487] вказує, що добровільна, вільна дія особи можлива, коли вона сама, будучи причиною (αἰτία) власної дії, "відповідає" за неї, а відтак, і розкриває себе як носій певних зобов'язань. Він нагадує первинне, доннаукове значення слова αἰτία – "провина", "вина". Дівець винний за дії, які скоює. У перспективі реалізації поставленої мети цього дослідження важливо мати на увазі це доннаукове значення терміна, оскільки воно буде принциповим у філософському дискурсі середини ХХ ст.

Баумейстер наводить Аристотелеві метафори батька й сина, господаря і раба, які той використовував для прояснення зв'язку людини з її діями, її спроможністю бути винною за скоєне, давати відповідь. Йдеться про соціокультурний контекст. Джерелом для Аристотелевих прикладів було безпосереднє життя у полісі, прояви якого він і фіксував у "Нікомаховій етиці". Якось Е. Макінтайр зазначив, що Аристотель не творив принципово нові ідеї, а концептуалізував погляд, неявно присутній в думках, мові і діях освічених афінян [12, с. 220–221]. Макінтайру втворює Баумейстер: "Стосунки батьків і дітей, господарів і рабів є життєвим контекстом Стагіритових метафор. Раб і інститут рабства постають тут важливою умовою усвідомлення поняття "вільний громадянин"... Тільки разом з ідеєю рабства поняття класу вільних людей отримало осмислене значення" [6, с. 487]. Йдеться про те, що соціокультурний контекст актуалізував проблему свободи через усвідомлення статусу громадянина – вільної людини, яка скоює довільні вчинки і винна за них. Натомість раб не тільки не може діяти вільно і відповідати за свої дії – виявляється, що сама його наявність дає точку відліку громадянину щодо його власних спроможностей.

Давньогрецька традиція є лише одним із джерел становлення ідеї відповідальності в домодерній культурі. Вона надає філософську концептуалізацію проблематики. Її юридичний вимір задається в Давньому Римі. Баумейстер вказує, що звідти починається історія латинського поняття *imputatio*. У значенні

"осудність, увідповідальнення" термін *imputatio* характеризує вчинки вільної людини, яка може бути притягнута до юридичної відповідальності. "Бути відповідальним означає бути суб'єктом права, бути особою на відміну від речі... Поняття права розвивається в античній філософії й у римському праві разом з поняттям особи... І тільки вільна особа відповідає за свої вчинки. Вчинки "належать" їй саме як вільній особі. Ці вчинки можна їй "приписати", "поставити у провину". Для цього вчинки необхідно оцінювати" [6, с. 487]. Очевидною є паралель з Аристотелевим розумінням свободи дівця і його спроможності давати відповідь за свої вчинки. Людина, яка має свободу, оцінюється за своїми справами. У такому ракурсі термін *imputatio* перейшов майже у всі європейські мови переважно в юридичному контексті.

Надалі середньовічна християнська традиція активно залучає цей латинський термін окрім як у юридичному ще й у теологічному і філософському контекстах. Спершу актуалізував його Ієронім при перекладі Нового Завіту на латину. Бл. Августин у своїх роздумах використовує поняття *imputatio* щодо свободи волі людини. Взагалі, Середньовіччя намагається розвести філософський (моральний) та юридичний виміри *imputatio*. Як вказує Баумейстер, П. Абеляр в "Етиці" осмислює моральний вчинок особи за допомогою терміна *imputatio* і розглядає його в перспективах моральної провини та правопорушення [6, с. 488].

За Абеляром, *intentio* (інтенція, намір) є ключовим фактором моральності вчинку. Не те морально, що таким убагається спостерігачеві, а те, що має моральний ґрунт за наміром. Іntenція неможливо розглядати ззовні. Абеляр наводить такий приклад: "Двоє... вішають якогось злочинця. Одним рухає ревність до справедливості, а іншим – застаріла ворожа ненависть, і хоча здійснюється одне й те ж діяння – повішення – і за всіх обставин вони здійснюють те, що робити – благо, і те, що вимагає справедливості, але через різницю в намірах одне й те ж робиться по-різному: одним – із злом, іншим – з благом" [1, с. 261]. Людина не спроможна побачити цю різницю, її бачить і знає один тільки Бог. Він уможливорює це розрізнення і "судить душу за пред'явленими намірами, а не за результатами зовнішнього вчинку" [1, с. 270]. С. С. Неретіна зазначає, що інтенція є засадничим чинником "у справі спасіння душі середньовічної людини, оскільки, за Абеляром, саме вона і є моральним вчинком як осередком етичних зусиль людини" [14, с. 192]. Для спасіння людської душі важливо не те, що людина *робить*, а те, що власне *спроможна робити*.

Іntenція стає і критерієм розрізнення морального і юридичного вимірів відповідальності. Як уже зазначалося, моральний вимір вчинку прихований від сторонніх, він очевидний лише Богу, який може оцінити намір дівця. Оцінка зовнішньої сторони є справою правників, але для неї є своє чітко визначене місце в середньовічному світі. "Зовнішній прояв учинку, доступний для спостереження і оцінки з боку інших людей, не може адекватно виявити внутрішній намір дівця і тому є підставою тільки для юридичного рішення... Таке рішення може бути не завжди справедливим у перспективі *intentio*, але є необхідним у перспективі соціального порядку" [6, с. 489]. Людина відповідає перед Богом за намір свого вчинку. А перед людьми – за очевидну для всіх дію. І останнє важливе з огляду на мир і спокій суспільного загалу.

Таким чином, у культурі Античності і Середньовіччя ідея відповідальності постала в контексті проблеми свободи дії людини, її спроможності давати відповідь за свої вчинки, визнавати провину за скоєне. У домодерному світі поняття *imputatio* задало своєрідну моральну і правову традицію, на фундаменті якої розвивалася ідея відповідальності.

Модерн: між минулим і майбутнім ідеї відповідальності

У "Лексиконі неперекладностей" А. О. Баумейстер ретельно простежує долю поняття *imputatio* до середини XX ст. Ці студії, цікаві у світлі історії ідей, для даного дослідження значимі в плані окреслення віх становлення ідеї відповідальності, щодо якої *imputatio* – лише один із модусів. Тому варто наголосити на тому, що значиме для розглядуваної проблематики, – передусім йдеться про напрацювання І. Канта. Він не ставить проблему відповідальності особи наріжним каменем свого філософування, але визначає умови можливості відповідальності суб'єкта. При тому слід зазначити, що розглядає Кант ці умови можливості лише на рівні суб'єкта, який мислить про мораль: як можливий такий суб'єкт. "Тому він розглядає і моральну відповідальність перед собою (як членом ноуменального світу) і перед законом" [3, с. 44–45].

Поняття *imputatio* у ранній модерній філософії являє себе у німецькомовному *Zurechnung*. Баумейстер вважає його зв'язувальною ланкою між схоластикою й І. Кантом. Кант черпав з академічної філософії, і в першу чергу О. Баумгартена, чия книга "Вступ до практичної філософії" була однією з настільних при підготовці до лекцій з етики. У Баумгартена Кант запозичує поняття "визначення волі", "необхідність свободи", а також розуміння вчинку як вільної дії, зв'язок морального закону із свобідною волею для своєї "Метафізики моральності" [6, с. 491].

Поняття *imputatio* у Баумгартена пов'язується з особою як вільною істотою та із свідомим рішенням дівця. А вже у Канта сама наявність розумного автономного суб'єкта уможливорює постановку питання про його спроможності, зокрема і давати відповідь за скоєне. Як у таких умовах суб'єкт може бути вільним і водночас відповідальним? Ставлячи питання про можливість свободи, Кант виходить з того, що "об'єктивна реальність практичного закону виступає для нас... у формі категоричного імперативу саме тому, що наша воля, попри усвідомлення моральної абсолютної цінності морального закону, може підпадати під вплив чуттєвих мотивів, пристрастей або афектів. У термінах Канта, наша воля не є святою, її потрібно примушувати до чинення добра. Тоді стосунок волі до морального закону слід розуміти як особливого роду залежність – зобов'язливість, яка, будучи тільки розумовим примусом, є обов'язком" [6, с. 493]. Лише завдяки розуму людина спроможна сприймати вимоги обов'язку і слідувати йому, незалежно від схильностей, бажань, різного роду життєвих обставин – емпіричні факти не мають стосунку до заснованого на розумі слідування обов'язку. Баумейстер зазначає, що за допомогою поняття *imputatio* у Канта позначена ітелігібельна основа Я, розумність людини – здатність відповідати за свої вчинки.

Після Канта поняття *imputatio* поступово втрачає теологічне, онтологічне та навіть моральне значення, основні для нього в домодерній та ранньомодерній культурі. У вузькоюридичному значенні поняття продовжує бути робочим й до сьогодні.

Паралельно до цього в європейських мовах доби Модерну почали формуватися інші термінологічні відповідники. Так, у німецькій мові з XV ст. з'являється термін *Verantwortung*, в якому поєднано юридичний і теологічний, зумовлений християнським контекстом, виміри. *Verantwortung* як "відповідальність входить у всі європейські мови (англ. *responsibility*...) і "врівноважує" вузькоюридичний сенс поняття *imputatio* у цих мовах" [6, с. 486]. Власне тут починається історія поняття, що позначається терміном *відповідальність* (*Verantwortung, responsibility*). Примітно, що першим мислителем, який активно включає термін *Verantwortung* у філософський дискурс, є М. Вебер.

У доповіді "Політика як покликання і професія" (1919) Вебер вирізняє "етику переконання" (*Gessinnungsethik*) і "етику відповідальності" (*Verantwortungsethik*). Але й задовго до оприлюднення цієї доповіді, у більш ранніх текстах, у нього зустрічається розрізнення двох типів етики і йде активний пошук формулювань, визначень, критеріїв. Ці типи не знаходять вичерпних описів в жодному з веберівських текстів – цілісну картину по кожному з них можна знайти в працях веберознавців. При тому Ю. М. Давидов стверджує, що обидва типи етики виразнюються у процесі їхнього співставлення. Підставою для такого ходу є те, що етика переконання є добре відомою, у той час як етика відповідальності – новий тип етики, і визначити її можна лише через співвіднесення із знайомими параметрами першої [10, с. 87].

Формулювання – етика переконання – утворено в ході роботи із змістом поняття; спершу Вебер говорить про "етику Євангелія", "етику Нагірної проповіді". Йдеться про неухильне слідування моральним принципам й мотивування поведінки силою духу і моральним переконанням. К. Є. Троїцький виокремлює наступні характерні риси етики переконання: 1) релігійний чи екстатичний досвід; 2) утвердження єдиної абсолютної цінності (як-от Бог, розум, природа, прогрес, людство, партія тощо); 3) визначення поведінки через обрану абсолютну цінність (за допомогою заповідей, приписів і наказів); 4) упевненість в осмисленості і гармонійності світу; 5) віра в остаточну перемогу добра; 6) прагнення поєднатися з Богом (чи іншою обраною абсолютною цінністю); 7) готовність служити і пожертвувати собою заради обраної найвищої абсолютної цінності [17, с. 39–40]. Максимою цього типу етики є наступна: "Вчиняй як належить, а щодо результату – покладайся на Бога" [8, с. 521]. Етика переконання хоч і орієнтується на "потойбічне", але виходить за межі власне релігійної сфери, поширюючись на сферу політики, надихаючи на революційну боротьбу [17, с. 40].

Також термінологічні пошуки пов'язані з формулюванням етики відповідальності. Початково Вебер називав її етикою успіху – відповідно до установки на досягнення успішного результату. Головними її рисами, як їх структурує Троїцький, є: 1) індивідуальність до релігійного та псевдорелігійного досвіду; 2) відмова від спроб раціонального обґрунтування єдиної абсолютної цінності; 3) усвідомлення необхідності брати відповідальність за ключові рішення в своєму житті; 4) констатація "етичної ірраціональності світу"; 5) відмова від віри в моральний поступ; 6) відсутність єдиного найвищого критерію моральної оцінки; 7) готовність служити і жертвувати собою заради справи, якій служиш, / обраної мети / цінності [17, с. 42–43]. Максиму цього типу етики Вебер сформулював так: "Слід розплачуватися за (передбачувані) наслідки своїх дій" [8, с. 522].

Етика відповідальності очевидно виходить із спроби можливості дівця брати на себе відповідальність за прийняття рішень, урахування передумов, конкретні обставини та наслідки своїх дій, бути готовим тримати відповідь за їхні передбачувані результати. Як вказує Давидов, етика відповідальності акцентує зовнішній, реальний аспект дії, вона пов'язана з її емпірично фіксованим результатом, і, відповідно, відповідальність сполучається з цим результатом – із спроможністю дівця передбачити і врахувати його у своїх вчинках [10, с. 90].

Позірною цей тип етики виходить на сферу політики. Веберівські приклади і його представлення проблематики ставлення до насильства і війни, а також до провини за скоєне насильство працюють на підтвердження цієї точки зору. Але веберознавці, зокрема Б. Старр, рішуче відкидають такий погляд як завузький: "Етика відповідальності у Вебера більше, ніж просто політична етика. Фактично, етика відповідальності стосується всього, де б цінності і стратегії не зводилися до купи, а

[вели] звідси до всіх галузей життя. Так, наприклад, є всі підстави мислити про науку, економіку, мистецтво, релігію, виходячи при цьому з контексту етики відповідальності" [Цит. за: 17, с. 46].

Сам Вебер був проти того, щоб протиставляти етику переконання й етику відповідальності, він вказував на їхнє взаємодоповнення [8, с. 527]. Ю. М. Давидов зазначає: "саме "взаємовизначеність" (і "взаємоуточнення") цих етичних категорій при їх протиставленні обумовила... їхню принципову співвіднесеність одна з одною" [10, с. 89]. Ця співвіднесеність засвідчується дієвцем. Він же робить і вибір на користь того чи іншого типу етики. Також можна помітити, що в характеристиках обох етик сьомим пунктом Троїцький виводить готовність дівця пожертвувати собою в ім'я справи, якій він себе присвячує, як-от релігійне служіння, політична діяльність, революційна боротьба чи то праця у науковій, економічній, мистецькій сфері тощо. Тому цілком слушно зазначає Давидов: "Веберівська етика [відповідальності] тільки починається пунктом, позначеним як відповідальність за емпірично фіксований результат, що "уналежнюється" собі самому індивіду, який його досяг. Закінчується ж вона там, де він робить предметом свого власного рішення і, відповідно, вибору своє останнє переконання... Тут вона стикається з... етикою [переконання]... І найбільш глибокий "корінь" розрізнення між етикою переконання й етикою відповідальності, який виявляється при цій їхній зустрічі, полягає в тому, що якщо для першої переконання... передує вибору, то в рамках другої як раз навпаки – вибір передує переконанню" [10, с. 95].

Видається, що новий модус відповідальності, активований Вебером, полягає власне у цьому особистісному сприйнятті належності у співвіднесенні з переконанням дівця, коли він, убачаючи себе причиною своїх вчинків (згадаймо Аристотеля), визнає "провину", бере на себе зобов'язання як свою власну справу. Це зобов'язання щодо справи, яку необхідно виконати як місію, Вебер дозволяє розуміти досить широко. Троїцький взагалі вважає, що етика відповідальності дає можливість людині взяти на себе "провину" за дії в світі, які відносяться не лише до сьогодення, а й до майбутнього [17, с. 43]. Такий кут зору відкриває нові горизонти для осмислення ідеї відповідальності, зокрема пов'язуючи ідеї Вебера з практичною філософією К.-О. Апеля, про якого йтиметься далі у статті.

З іншого боку, якщо етика відповідальності опускає мотиви/наміри, концентруючись на (благому) результаті, то цим самим вона уможливорює мислення в логіці меншого зла, коли за певних умов в ім'я добра припустимими можуть бути ті дії, які суперечать окремим етичним заборонам і здійснення яких у конкретній ситуації дозволяє попередити значно більші порушення. Оцінка дій в логіці меншого зла відбувається відповідно до масштабу збитків/ шкоди, які можна попередити за її допомогою. Логіка меншого зла застосовується переважно в соціальній етиці, де акценти в моральній оцінці здебільшого дії зміщені з мотивів на результат і наслідки, тобто на характер збитків, які попереджені [15].

Виразна і самодостатня, концепція відповідальності Вебера є, можна сказати, парадигмальною для всього XX ст. Це не лише побіжно згадані зараз теми, актуальні для етико-філософського дискурсу кінця XX і вже початку XXI ст. Не можна не згадати, що ідеї Вебера вплинули на концепцію Г. Арендт, а молодий К. Ясперс взагалі входив у коло близьких учнів Вебера [17, с. 54].

Врешті, "Вебер – один з перших, хто вказав на зростаюче і принципове значення ідеї відповідальності... Це стало результатом осмислення не лише сучасних йому подій, але і глибинних культурних, особистісних і цивілізаційних зрушень" [17, с. 33]. На заявленому таким чином соціокультурному контексті варто зупинитися детальніше, оскільки власне тут йдеться про те, що на сцену історії вийшло *втрачене покоління*.

Підстави відповідальності: "втрачені покоління" в сенсожиттєвих пошуках

З доби Просвітництва у західноєвропейській культурі сформувалася віра в прогрес людської цивілізації. Йшлося про поступальний і непохитний розвиток об'єктивуючих наук, універсалістських основ моралі й права, незалежного від релігії мистецтва із одночасним впровадженням досягнень у цих сферах у практичне життя задля розумної організації життєвих умов людства [18, с. 45]. Оптимізм європейців щодо прогресу, розвитку, що сягав безконечності у горизонті очікувань, став тоді основою світосприйняття. І стосувався цей оптимізм не лише безмежних можливостей підкорення природи, на що давав надію швидкий розвиток наук і заснованих на них технологій. Досягнень у цих сферах у практичне життя давали привід очікувати удосконалення природи людини та того штучного світу, який вона утворювала у процесі життєдіяльності: моральний прогрес, моральнісне удосконалення людини, її щастя у справедливо облаштованому суспільстві видавалися завданням, яке очевидно буде виконане, і питання лише у тому, скільки зусиль і розумного керівництва до цього потрібно докласти.

Оптимістичні прогнози інтелектуалів істотно похитнулися після Першої світової війни, коли стало зрозумілим, що значні досягнення Просвітництва було спрямовано не на поліпшення життєвих умов цивілізації, а на удосконалення знарядь її знищення. Розгубленість і безпорадність у перше повоєнне десятиліття влучно схарактеризувала Г. Стайн, назвавши сучасників "втраченим поколінням". Г. Арендт в есеї, присвяченій одному з представників цього покоління, так описує його ціннісні установки: "[Вони] відчували, що стали непридатними для нормального життя, нормальність виявилася б зрадою тому жаху і тому товариству посеред жаху, які перетворили їх на чоловіків, і, щоб не зрадити те, що найбезсумнівіше було їхньою власністю, вони воліли стати втраченими як для світу, так і для самих себе" [4, с. 250]. Пригнічені очевидним колапсом просвітницьких моральних ідеалів, втративши твердий ґрунт морального оптимізму своїх попередників, вони зосередилися на своїх переживаннях, своїй розчарованості – вони почувалися безталанними нащадками оптимістичного XIX ст., яким відмовлено у "безперечному прихистку для індивідуального розвитку", у "спокійному, чистому розкритті всіх здібностей".

Саме цю безпорадність людини Просвітництва у вихорі першого повоєнного десятиліття і намагався подолати М. Вебер, представник "втраченого покоління", торуючи шлях ідеї відповідальності в буремності історичних подій. Відчуття духу часу у веберівському оточенні сформулював його приятель Е. Трьольх: "Ось настала страшна практична перевірка всіх історичних теорій, що виникли у період миру чи в будь-якому разі підйому і продовжували дію своїх ціннісних систем у майбутнє, що здавалося саме собою зрозумілим. Світова війна і революція стали наочним навчанням великої страшної сили. Ми теоретизуємо і конструємо вже не під захистом порядку, що все зносить, знешкоджує навіть найсміливіші чи найзухваліші теорії, а в бурі перетворення світу, де перевіряється ефективність чи неефективність кожного колишнього слова, де багато з того, що раніше вважалося чи справді було урочистою серйозністю, перетворилося на фразу чи сміття. Ми втрачаємо ґрунт під ногами, і навкруг нас носяться у вихорі найрізноманітніші можливості подальшого становлення" [16, с. 14–15].

Фіксуючи втраченість як характерну рису покоління, Арендт включає у нього всіх, хто загубився у катаклізмах першої половини XX ст. Втраченими виявляються ті, хто народився у 1900-ті рр. і відчув на собі "крихіткість

всього, що ще вціліло в Європі після чотирьох років бойні", і в 1910-ті рр., покоління, яке "для вступу у світ отримало на вибір нацистські табори, іспанську громадянську війну чи московські процеси" [4, с. 250]. Всі ці три хвилі "втрачених", що народилися в 1890–1920-ті рр., під час Другої світової війни стали єдиною групою, розділивши долю і переживання. Вкинута в коловорот невідворотності війни, вони тому і виявилися втраченими, що потрапили у духовну пастку: виховані на цінностях попередньої епохи, вони були не готові до катаклізмів, якими був сповнений їхній час. Лише *post factum* вони усвідомили, що "було втрачено час для вірного соціального орієнтування людей у просторі історичного розвитку, ...програно справу попередження загибелі багатьох мільйонів людей, безпрецедентного варварського руйнування" [13, с. 212].

Власне, такою є тональність текстів мислителів з покоління, які не просто пережили Другу світову війну. Йдеться про німців, представників нації, причетної до її розв'язання. К. Ясперс, Г. Арендт, Г. Йонас – формально "батьки і діти", по суті – різні хвилі "втрачених". Вони всі були знайомі між собою, хоча Ясперс залишався весь час в Німеччині, а Йонас і Арендт вимушені були емігрувати з батьківщини. Але, як зазначив Ясперс, життя в інших країнах не усуває факту приналежності до німецької нації, в якій створилася така духовна атмосфера, що уможливила нацистський режим [19, с. 66]. Власне ця приналежність до німецької нації стала поштовхом для осягнення ціннісного простору, в якому було уможливлено нацизм, і духовного світу людини, яка жила в такому просторі.

Ще одним соціокультурним чинником актуалізації розмислів щодо проблеми відповідальності стала еміграція. Сам її факт спричинив особливий модус мислення Арендт і Йонаса. Про це писав Йонас, аналізуючи засади своїх теоретичних пошуків. Умоглядне теоретизування було перервано еміграцією і службою в армії, які надалі переспрямували дослідження з історії духу на такі систематичні шляхи, де "теорія стає практичною вже безпосередньо в самій її розробці, засобом якої її імператив прагне примусити дослухатися до себе, втрутитися у дійсність" [11, с. 24, 30–31].

Отже, концептуалізація ідеї відповідальності в середині XX ст. починається в німецькому середовищі в контексті осмислення повоєнного ціннісного простору.

Карл Ясперс: провина і відповідальність

У 1945–1946 навчальному році К. Ясперс прочитав в Гейдельберзькому університеті цикл лекцій, на основі яких в той самий час підготував статтю "Питання про вину". Про політичну відповідальність Німеччини. Як очевидно з назви, вона стосувалася політичних тем, хоча Ясперс і не був професійним політиком. Але, як висловила Г. Арендт, він зазвичай активно виступав з актуальних політичних питань, тому що, як і "справжній державний діяч, зна[в], що політичні питання є надто серйозними, щоб їх довіряти політикам" [4, с. 89].

Це був складний час, на адресу німців звідусіль лунали звинувачення, панували розгубленість і мовчання, прихована злоба, а короткий час і отупіння, де з горем сусідила безцеремонність [19, с. 106]. Тож стаття була покликана допомогти німцям оговтатися, гідно оцінити те, що відбулося, і взяти на себе провину. Щодо об'єкта оцінки, Ясперс чітко вказав: у справах моралі людина може покладати провину лише на себе, ні на кого іншого, так само як і судити з точки зору моралі людина може тільки сама себе [19, с. 26]. Визначившись з цього традиційного для етики питання, Ясперс прагнув ясно розуміти характер провини, виважено оцінювати кожен окремий випадок.

Сам мислитель ніколи не був причетний до націонал-соціалістичного руху в Німеччині, як і до будь-яких об'єднань, у тому числі і руху спротиву. Але сам факт життя в країні за часів гітлерівського режиму зумовлює те, що людина не може відділити себе повністю від середовища, в якому живе: "Від цієї обстановки індивідуум не може відділити себе повністю, тому що він, усвідомлено чи не усвідомлено, живе як її елемент, який ніяк не може уникнути впливу середовища, навіть знаходячись в опозиції" [19, с. 64]. Саме виходячи з такої позиції він піднімає тему провини. Така постановка питання можлива через самозапитання, і від відповіді особи самій собі залежать її світосприйняття і самосвідомість. Для того щоб досягнути суті провини, Ясперс диференціював її, показав різновиди, відходячи від стереотипних тоді формулювань.

Він розрізняв кримінальну провину, яка розглядається в суді, і доведені там злочини знаходять покарання. Також є політична провина, вона покладається, в першу чергу, на державних діячів і представників органів державної влади, в другу – на громадян, які обирали таку владу. За політичну провину існує політична відповідальність, а її наслідками є такі заходи, як відшкодування збитків, втрата чи обмеження політичної влади і політичних прав. Інстанцією, що фіксує цю провину, є влада і воля переможця. Тому цей різновид провини визначається лише для тієї держави, яка зазнала поразки [9, с. 97]. Третім різновидом є моральна провина; її інстанцією є совість, і з неї народжується усвідомлення провини і його наслідки – розкаяння й оновлення. Четвертим різновидом є метафізична провина, її суддею є тільки Бог, а її наслідком є зміна людської самосвідомості перед Богом.

Два перші типи провини вимагають формального, суто зовнішнього прийняття, два останні є можливими, тільки якщо звинувачуваний чує докори щодо своєї моральної неспроможності і метафізичної хиткості, коли він усвідомлює свою провину. Моральну провину можуть сприйняти ті, хто спроможний до критичної моральної рефлексії, ті, у кого є совість. Ясперс виокремлює різновиди "злочинно помилкових" дій людей, які після війни відчували моральну провину. Одні з них за гітлерівського режиму "закривали очі на те, що відбувалося, інші піддавалися одурманюванню і спокуси, треті продавалися за особисті блага, четверті підкорювалися із страху" [19, с. 52]. Визнання моральної провини через механізми совісті веде до розкаяння, а далі – до глибинного духовного подолання і внутрішнього оновлення людини.

Але не все ціннісно значиме є моральною провинною. Як зазначав Ясперс, є у людини усвідомлення провини, джерело якої інше. Коли моральна вимога виявляється недією, виникає метафізична провина. Ясперс наводив такий приклад: "Метафізична провина – це відсутність абсолютної солідарності з людиною як людиною. Вона не знімає своєї претензії і тоді, коли морально осмислена вимога вже виключається. Ця солідарність порушена, якщо я був присутній при несправедливостях і злочинах. Недостатньо того, що я з обережністю ризикував життям, щоб попередити їх. Якщо вони були скоєні, а я при цьому був і залишився живим, тоді як іншого вбили, то є в мене якийсь голос, завдяки якому я знаю, і той факт, що я ще живий, – моя провина" [19, с. 59]. Така постановка питання корелює з відомою тезою М. М. Бахтіна про "не-алібі у бутті" і співвіднесена з ідеєю абсолютної відповідальності. "В даній єдиній точці, – писав Бахтін, – в якій я тепер знаходжусь, ніхто інший в єдиному часі і єдиному просторі єдиного буття не знаходився... Те, що мною може бути здійснене, ніким і ніколи здійснене бути не може. Одиначність наявного буття примусово обов'язкова. Цей факт мого не-алібі в бутті, що лежить в основі

найконкретнішої і єдиної належності вчинку, не впізнається і не пізнається мною, а єдиним чином визнається й утверджується" [7, с. 38–39]. Бахтін утверджував обов'язковість відповідальності за все, що відбувається і не відбувається з волі дієвця, що ним зроблено чи не зроблено, про що він багато говорить чи про що промовчав, на що закрив очі чи пропустив повз вуха. Він не може ухилитися від відповідальності за те, що відбувається в його житті і поряд із ним. Ні на що у дієвця немає алібі. Він не тільки не може уникнути своєї відповідальності за все це, також він не може перекласти її на інших людей чи якісь обставини.

Взагалі, Ясперс у своєму тексті підняв ряд тем, які надалі будуть активно обговорюватися в дискурсі з проблеми відповідальності.

Перша тема – зв'язку мислення і відповідальності, одна з центральних у творчості його учениці Г. Арендт. Ясперс зазначав: "Багато людей не хочуть по-справжньому думати, вони вміють лише підкорятися... Як говорити з людьми, які відсторонюються там, де потрібно перевіряти і думати" [19, с. 14]. З одного боку, тут йдеться про *косність мислення*, як це називав Ясперс. З іншого – дана тема чітко узгоджується з роздумами про моральну провину. Як уже зазначалося, визнання моральної провини веде до покаяння. У давніх греків поняття покаяння, метанойя (*metanoia*), означало перемену думок, зміну розуму. Якщо покласти ці сенси на ясперівські роздуми, виходить, що розкаяння тоді можливе, коли відбувається подолання косності мислення, коли людина прагне оновлення і робить на цьому шляху конкретні кроки.

Друга тема стосується колективної провини і відповідальності. На конференції союзників у Потсдамі (1945) була сформульована теза про колективну провину німецького народу. Ясперс запропонував розібрати цю тезу і відійти від утвореного кліше. Він відмітив, що існують підстави покладати відповідальність за дії держави на всіх її громадян. Тут відповідальним є колектив – німецька нація. У політичних цілях не можна використовувати моральні і метафізичні докори, в межах політичної відповідальності можна вимагати відшкодування збитків, але не можна вимагати розкаяння [19, с. 33]. Політична відповідальність лежить на всіх німцях, включаючи і тих громадян, які виступали проти режиму і дій, які йому інкримінуються. Водночас до юридичної відповідальності можна притягти лише конкретну людину, в залежності від її участі у діях, які в судовому порядку визначені як злочинні. Злочинцем, за Ясперсом, завжди є конкретна особа. Колективною може бути тільки політична відповідальність. Ясперс рішуче відкидає саму можливість абстрактної колективної провини народу.

Врешті, формула політичної відповідальності тих німців, хто був супротивником режиму: "Вважати відповідальним – не означає визнати морально винним", – виводить на концептуальне бачення ідеї відповідальності. У веберівському дусі Ясперс вказував, що людина приймає ті наслідки, які спричиняє своїми діями, є причиною своїх вчинків, чи буде це скоєння кримінальних злочинів, чи сам факт голосування за режим на виборах, чи бездіяльність при його злочинних діях. Такої точки зору притримується Ясперс у даній проблематиці. Про це писала Г. Арендт. Характеризуючи творчість Ясперса після приходу Гітлера до влади, вона вказала, що він "завжди писав так, ніби тримав відповідь перед людством. Для нього відповідальність – зовсім не тягар і не має нічого спільного з моральним імперативом. Скоріше, вона виходить із вродженого потягу до... прояснення неясного, до просвітлення темного... Взяти на себе відповідальність перед людством за кожну думку – означає жити в тій освітленості, в якій тримає випробування сама людина і все, що вона думає" [4, с. 89–90].

Висновок. Таким чином, Ясперс у своїй праці виходить на питання відповідальності через проблему провини, актуалізуючи давньогрецькі сенси: людина винна за ті дії, які вона скоює. Її дії підпадають під юридичну, політичну, моральну чи метафізичну оцінку, і відповідно до визнання того чи іншого типу провини визначається відповідальність. Ясперс робив ці розрізнення не в дозволених міркуваннях, а з практичної необхідності розібрати ситуацію, в якій опинилися його співвітчизники після Другої світової війни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абельяр П. Этика, или Познай самого себя / П. Абельяр; [пер. С. С. Неретиной] // Абельяр П. Теологические трактаты / Вступ. ст., сост. Неретиной С. С. – М.: Прогресс, Гнозис, 1995. – С. 247–310.
2. Апресян Р. Г. Ответственность / Р. Г. Апресян // Новая философская энциклопедия. В 4-х т. – Т.3. – М.: Мысль, 2010. – С. 171–173.
3. Апресян Р. Г. Смысл морали / Р. Г. Апресян // Мораль: разнообразие понятий и смыслов: Сборник научных трудов. К 75-летию академика А. А. Гусейнова. – М.: Альфа-М, 2014. – С. 35–63.
4. Арендт Х. Люди в темные времена / Х. Арендт. – М.: Московская школа политических исследований, 2003. – 312 с.
5. Аристотель. Никомахова этика / Аристотель; [пер. Н. В. Брагинской] // Аристотель. Сочинения в 4-х т. – Т. 4. / Общ. ред. А. И. Доватура. – М.: Мысль, 1983. – С. 53–293.
6. Баумейстер А. Imputatio / А. Баумейстер // Европейский словарь философии. Лексикон неперекладностей / Под ред. Б. Кассен. – Т. 1. – К.: Дух і літера, 2009. – С. 485–497.
7. Бахтин М. М. К философии поступка / М. М. Бахтин // Собр. соч. – Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. – С. 7–68.
8. Вебер М. Политика как призвание и профессия / М. Вебер; [пер. В. Филиппова] // Вебер М. Избранное: Протестантская этика и дух капитализма. – 2-е изд. – М.: РОССПЭН, 2006. – С. 485–528.
9. Гутнер Г. Б. Национальный нарратив и национальная ответственность / Г. Б. Гутнер // Этическая мысль. – 2017. – Т. 17. – №1. – С. 94–109.
10. Давыдов Ю. Н. Этика убеждения и этика ответственности: Макс Вебер и Лев Толстой / Ю. Н. Давыдов // Этическая мысль. – Вып. 7. – М.: ИФРАН, 2006. – С. 83–109.
11. Йонас Х. Наука как персональный опыт / Х. Йонас; [пер. И. И. Маханькова] // Йонас Х. Принцип ответственности. Опыт этики для технологической цивилизации. – М.: Айрис-пресс, 2004. – С. 15–34.
12. Макінтайр Е. Після чесноти: Дослідження з теорії моралі / Е. Макінтайр. – К.: Дух і літера, 2002. – 436 с.
13. Мотрошилова Н. В. Мартин Хайдеггер и Ханна Арендт: бытие – время – любовь / Н. В. Мотрошилова. – М.: Академический проект; Гаудеамус, 2013. – 526 с.
14. Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абельяра / С. С. Неретина. – М.: Гнозис, 1994. – 216 с.
15. Прокофьев А. В. Выбор в пользу меньшего зла и проблема границ морально допустимого / А. В. Прокофьев // Этическая мысль. – Вып. 9. – М.: ИФРАН, 2009. – С. 122–145.
16. Трельч Э. Историзм и его проблемы. Логическая проблема философии истории / Э. Трельч. – М.: Юрист, 1994. – 720 с.

17. Троицкий К. Е. Этические идеи Макса Вебера / К. Е. Троицкий. – М.: ИФРАН, 2016. – 130 с.
18. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект / Ю. Хабермас; [пер. с нем.] // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С. 40–52.
19. Ясперс К. Вопрос о виновности. О политической ответственности Германии / К. Ясперс; [пер. С. Анта]. – М.: Издательская группа "Прогресс", 1999. – 146 с.

REFERENCES

1. Abelard, P. (1995) *Ethica or Scito Te Ipsum*. Moscow, Progress, Gnozis. (in Russian).
2. Апресян, Р. Г. (2010) *Otvettstvennost' [Responsibility]*. In *Novaya filosofskaja jenciklopedija* [New Philosophic Encyclopedia] in 4 volumes. Vol. 3. Moscow, Mysl'.
3. Апресян, Р. Г. (2014). *Smysl morali [Meaning of morality]*. In *Moral': raznoobrazie ponjatij i smyslov: Sbornik nauchnyh trudov. K 75-letiju akademika A.A. Guseynova* [Morality: diversity of concepts and meanings. A festschrift for the 75th birthday of Abdusalam Guseynov]. Moscow, Alfa-M.
4. Arendt, H. (2003). *Men in Dark Times*. Moscow, Moskovskaja shkola politicheskikh issledovanij (in Russian).
5. Aristotle (1983). *The Nicomachean Ethics*. Moscow, Mysl' (in Russian).
6. Baumeister, A. (2009). *Imputatio* in Barbara Cassin (dir.). In *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Kyiv, Duh i litera. (in Ukrainian).
7. Bakhtin, M. M. (2003). *Toward a Philosophy of the Act*. In *Collected Works*. Vol. 1. Moscow, Jazyki slavjanskoy kul'tury (in Russian).
8. Weber, M. (2006) *Politik als Beruf* in *Collected Works*. Moscow, ROSSPEN. (in Russian).
9. Gutner, G. B. (2017). *Nacional'nyj narrativ i nacional'naja otvetstvennost' [National narrative and national responsibility]*. *Jeticheskaja mysl' [Ethical Thought]*, No 1, pp. 94–109.
10. Davydov, Ju. N. (2006). *Jetika ubezhdenija i jetika otvetstvennosti: Maks Veber i Lev Tolstoj* [Ethics of conviction and ethics of responsibility: Max Weber and Leo Tolstoy]. *Jeticheskaja mysl' [Ethical Thought]*, No. 7, pp. 83–109.
11. Jonas, H. (2004). *Wissenschaft als persönliches Erlebnis in Prinzip otvetstvennosti. Opyt jetiki dlja tehnologicheskoy civilizacii*. [Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für technologische Zivilisation]. Moscow, Ajris-press. (in Russian).
12. Macintyre, F. (2002). *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Kyiv, Duh i litera. (in Ukrainian).
13. Motroshilova, N. V. (2013). *Martin Heidegger i Hanna Arendt: bytie – vremja – ljubov' [Martin Heidegger and Hannah Arendt: being – time – love]*. Moscow, Akademicheskij proekt; Gaudeamus.
14. Neretina, S. S. (1994). *Slovo i tekst v srednevekovoj kul'ture. Konceptualizm Abeljara* [A word and a text in Medieval culture. Abelard's conceptualism]. Moscow, Gnozis.
15. Prokofyev, A. V. (2009). *Vybor v pol'zu men'shego zla i problema granic moral'no dopustimogo* [Choosing the lesser evil and the problem of limits of moral permissibility]. *Jeticheskaja mysl' [Ethical Thought]*, No. 9, pp. 122–145.
16. Troeltsch, E. (1994). *Der historismus und seine Probleme. Das logische Problem der Geschichtsphilosophie*. Moscow, Jurist. (in Russian).
17. Troitskiy, K. E. (2016). *Jeticheskie idei Maksa Vebera* [Max Weber's ethical ideas]. Moscow, IFRAN.
18. Habermas, J. (1992). *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Vo-prosy filosofii* [Problems of Philosophy], No. 4, pp. 40–52 (in Russian).
19. Jaspers, K. (1999). *Die Schuldfrage*. Moscow, Progress (in Russian).

Надійшла до редколегії 05.09.18

М. М. Рогожа, д-р филос. наук, проф.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

МОДУСЫ ИДЕИ ОТВЕТСТВЕННОСТИ В СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ СЕРЕДИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ. ЧАСТЬ 1

В статье исследуются социокультурные факторы, терминологические коллизии и модусы идеи ответственности в западноевропейском социокультурном пространстве. В первой части статьи очерчивается предыстория современного понятия ответственности, указываются особенности становления проблематики в "Никомаховой этике" Аристотеля, рассматривается развитие идеи ответственности в понятийном оформлении *imputatio*, в частности в этике П. Абельяра в модусах вины и правонарушения. Указывается, что в философии Модерна понятие *imputatio* возникает, в частности, у И. Канта, который хоть и не делал проблему ответственности ключевым фактором своего исследования, но определил условия возможности ответственности субъекта. Далее рассматривается формирование проблематики вокруг термина *Verantwortung* (responsibility). Анализируется этика ответственности М. Вебера (в сравнении с этикой убеждения). В статье уделяется внимание идее Х. Арендт о потерянных поколениях и анализируются основания актуализации проблемы ответственности в их смысловых поисках. Заканчивается первая часть статьи рассмотрением концепции ответственности К. Ясперса, который обращается к этой проблематике в контексте осмысления послевоенного ценностного пространства в Германии.

Ключевые слова: ответственность, *imputatio*, Аристотель, П. Абельяр, М. Вебер, К. Ясперс, потерянные поколения, этика ответственности, уголовная вина, политическая вина, моральная вина, метафизическая вина.

M. M. Rohozha, Doctor of Philosophical Science, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

MODI OF THE IDEA OF RESPONSIBILITY IN SOCIO-CULTURAL CIRCUMSTANCES OF THE MID OF THE 20TH – THE BEGINNING OF THE 21 ST CENTURIES. PART I

The paper deals with socio-cultural factors, terminological collisions and modi of the idea of responsibility in the West European socio-cultural space. Main attention is paid to shaping of the idea of responsibility in socio-cultural circumstances of the mid of the 20th – the beginning of the 21st centuries. The first part of the paper outlines the preliminary history of the modern concept of responsibility, peculiarities of the problem in Aristotle's "The Nicomachean

Ethics are observed as well as the idea of accountability (imputatio) in ethics of P. Abelard in modi of moral guilt and offense. It is mentioned that in Pre-modern culture idea of responsibility is developed in the context of the freedom of human action, one's capability to keep an answer for one's actions and to admit guilt. It is specified that in philosophy of Modernity the notion imputatio is represented in I. Kant's philosophy. Although Kant did not put the problem of accountability as the cornerstone of his philosophy, he had defined conditions for possibility of agent's accountability in such a way that his ideas are at the background of the main conceptions of responsibility of the 20th century. Further in the paper development of the problem around the term Verantwortung (responsibility) is observed. In particular, M. Weber's ethics of responsibility (in comparison to ethics of conviction) is analyzed. The paper pays attention to the of H. Arendt's conception of lost generations, and grounds of the problem of responsibility actualization in the sense of life search of these generations are analyzed. The first part of the paper is finished by the analysis of the conception of guilt and responsibility by K. Jaspers who applied to the problem in the context of comprehension of the axiological space of postwar Germany.

Key words: responsibility, accountability (imputatio), Aristotle, P. Abelard, M. Weber, K. Jaspers, lost generations, ethics of responsibility, criminal guilt, political guilt, moral guilt, metaphysical guilt.

УДК 177.61

В. Е. Туренко, канд. філос. наук, м. н. с.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
amurolog5@gmail.com

ЛЮБОВ У КООРДИНАТАХ БАЖАННЯ ТА ЗАДОВОЛЕННЯ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПОГЛЯД

У статті на основі теоретичних напрацювань сучасних зарубіжних філософів здійснюється висвітлення любовного дискурсу в координатах бажання та задоволення. Автор доводить, що любовне бажання має не лише суто тілесне забарвлення; воно включає в себе окрім сексуального аспекту і суто духовний та душевний аспекти (піклування, відповідальність, турбота, підтримка, прощення тощо). Обґрунтовується думка, що задоволення в любові теж багатогранне, воно не стосується лише суто фізіологічних, інстинктивних потреб людської природи. Спираючись на думки західних дослідників, можна говорити про велике значення феномена задоволення в дискурсі любові, адже він також пов'язаний з такими аспектами, як подолання нестачі, звільнення від тиску (репресії), особистісно значиме самоздійснення та самоствердження.

Ключові слова: бажання, задоволення, любов, дискурс любові, потяг, предмет любові.

Постановка проблеми. Феномен любові досить часто редукується до відчуття задоволення та бажання. Проте можна розуміти, що існують різного роду експлікації як бажання, так і задоволення, а відтак, потрібно розмежувати, наскільки є вірним отождолення любові з даними феноменами людського існування.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичні напрацювання зарубіжних дослідників Р. Апресяна, Р. Барта, Ж. Бодріара, Ж. Батая, П. Євдокимова, Г.-Г. Гадамера, Х. Яннараса та інших стали основою даної статті. Разом з тим можемо зауважити, що бажання та задоволення в контексті любовного дискурсу наразі ще недостатньо досліджені.

Мета статті. Проаналізувати та дослідити сутність феноменів бажання та задоволення в дискурсі любові.

Виклад основного матеріалу дослідження. Насамперед, у контексті досліджуваної проблематики необхідно згадати, що стосовно причини появи любові фундаментальну роль як для Платона, так і Аристотеля займає тіло. Так, Платон зазначає, що багатьох закоханих заворожує тіло ще до того, як вони дізналися про характер і перевірили інші властивості того, у кого закохани [Phaedr. 232e], а Аристотель пише: "як прихильність нагадує початок дружби, так і задоволення від споглядання іншого наштовхує на виникнення закоханості, оскільки ніхто не закохується, не зазнавши до цього насолоди від образу іншої людини. Але хто насолоджується обличчям людини, не зовсім закоханий, він стає таким, коли за відсутності іншої сумує і жадає (epithymē) її присутності" [Eth. Nic. 1167, 4–10].

Можна сказати з упевненістю, що два титани античної філософії мали рацію, адже вся подальша західноєвропейська думка говорить саме так про роль тіла в дискурсі любові. Разом з тим самі ми, зі свого власного досвіду, знаємо, яка значуща роль споглядання, яке значення тіла в тому, щоб з'явитися цьому великому почуттю.

І хоча початок любові можна углядіти в зовнішності (тілесності) потенційно коханої людини, все ж, як зазначає О. Золотухіна-Аболіна, зустріч людини з закоханим відбувається в якомусь просторово-часовому центрі повсякденності, пов'язаному з певними буденними подіями нашого життя, окремими повсякденними обставинами. Почуття, що виникають у цій ситуації, якщо

переростають у любов, то стають вирішальними подіями всього життя тієї чи іншої особистості. У цьому місці простір і час повсякденності пов'язується з людським і доле-носним, і, ймовірно, в місці зустрічі людини з любов'ю відкривається сенс життя, парадокси смерті й безсмертя, зворотності і незворотності часу, детермінізм світових сил і, безперечно, власної свободи вибору [8; 73].

Відповідно, про подолання сексуального бажання (потягу) Ж. Бодріар у своїй фундаментальній праці "Спокуса" пише наступне: "любов не має нічого спільного з потягом – хіба що в лібідозному дизайні нашої культури. Любов – виклик і ставка: виклик іншому полюбити у відповідь; бути в омані – це кидати іншому виклик: чи можеш і ти поступитися спокусі?" [11; 58]. Любов не зобов'язана, але припускає подолання сексуального потягу; через певний час він стає другорядним, а може, навіть і необов'язковим.

Разом з тим сучасний грецький філософ і богослов Х. Яннарас говорить, що статевий потяг – природний і ним не потрібно гребувати. Так, зокрема, він підкреслює, що "без відмінності статей і пов'язаного з нею еротичного потягу зв'язок між людьми, їхнє спілкування, любов і бажання не піднімалися б, можливо, вище рівня звички, стереотипу поведінки, чисто психологічного комфорту. Завдяки цьому розходженню сексуальний потяг стає рушійною силою і попередньою умовою життя, умовою здійснення і прояву життя в його особистісній іпостасі. Людська особистість, навіть з точки зору свого біологічного походження, є плід взаємного потягу двох інших людських істот. Однак цим справа не обмежується, оскільки формування і самовираження нашого "я" також впливають з можливості зв'язку, спілкування, еротичної співвіднесеності" [10; 123].

Відповідно, можна сказати, що заперечувати елемент статевого (сексуального) потягу/бажання в дискурсі любові рівнозначно тому, що віднімати від любові такі її фундаментально значущі атрибути, як відповідальність, турбота і ласка. Інша справа, що в любові, на відміну від закоханості, він не є центральним і чільним.

Співвідношення бажання та любові досить ґрунтовно дослідив Ж. Батай. У праці "Катехізис Діануса" він пише наступне: "Розділене нещастя є також радість, але мирною вона є лише за умови розділу. Те, що в

хтивість нещастя ви занурюєтеся удвох, це нещастя фальсифікує: нещастя кожного з учасників любовного дискурсу відбивається в такому випадку в дзеркалі, яке інший тримає перед ним. Це неспішне, чарівне запаморочення продовжує розрив плоти. З ним пов'язана болісна і божевільна спокуса улюбленої істоти... Відповідно, чим більш недоступний об'єкт бажання, тим більше запаморочення він викликає. Найбільше запаморочення пов'язано з унікальністю улюбленої істоти... З запамороченням від унікальності улюбленої істоти пов'язана радість, яка його подесятьє. Звичайно ж, у результаті унікальності (особливості) втрачається, порожнеча стає повною і радість перетворюється в скорботу. Але за межами втраченої унікальності починається іншого роду унікальності; за межами радості, що стала скорботою, нові істоти в радості знову обмінюються запаморочливими відкриттями... Бажання і любов змішуються: любов є бажання об'єкта відповідно до тотальності бажання" [4; 160, 162].

Як бачимо, французький дослідник наголошує, що за вдовolenням тілесного бажання в справжній любові не щезає бажання як таке. Адже тілесне, пристрасне бажання – це лише один з аспектів любовного бажання. Можна висувати думку, що любовне бажання – багатогранне, воно включає не лише соматичний аспект, але й психологічний, духовний і т. д. Якщо ми любимо особистість, то бажаємо не лише володіти тілом, але й неминуче постають бажання допомагати, дарувати, підтримувати, вірити їй тощо.

Водночас варто відзначити, що у словнику "Етика" задоволення (так само як і насолода) зарубіжний дослідник Р. Апресян позначає як почуття, переживання, що супроводжує задоволення потреби або інтересу. Він наголошує, що "еволюційне значення задоволення і його протилежності – страждання (болі) – обумовлено їх адаптивною функцією, яка стимулює активність, що відповідає потребам організму, і блокує дії, небезпечні для нього. З функціональної точки зору задоволення означає різні за характером і змістом досвіди людського буття:

- а) подолання нестачі,
- б) звільнення від тиску (репресії),
- в) особистісно значиме самоздійснення,
- г) самоствердження" [2; 501].

Спробуємо проаналізувати, відтак, всі ці чотири моменти в контексті дискурсу любові.

Першим моментом задоволення виступає подолання нестачі в любові. Ми хочемо любити не стільки через те, що є нестача в нас самих. Відповідно, почуття задоволення виникає через те, що ми віднайшли те, що дає нам насолоду. У цьому контексті слушно згадати міф про андрогінів. Саме в ньому Аристофан робить дивовижний висновок: "Ἐκαστος οὖν ἡμῶν ἔστιν ἀνδρῶπου **ξύμβολον**, ἄτε τετραμήνους ὥσπερ αἱ ψῆτται, ἐξ ἑνὸς δῦο. ζητεῖ δὲ αἰεὶ τὸ αὐτοῦ ἕκαστος **ξύμβολον**" [Symp. 191d]. Зупинимось детальніше на проблемі перекладу даного фрагмента.

Варто зауважити, що в фундаментальному "Давньогрецько-російському словнику" за редакцією І. Х. Дворецького слово "**ξύμβολον**" має понад 10 значень, основні з яких наступні: умовний або зовнішній знак, сигнал, ознака, прикмета, натяк, знамення, емблема символ тощо [6; 1532], однак жодного натяку чи безпосередньо слова "половина" в ньому немає.

Тому, на наш погляд, ліпше перекладати даний фрагмент діалогу Платона наступним чином: "Отже, кожен з нас – це символ для іншої людини, поділений на дві камбалоподібні частини, а тому кожний шукає завжди відповідний йому символ".

Відповідно до цього для Аристофана предмет любові є символом для тієї особистості, яка його шукала все життя, для тієї людини, яка його любить. Символіч-

ність предмета любові полягає в тому, що закоханий усвідомлює, що без коханої особистості він неповноцінний, не може гармонійно та повноцінно жити, відчувати задоволення.

Промовець вкладає в уста Гефеста наступні слова: "Може, ви хочете якнайдовше бути разом і не розлучатися один з одним ні вдень, ні вночі? Якщо ваше бажання саме таке, я готовий сплавити вас і поєднати воедино, і тоді з двох людей стане одна, і, поки ви живі, ви будете жити однією спільною долею, а коли ви помрете, в Аїді буде один мрець замість двох, бо помрете ви єдиною смертю. Подумайте тільки, цього ви жадаєте і чи будете ви задоволені, якщо досягнете цього?"

– Якщо справді так трапиться, ми впевнені, що кожен не тільки не відмовився б від такої пропозиції і не висловив жодного іншого бажання, але вважав би, що почув саме те, про що давно мріяв, охоплений прагненням злитися і поєднатися з коханим в єдину істоту. Причина цього в тому, що така була від початку наша природа і ми складали щось цілісне" [Symp. 192d-e].

Розуміння унікальності, значущості коханої особистості, що ми бачимо у промові Аристофана, наштовхує на думку, що відчуття задоволення в любові схоже на усвідомлення чуда: "Коли кому-небудь... трапляється зустріти саме свою половину, обох охоплює таке дивне почуття прив'язаності, близькості і любові, що вони справді не хочуть розлучатися навіть на короткий час" [Symp. 192b].

Любов стає "чудесною" тому, що двоє людей до першої зустрічі (іноді і навіть після ряду зустрічей) були чужими одне одному, були як "два айсберги у холодному океані" у стосунках одне з одним. І ось раптом... між ними пройшла якась іскра, так всім нам відомі "перший погляд, перша посмішка", які стануть основою для любові. Без сумніву, любов виникає саме тоді, коли якась невидима рука знімає покрив, відкриваючи красу, яку інші не змогли вловити. Те, що непосвяченим здається звичним і таким, що не містить тайства, для люблячих стає єдиним і загадковим. Звідси любов, не сліпа, але така, що все бачить [7; 187]. Чудо полягає в тому, що віднайдена половинка, "ти", трансформується в "Ти", що Чужий стає "Своїм Іншим".

Така трансформація у людей відбувається від того, що той чи інший індивід розуміє, що знайшов свою другу половинку (про що говорить Аристофан), упізнав (згодом) її у звичайній перехожій і усвідомив, що це та, яку шукав і чекав все життя. Доречно в цьому контексті буде згадати наступну думку західного філософа Г.-Г. Гадамера: "Упізнати – означає, навпаки, впізнати річ, яку колись бачив. У цьому "як", між іншим, міститься уся загадка. Я маю на увазі не диво пам'яті, а чудо пізнання, що криється тут. Бо коли я когось впізнаю або щось дізнаюся, то бачу, що впізнане звільнилося від випадковості як його теперішнього, так і його тодішнього стану. У впізнаванні закладено те, що ми споглядаємо побачене у світлі того істотного в ньому, що вже не затуманюється випадковими обставинами. Цим створюється впізнавання" [5; 236–237].

Міфом про андрогінів Аристофан немов хоче сказати, що любов між чоловіком і жінкою – це диво на землі. У світі, де законом є роз'єднаність і протиріччя, така любов є місцем, де двоє людей, полюбивши одне одного, стають єдиним цілим. У цій любові є найбільше таємниче диво (з усіх можливих) у людських стосунках: "двоє стають єдиною особистістю, дві особи, полюбивши і прийнявши до кінця одне одного, стають більше, ніж двоє, більше, ніж дві особи, – стають єдністю" [1; 169].

Російська дослідниця А. Садикова зазначає, що "якщо спробувати визначити чудо як абсолютне досягнення бажання або цілі, тобто те, що припускає абсо-

лютий подолання перешкод, то при цьому втрачається моральна воля, випаровується чистий жар душі. Чудом як природний і реальний творчий акт при цьому відривається від людини, її духовних потреб і інтересів. Але... якщо любов є творчість, то вона полягає у створенні нової реальності, нової цінності і нового сенсу. Любов неповторна й унікальна; і водночас вона відрізняється і непередбачуваністю і незалежністю від нас, яка є наслідком досить складної і прихованої від нас логіки почуттів" [9; 113].

Отже, чудесність любові (а відтак, і предмета любові) в тому, що вона з'являється у нашому житті випадково; вона не є напередзаданою. Здається, ось минають 20–25 років нашого життя – і час подумати про особисте життя, але як би ми не планували, любов приходить, коли вона того хоче. Ми можемо піти в нічний клуб або ще в якесь місце масового скупчення людей, походити туди місяць, але так нікого і не зустріти. А можемо їхати останнім поїздом метро о пів на першу ночі... і на весь вагон ще одна людина (протилежної статі), кожен з нас думає про своє, але... раптом наші погляди перетнулися і ми несподівано один для одного посміхнулися. У результаті хлопець взяв адресу/телефон дівчини, а якщо взяти контекст ХХІ століття, дізнався, чи є вона в соцмережах тощо... так і зародилася їхня історія кохання.

Стосовно задоволення як звільнення від тиску та репресій, то слухним буде згадати З. Фрейда, який говорить, що: "Головною метою "душевного апарату" є отримання задоволення й уникнення страждання. Незалежно від нормативних настанов індивіда, почуття задоволення і невдоволення імперативні. Найбільш інтенсивними і яскравими, а разом з тим і відносно доступними, є тілесні задоволення, в першу чергу сексуальні, а також пов'язані із задоволенням потреби в їжі, теплі, відпочинку (розслабленні)". Як показав зарубіжний вчений, для дитини ранні сексуальні задоволення знаменні як інтимний досвід внутрішньої автономії і незалежності від оточуючих. І філогенетично, й онтогенетично принцип задоволення є вихідним. Перший дитячий досвід – безпосереднього задоволення простих вітальних потреб – обумовлює ту привабливість задоволення, яка ніколи актуально не усвідомлюється, але яка робить задоволення бажаним: воно не тільки задовольняє, а й тішить. На солоди "тягнуть в дитинство" [1; 501].

Відповідно, задоволення в любові імпліцитно немов повертають нас у дитинство. Отже, в любові ми як діти. Причому не тільки в любові, а й закоханості. Хоча, на наш погляд, аналогії "дитячості" у закоханості і любові – різні. Р. Барт у контексті цього пише: "Стан закоханості – не більше ніж відтворення старих фактів, повторення інфантильних реакцій; це притаманне будь-якій любові, немає такої, у якій не знайшлося б прообразу в дитинстві". Це означає, що можна зробити наступний висновок: любов – це дитинство, яке триває незалежно від віку людей [3].

Також французький мислитель проводить паралелі між любов'ю і дитинством, ґрунтуючись на тому, що Ерот володіє також атрибутом "вічної дитячості": "Гесіодівська традиція (якій слідує Федір в "Бенкеті") не зводить Ерота до жодного особистого начала, він просто-напросто з'являється в кінці ланцюжка, першими ланками якого були Хаос і Земля; згідно з орфіками, у нього немає ні батька, ні матері, він є з нескінченності; повністю включений в певний ритм, який не має кінця, його місія – зв'язати нас з цим рухом (Ерот – це те, що не знає в мені спокою; Ерот – блукання). Ці міфічні традиції (які поступово підправить культурне уявлення про Амура, який має батьків) розміщують Ерота поза будь-яким Началом. Дитинство парадоксальним чином теж є

сліпою плямою людського часу: суміжне з початком (батьківським), воно його призупиняє, розпливається, блукає протягом всього життя, воно сяє поза часом" [3].

Врешті-решт західний філософ підсумовує: "Дитинство і любов скроєні з одного матеріалу: задоволена любов завжди не більше ніж рай, нав'язливу ідею про який мені прищепило дитинство" [3].

Що стосується третього та четвертого пунктів, то їх можна об'єднати, і відповідно – досвід особистісно значимого самоздійснення та самоствердження є неминучою ознакою любові.

У любові ми шукаємо самоздійснення не лише в часовому контексті, але й у вічності. Щоб сильно не заглиблюватися в даний аспект розуміння співвідношення любові та бажання, варто знову згадати промову Діотіми, а саме наступні слова: "Гадаю, всі вони (люди) – і що достойніші, то більше роблять усе можливе, аби засвідчити свої безсмертні вчинки і зажити доброї слави. Вони прагнуть осягнути безсмертя. Мужі, що тілом плодючі, шукають, переважно, жінок, бо саме тут їхній Ерот: у своїх дітях, їх породивши, вбачають вони шлях до безсмертя, в дітях лишають пам'ять про себе й осягають блаженство на всі прийдешні часи" [Symp. 206c-d; 208e–209a]. Для Діотіми сенсом любові є те, що вона долає смерть, адже, за її словами, люди воліють любити тому, що прагнуть безсмертя. Лише любов здатна перемогти смерть. І саме це – самоствердження і самоздійснення особистості як такої.

Висновок. Таким чином, проаналізувавши феномен любові в координатах бажання та задоволення, можемо зробити наступні висновки:

1) Любовне бажання має не лише суто тілесне забарвлення. Скоріше в цьому контексті можна говорити про хіть, пристрасть. У свою чергу бажання в любові має багатогранний характер, адже включає в себе окрім сексуального аспекту і суто духовний та душевний аспекти (піклування, відповідальність, турбота, підтримка, прощення тощо);

2) Задоволення в любові багатоскладове, воно не стосується лише суто фізіологічних, інстинктивних потреб. Спираючись на думки зарубіжних дослідників, можна говорити про велике значення феномена задоволення в дискурсі любові, адже воно також пов'язане з такими аспектами, як подолання нестачі, звільнення від тиску (репресій), особистісно значиме самоздійснення та самоствердження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антоний (Блум), митрополит. Таинство Любви. Беседа о христианском браке / Митрополит Антоний (Блум) // Свет Любви Господней. – М.: Изд-во Православного братства св. апостола Иоанна Богослова, 2009. – 169 с..
2. Апресян Р. Г. Удовольствие / Р. Г. Апресян // Этика: Энциклопедический словарь / Под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова. – М.: Гардарики, 2001. – С. 501–503.
3. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного (неизданные страницы) [Електронний ресурс] / Р. Барт. – Режим доступу: magazines.russ.ru/nlo/2011/112/ba2.html
4. Батай Ж. Катехизис Диануса // Ж. Батай. Трактаты о любви. – М.: ИФ РАН, 1994. – С. 158–172.
5. Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 228–241.
6. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь: в 2 т. / И. Х. Дворецкий. – М.: ГИИНС, 1958. – Т. 2. – 1043 с.
7. Евдокимов П. Н. Таинство любви: тайна супружества в свете православного Предания / П. Н. Евдокимов. – М.: Лепта-Пресс, 2008. – 336 с.
8. Золотухина-Аболина Е. В. Повседневность: философские загадки / Е. В. Золотухина-Аболина. – К.: Ника-центр, 2006. – 256 с.
9. Садыкова А. Г. Любовь как естественное чудо / А. Г. Садыкова // Лукьянов А. В. Идея метафизики "чистой" любви (философское введение в проблему соотношения диалектики и метафизики). – Уфа: Издательство Башкирского университета, 2011. – С. 113–116.
10. Яннарас Х. Вера Церкви. – М.: Центр по изучению религий, 1992. – 230 с.
11. Baudrillard J. De la seduction. – Paris: Editions Galilee, 1979. – 180 p.

REFERENCES

1. Antonij, (Blum), mitropolit. (2009). *Tainstvo Lyubvi. Beseda o hristianskom brake. Svet Lyubvi Gospodnej [The Sacrament of Love. Talk about christian marriage]* Moscow, Izd-vo Pravoslavnogo bratstva sv. apostola Ioanna Bogoslova.
2. Apresyan, R. G. (2001). *Udovol'stvie [Pleasure]*. In *Ethika: Enciklopedicheskij slovar*. Moscow, Gardanki.
3. Bart, R. Fragments rechi vlyublennogo (neizdannye stranicy) [A Lover's Discourse: Fragments (unreleased pages)]. Retrieved from magazines.russ.ru/nlo/2011/112/ba2.html
4. Bataj, Zh. (1994). *Catechism of Dianus*. In *Traktaty o lyubvi*. Moscow, IF RAN (in Russian).
5. Gadamer, G.-G. (1991). *Art and imitation*. In *Aktual'nost' prekrasnogo*. Moscow, Iskustvo (in Russian).
6. Dvoreckij, I. H. (1958). *Drevnegrechesko-russkij slovar': v 2 t. V.2. [Ancient Greek-Russian dictionary: volumes I and II]*. Moscow, GIINS.
7. Evdokimov, P. N. (2008). *Tainstvo lyubvi: tajna supruzhestva v svete pravoslavnogo Predaniya [The Sacrament of Love: The Mystery of Matrimony in the Light of Orthodox Tradition]*. Moscow, Lepta-Press.
8. Zolotuhina-Abolina, E. V. (2006). *Povsednevnost': filosofskie zagadki [Everyday life: philosophical mysteries]*. Kyiv, Nika-centr.
9. Sadykova, A. G. (2011). *Lyubov' kak estestvennoe chudo [Love as a natural miracle]*. In *Ideya metakritiki "chisto" lyubvi (filosofskoe vvedenie v problemu sootnosheniya dialektiki i metafiziki)*. Ufa, Izdatel'stvo Bashkirskogo universiteta.
10. Yannaras, H. (1992). *Vera Cerkvi [Faith of the Church]*. Moscow, Centr po izucheniyu religij.
11. Baudrillard, J. (1979). *De la seduction*. Paris, Editions Galilee. 180 p.

Надійшла до редакції 10.09.18

В. Э. Туренко, канд. филос. наук, м. н. с.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ЛЮБОВЬ В КООРДИНАТАХ ЖЕЛАНИЯ И УДОВОЛЬСТВИЯ: ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД

В статье на основе теоретических разработок современных зарубежных философов осуществляется освещение любовного дискурса в координатах желания и удовольствия. Автор доказывает, что любовное желание имеет не только чисто телесную грань; оно включает в себя кроме сексуального еще и чисто духовный и душевный аспекты (забота, поддержка, прощение и т. д.). Обосновывается мнение, что удовольствие в любви тоже многогранно, оно не касается только физиологических, инстинктивных потребностей человеческой природы. Опираясь на мнения зарубежных исследователей, можно говорить о большом значении феномена удовольствия в дискурсе любви, ведь он также связан с такими аспектами, как преодоление нехватки, освобождение от давления, личностно значимая самореализация и самоутверждение.

Ключевые слова: желание, удовольствие, любовь, дискурс любви, влечение, предмет любви.

V.E. Turenko, PhD, junior research fellow
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

LOVE IN THE COORDINATES OF DESIRE AND PLEASURE: PHILOSOPHICAL-CULTURAL SIGHT

In the article, on the basis of theoretical developments of contemporary foreign philosophers, illumination of love discourse in the coordinates of desire and pleasure is carried out. The author proves that love desire has not only a purely physical boundary; it includes not just sexual, but also purely spiritual and soul aspects (caring, support, forgiveness, etc.). The author substantiates the opinion that pleasure in love is also multifaceted; it does not concern only the physiological, instinctive needs of human nature. Based on the opinions of Western researchers, one can talk about the great significance of the phenomenon of pleasure in the discourse of love, because it is also connected with such aspects as overcoming the shortcoming, liberation from pressure, personally significant self-realization and self-affirmation. The author analyzes theoretical works by foreign researchers R. Apresyan, R. Barthes, J. Baudrillard, G. Bataille, P. Yevdokimova, G.-G. Gadamer, H. Yannaras, on the basis of which comes to the conclusion that satisfaction with the experience of personally meaningful self-realization and self-affirmation is an inevitable sign of love. The author investigates such aspects of love as "miraculous" (in the context of the application to Plato's "Symposium"), as well as "childhood" within the ideas of S. Freud and J. Baudrillard. Thus, the purpose of the article is to carry out a comprehensive analysis of the phenomenon of love, through the riot of historical-philosophical and cultural studies.

Key words: desire, pleasure, love, discourse of love, train, object of love.

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008:331.546

В. С. Гриценко, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
valentynagrytsenko@knu.ua

ГУМАНІТАРНА ЕРУДИЦІЯ У ФАХОВИХ КОМПЕТЕНЦІЯХ КУЛЬТУРОЛОГА

Стаття присвячена дослідженню гуманітарної освіченості як ознаки фаховості культуролога. Окрему увагу приділено актуалізації культурології як науки, здатної впливати на сучасні процеси розвитку культури, розглянуто необхідність врахування даного фактора у формуванні культурологічних компетенцій. Гуманітарне "всєбачення" культурології розглянуто як підстава бути домінантом сучасної гуманітаристики.

Ключові слова: гуманітаристика, ерудиція, гуманітарний домінант, культура, сутність людини, сутнісна універсальність, фахові компетенції.

Постановка проблеми. Перетнувши третє тисячоліття, людина все піддає сумніву: від сталих уявлень про звичаєві регулятиви свого буття до сповідуваних віками духовних істин – прадавніх оберегів людського світу. Її соціокультурний габітус все більше тяжіє до середньостатистичних вимірів, далеких від його справжнього, сутнісного, джерела. Редукція стала віянням часу, не проминувши жодної сфери життя, віддавши на відкуп іронії щирість почуттів, глибину переживань, духовний ентузіазм. Послідовно здрібнюється семантика понять, дотичних до праці самотворення: значеннєве поле звужується, змінюються смислові домінанти, відсуваються на задній план чи просто відсікаються змісти мобілізаційного характеру.

Спіткало це й ерудицію – урівнена із вправністю "просунутих" нтернет-користувачів, вона поступово скоротила класичний обсяг свого розуміння. Це явна і прикра втрата, особливо відчутна по відношенню до її гуманітарної іпостасі, того духовного депозитарію, що має надзвичайний людинотворчий ресурс. Усвідомлення такого його значення мало різні історичні вияви, зокрема, у пізні радянські часи в русі за гуманітаризацію освіти, обумовленому не лише ідеологічними цілями, а й очевидною духовною стагнацією. У подальшому це створило ґрунт для введення у загальноосвітні програми культурознавчих аспектів, згодом – для появи в українських вишах відповідних навчальних курсів і, врешті, спеціалізацій з культурології.

В умовах кризи самоідентифікації потреба в них зростає неухильно, хоча не може вповні бути задоволена через недосформованість загальної системи культурологічних знань, скоріше мозаїчних, ніж всеосяжних, переважно відцентрових, а не доцентрових, схильних до фактологічного, а не сутнісного аналізу. У вітчизняній культурології до труднощів системної кристалізації додається вихована з радянських часів звичка мати загальний "несхибний" орієнтир, неможливий, звісно, за сучасної теоретичної поліфонії, а також народжений власним аналітичним голодом магнетизм зарубіжного доробку, його учнівське, апологетичне сприйняття. Таким чином, досягнення культурологічної фаховості є, скоріше, задачею проективною, вирішення якої передбачає розуміння її необхідних складових. Сама природа культури робить їх гуманітарно скерованими, **культурологія ж виступає в науці як справжній гуманітарний домінант, обіймаючи весь простір світу Людини.**

Це вимагає відповідних підходів та методів, а за широкого звернення до фактології – обов'язкового і визначального врахування її антропних витоків. Так закладається **гуманітарне всєбачення**, яке за оптимальних умов – індивідуальної схильності та професійної зацікавленості і, звичайно ж, спеціальної фахової підготовки – **стає** гуманітарною ерудицією: не окремим особистим досягненням, а **фундаментом, базисом культурологічної компетентності**. Це потребує

спеціального протоколу підготовки – цілісної системи відповідно мотивованих і внутрішньо скоординованих дидактично-інтелектуальних зусиль. Зауважимо, що міждисциплінарність, залишаючись тенденцією розвитку сучасної науки в цілому, для культурології є основою, пов'язаною з її засадничими універсальностями, що передбачає її неухильний евристичний поліморфізм. Не зайве констатувати, що з тих же причин ядро знань про культуру стало підставою загальнонаукової міждисциплінарної аналітики, а наявність гуманітарного посилю – показником її якості та глибини.

Аналіз досліджень і публікацій. У даному ракурсі проблема ставиться вперше. Це обумовило переважне звернення до непрямих джерел, що розглядають її окремі складові, а також до досліджень, присвячених з'ясуванню людинознавчої природи культурології, її гуманітарного характеру, питанням філософії культури. Однак у світлі обраної проблеми головний інтерес складають підходи до аналізу гуманітарних ресурсів культурології, розвинуті на тлі нових суспільних реалій, зокрема, розширення соціальних культурних свобод, передусім свободи культурного самовиявлення. У формуванні дискурсу дослідження питання продуктивним виявився розгляд гуманітаристики як способу перетворення дійсності, створення віртуальних, духовно насичених паралельних світів (М. Н. Епштейн), гуманітарних наук – як "служби розуміння" (І. В. Малигіна, І. П. Леонтьєва, О. Г. Ніколаєва), тематизації буття людини в культурі – як простору антропології (Л. С. Кляйн), системної культурології – як метанауки (Р. В. Корень), як науки, що формує дійсність (Дорис Бахманн-Медик), специфіки культурології як науки гуманітарного ряду (А. Я. Фліер), а також її філософських засновків.

Метою статті є аналіз гуманітарної ерудиції як оптимальної моделі культурологічної освіченості, що має бути врахована у процедурах надання майбутнім культурологам знань та практичних навичок.

Виклад основного матеріалу дослідження. Потенційний культуролог "приречений" в освоєнні свого фаху рухатись у полідисциплінарному просторі, залишаючись на базі широкого гуманітаризму, що є чинним для будь-якої культурологічної спеціалізації. У цьому полі діє набір операціональних засобів: бі-, а в умовах України – полілінгвізм, комп'ютерна компетентність, вільне володіння основами джерелознавства і бібліографії. Якщо необхідність перших двох не потребує пояснень, джерельна евристика з її бібліографічною складовою вимагає виходу з тіні, куди потрапила разом із втратою інтересу до друкованого слова як джерела знань, хоча має також аудіальну і візуальну складові. Насправді вона є умовою формування дослідницької коректності, експертної грамотності і, що не менш важливо, – керівництвом і допомогою у самоосвіті, здатність до якої знаходимо серед ознак шуканої компетентності культу-

© Гриценко В. С.

ролога. Не випадково сьогодні друкована книга знову стає світовим трендом. Причини цього зрозумілі і, до речі, лежать у тій же гуманітарній площині.

Процедура культурологічного аналізу більшою мірою, ніж будь-яка інша, має справу з тонким переведенням внутрішнього у зовнішнє, прихованого – у явне. Значення мови як посередника в цьому процесі переоцінити неможливо, адже саме вона є головним способом проявлення складного, незрозумілого, того, що приховано за зовнішнім. Опосередковуючи реальність у лінгвістичних одиницях, не дивлячись на відсоток допустимого відхилення, мова для фахового оператора стає інструментом бачення, здатного у співвідношенні предметної практики і її мовної інтерпретації не втрачати суті речей. Це особливо важливо, коли, як зараз, стрімко розширюється проблемне поле культурології. Мова виявляється гідним предметом уваги, виступаючи мовленнєвим аналогом усієї людської практики. Володіння нею забезпечує коректну інтерпретацію закоданих у мовленні культурних явищ.

Для вільної орієнтації в інформаційному банку людства культурологу необхідні компетенції на рівні введеного PC-user'a. Навряд сьогодні когось здивуєш терміном "академічна інтернет-евристика", апеляцією до "гуманітарних цифрових технологій", поняттям "гуманітарна інформатика", вжитим для позначення міждисциплінарних досліджень у сфері гуманітарних наук тощо. Цілком слушним є передбачення повної легітимзації у недалекому майбутньому терміна "цифрові гуманітарні науки" як такого, що зафіксує їх реальну, сьогоднішню, форму існування; певний досвід роботи вже накопичений лабораторіями та центрами гуманітарної, соціально-гуманітарної інформатики, оновлення гуманітаристики, прогнозування майбутнього гуманістики в цілому, ініціативами сприяння її розвитку, створеними у різних країнах, на різних континентах світу (на жаль, тут ми ще суттєво відстаємо). Все це відбувається на тлі багаторічного активного обговорення можливостей і, врешті, підстав для подальшого існування гуманітаристики взагалі. Не маючи сумніву в її майбутньому, зауважимо, що за будь-яких позицій, на які спираються у цих штудіях, вона демонструє свій прямий зв'язок із досвідом людського саморозвитку. Займаючись Людиною, вона об'єктивно виступає частиною її історії, і зовсім інша справа – питання її економічно-маркетингового рейтингу на сучасному інформаційно-технізованому ринку освіти.

Питання ж про природу і сутність гуманітаризму є, без сумніву, питанням метафілософським і не може бути вирішено всередині самої гуманітаристики, яка поки що не є цілісною теоретичною системою з чіткою визначенням предметно-проблемним полем і відповідним методологічним апаратом. Важко не погодитись із тим, що сьогодні вона все ще розвивається "у суто екстенсивному режимі, у системі категорій і понять, які давно вичерпали свої пізнавальні можливості, хоча має всі можливості для *інтенсивної ідейної та методологічної експансії* у боротьбі за інтелектуальні пріоритети у загальнолюдському масштабі" [3, с. 163–164]. На нашу думку, ці можливості надані їй філософським стрижнем – підґрунтям її устремління та знань, який спрямовує до світу Людини, світу, створеного її свідомістю, почуттями, бажаннями, втіленими у багатоманітні діяльнісні акти. З іншого боку, гуманітарна відкритість до процедур рефлексії наділяє філософію живим всебаченням людського буття, необхідного для її розвитку.

Свідок розгортання культурних процесів, головний тримач культурного капіталу, а отже, ключ до розуміння культури, гуманітаристика уособлює зв'язок знання з духовними смислами й, потребуючи комунітарності,

шукає свого чутливого співрозмовника, в той час як філософія потребує того, хто здатний прийняти відкриті нею універсальні сенси буття. Як установка свідомості філософія завжди гуманітарна, гуманітаризм завжди філософічний. Якщо долею першої є трансцендування – вихід за межі мінливості світу до його основ, то сильним місцем другого виступає володіння рівнем очевидного (не того, звісно, що лежить на поверхні!) в усьому різноманітті та багатстві його людських проявів. Їхня спільність, точніше, їхня гомогенність витікає з родової сутності Людини; вони разом, нехай і по-різному, задіяні в єдиному процесі людинотворення.

Зрозуміло, у контексті даного дослідження розведення філософії і гуманітаристики є операційно-умовним, адже насправді мудролубство, легітимарне для філософії, спрямоване прагненням Людини підноситись, характерним для істоти, здатної творити штучний світ, набуваючи при цьому особливого самовідчуття, яке, на наш погляд, проникливо і точно виражене поняттям "надістотності" [5]. Саме це прагнення стимулює нескінченність процесу людського світовлаштування, забезпечуючи духовно-творчу перспективу розвитку людства. По суті, ми маємо справу з різними формами саморефлексії – тієї, яка схильна до систематизації світобачення в універсальних принципах та законах, і такої, що у виявленні смислів буття вдається не до логічних процедур, а до співставлень та аналогій, метафор та образів. Розглядаючи гуманітаристику, гуманітаризм, гуманістику стосовно культурології, ми маємо на увазі і перше, і друге, розуміючи, що гуманітарне знання, попри свої асистемність, поліканальність та розпорошеність, повноважне на всьому просторі людської реалізації, незалежно від форм її прояву.

Сьогодні ми спостерігаємо новий виток наукового інтересу до гуманітаризму. Хоча аналіз його векторів не є нашою задачею, слід зауважити, що ця активність викликана об'єктивною і нагальною необхідністю, яка, власне, актуалізує і предмет нашого розгляду – проблему гуманітарної ерудиції як показника культурологічної компетентності. Залишаючись складовою загального дискурсу, вона здатна мати і власний, що має включати синтез окреслених нею концептуальних ядер. Слід констатувати, що до сьогодні необхідного комплексного підходу до її розгляду й вирішення не існує, в той час як кожний з її елементів чи вже опинявся, чи постає у полі окремої уваги дослідників.

Немає жодних підстав заперечувати приналежність культурології до гуманітаристики як сукупного знання про Людину. Принциповим є визнання її комплексності, яку, зокрема, вбачають у поєднанні теоретичного й емпіричного, раціонального і позараціонального, у набутті відчуття особистої причетності до об'єкта пізнання, в обов'язковій аналітико-методологічній кореляції з іншими, передусім людинознавчими, науками. Доказом гуманітарного статусу культурології вважають її аксіологічність – причетність до ієрархізації світу "за його ціннісними ознаками (параметрами значущості для людини)" [3, с. 163]. А. Я. Фліер називає культурологію чи не найбільш життєздатним проектом серед дослідницьких стратегій гуманітарних наук з їх "нестримним прагненням змішувати дисципліни у немислиму кількості комбінацій", О. С. Кириллова бачить її ризик й, водночас, її можливу історичну місію в тому, щоб залишитись назавжди "лише пограничною сферою соціально-гуманітарних досліджень" [2].

Гуманітарну титульність культурології підтверджують слова О. Жукової щодо появи нової значущої тенденції наукового знання – "культурологізації дискурсу", яка, за її спостереженнями, відбувається сьогодні у різних сферах гуманітаристики [1]. Теоретик-культу-

ролог М. Епштейн, виступаючи як кризовий менеджер гуманітаристики, бачить можливість її рятівного оновлення в розвитку прикладної, чи експериментальної, гуманістики, де задачею культурології має стати вихід до транскультурного світу – континууму, що обіймає всі культури разом із лакунами між ними, єдності всіх культур і ще не реалізованих в них можливостей. Вчений переконаний, що, виходячи з існуючих культур як матеріалу своєї роботи, культуролог, власне, і творить з них транскультуру як "нове символічне середовище існування людського роду" [6, с. 634].

Таким чином, концептуальний аналіз культурології як зони гуманітаристики виявляє її мегапозицію, обумовлену предметом – культурою як цілокупністю всіх людських реалізацій. Це вимагає фахової відповідності культуролога, яка виходить з рамки його формально визначених компетенцій, адже він виступає простором співвіднесення і зв'язності того, що не можна співвіднести природним шляхом. Це, звісно, потребує й особливих зусиль, і специфічних вмінь. Дана проблема здається нам важливою також у плані визначення покликання культуролога і його не лише наукового, а й, власне, суспільного статусу. Фактично, перебуваючи в межах магнетизму власної культури, він покликаний професією існувати і в інших культурних світах, відчувачи приналежність до чогось на кшталт вселюдської духовної батьківщини. На нашу думку, це відчуття не є пустою суб'єктивністю, а має глибоке онтологічне коріння. Крім того, воно з необхідністю є оперуванням і наявною особистою духовністю, масштаб якої визначає для фахівця міру його евристичної спроможності. Разом з тим за цих умов кожний культурознавчий акт стає виконанням власної людськості.

У даних процедурах культуролог завжди стає точкою перетину різних культурних тенденцій і культурних рухів – тим більше відповідальність за фаховість його свідчень, що мають бути сформовані на об'єктивному ґрунті, позбавлені суб'єктивізму та будь-чого стороннього і тільки тоді поділомлені іншим. Перший крок до цього – загострена готовність і, що не менш важливо, здатність сприйняття будь-якої культурної реальності як гідного предмета аналізу, пов'язаного із самоздійсненням людини. Кожного разу це – усвідомлення умовності культурної стабільності й, водночас, – переконання у непохитності духовного, якому покликаний служити. З цих принципових речей, зокрема, й виникає потреба у гуманітарній ерудованості, яка є головним предметом нашого інтересу.

Ми підійшли до питання, яке проблемно не сприймається, адже саме поняття "гуманітарна ерудиція" є робочим для дискурсів, де констатується її наявність чи відсутність. У контексті нашої розмови вона проблематизується своїм зв'язком із живим процесом набуття фаховості, яка своїм об'єктом має таке складне й багатозарове явище, як культура.

У попередньому розгляді ми опосередковано торкнулися її засадничих складових. Спираючись на визначення ерудиції як явища всебічної освіченості й екстраполюючи його на сферу культурології, вважаємо доречним зауважити, що вона засвідчує існування і безупинність розвитку людського начала як творця нашого світу, значущої складової Всесвіту. Таким чином, вона є цілісною, а її всезв'язність обумовлена з'ясуванням місця і ролі Людини у світі та прагненням сформулювати відповідне їй всебачення. Силкові лінії цієї цілокупності заряджені енергією людського саморозвитку, пролягають його маршрутами, позначають потенційно можливу духовну навігацію. Її енергетичні поля – це, власне, енергетичні поля культури як процесу і результату сутнісної реалізації людини. Розуміння цього дає філософська антропологія, однак не як учнівське знання, а як знання, перетворене на спосіб культурологічного бачення.

Тут не обійтись філософським базисом, передбаченим напрямком навчання. У своїй формальній визначеності ці знання можуть залишитися мертвими. Інша справа, коли розуміння людської сутності розгорнуто по всіх параметрах її універсальності: креативно-діяльнісного начала, готовності до реалізації сутнісних сил, власного космосу, домірного Всесвіту, суспільності та здатності її відтворення у самореалізації, володіння мірою (міркою) предмета, в тому числі для створення краси, тощо. З цих позицій по-іншому виглядає емпірична фактичність, з якою переважно і працює культуролог: вона виявляється зовнішнім продовженням внутрішніх вібрацій, народжених контактом з навколишнім, гри енергій – іррадіації духовного ядра, складних інтенцій багатозарової тканини особистого Я, яка відтворює історію стосунків з іншими з їх позитивним, а також і травматичним досвідом.

Сутнісна універсальність як людське призначення в будь-якому випадку залишається умовою бачення і розуміння кожного людського саморуху. Вільно почуваючи себе у питаннях природи Людини, її родових характеристик, оперуючи фундаментальними й новими знаннями у цій царині, аналітик у сфері культурології виходить у простір психології, соціальної філософії, історії, соціології, семіотики, естетики, етики – всього, що в науці є дотичним до людського світу. Особливої уваги потребує простір його почуттєвості, яка складає основу двох фундаментальних діяльностей – моральнісної й естетичної, колиски і цитаделі духовності. Уособлюючи родові, сутнісні потреби Людини відноситься та жити в гармонії зі світом [4], вони створюють фундамент того, що в дуальній структурі Ното протистить тварності, вичавлює її кожним моментом і фактом свого явлення.

Суб'єкт культури – це істота, яка не просто має почуття, а не може їх не мати. Обов'язковість врахування цього фактора передбачає входження у тонкий світ внутрішньої людини, що можливо лише за умов професійного володіння психологічними процедурами його аналізу, передусім знанням моделей людської психіки, типології емоційних станів, методів спостереження (опитування, інтерв'ю, тестування, анкетування), навичок інтен-аналізу. У будь-якому експертно-аналітичному замірі культурного явища має враховуватись його психологічна суттєвість, яка невідворотно впливає на процеси його формування та соціокультурної легітимізації, адже кожна творча дія виходить з особистого Я і у своєму сприйнятті наштовхується на особисті ж Я, що народжує колізії внутрішньокультурного обміну, в якому постійно відтворюється людськість.

Цариною, де ці процеси унаочнені щонайбільше, є мистецтво. Його освоєння як простору польових культурологічних досліджень є необхідним не лише у плані вихідних навчальних настанов, але й як постійний аналітичний тренінг, що виховує культурологічну фаховість у роботі з мінливо-плинним об'єктом, напругу пов'язаним із сутнісним людським ядром. Тут все складніше, багатозначніше, поліморфно. Уявити собі злиття в одну наукову дисципліну культурології й естетики на кшталт соціологічної культурології неможливо, адже одна справа вивчення культури з боку її функцій як способу регуляції суспільних стосунків, інша – владування культурології зі своїм статутом в метатеорію мистецтва, яка обіймає увесь простір естетичної діяльності людини разом з її рафінованою формою – художнім. Тут мова не йде про використання апробованого аналітичного інструментарію, адже у даному випадку перед нами постає складний і багатограничний світ художньої образності з її природою, діалектикою, законами, класичним арсеналом та інноваціями, а надто – з унікальною здатністю бути надзвичайно точним резонатором людини.

Тому не у злитті з естетикою, зі спеціалізованими мистецтвознавчими дисциплінами слід шукати культурологічну підмогу, а в розумінні причетності естетичного і його форми – мистецтва – до активного культуротворення. Вміння грамотно прислухатися до нього, фахово вдивлятися в його образотворчу систему відкриває культурологу можливість точної соціокультурної діагностики, яка здатна набагато випереджати результати раціональної наукової аналітики. Така позиція посилює культурознавчий аналіз ще й за рахунок діалектичної єдності естетичного й моральнісного, що у своїй дотичності до розвитку сутнісних сил людини була яскраво досліджена О. І. Фортвою. Однак у цього питання є й інший бік: справжній гуманітарій, у даному випадку – професійний культуролог, не може бути моральносно індиферентним, адже тканина, з якою він працює, є духовною, а отже, позначена від своїх начал єдністю краси і добра.

Висновок. Фахова підготовка культурологів є сьогодні питанням великої соціальної ваги, надто – для сучасної України. Поєднуючи у собі теорію з її обов'язковою екстраполяцією у практику, ця професія є експертною, володіючи методами соціокультурної діагностики, й, водночас, здатна виступати самодостатньою стороною живого процесу культуротворення. Це особливо важить в умовах стагнації традиційних духовних регулятивів, соціальної нестабільності, всебічної прагматизації буття. Отже, домінування культурології у міждисциплінарних наукових дискурсах не є сьогодні випадковим, що висуває підвищені вимоги до підготовки культурологів-професіоналів.

Займаючи топ-позицію у сучасній гуманітаристиці, культурологія, у свою чергу, легітимується гуманітарними векторами, спрямованими на цілісне бачення культури як продукту людського саморозвитку. Саме вони мають бути враховані у формуванні відповідних культурознавчих компетенцій, спрямованих на людину як носія і творця духовності. За цих умов гуманітарна ерудиція виступає головною умовою фаховості культуролога, що передбачає аналітичне всебачення, точність соціокультурного моніторингу, продуктивність культуротворчого втручання.

В. С. Гриценко, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ГУМАНИТАРНАЯ ЭРУДИЦИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЯХ КУЛЬТУРОЛОГА

Статья посвящена исследованию гуманитарной образованности как признака профессиональности культуролога. Отдельное внимание уделено актуализации культурологии как науки, способной влиять на современные процессы развития культуры, рассмотрена необходимость учета данного фактора в формировании культурологических компетенций. Гуманитарное "всевидение" культурологии рассмотрено как основание быть доминантом современной гуманитаристики.

Ключевые слова: гуманитаристика, эрудиция, гуманитарный доминант, культура, сущность человека, сущностная универсальность человека, профессиональные компетенции.

V.S. Grytsenko, Ph.D., Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

HUMANITARIAN ERUDITION IN THE PROFESSIONAL COMPETENCE OF THE CULTUROLOGIST

The article is devoted to the study of humanitarian education as a sign of the professionalism of a culturologist. Special attention is paid to the actualization of cultural science as a science capable of influencing the contemporary processes of cultural development, the necessity of taking into account the given factor in the formation of culturological competences. Humanitarian "all-seeing" of cultural studies is considered as the basis to be the dominant of modern humanities.

In the conditions of crisis of self-definition a requirement grows in development of knowledge about a culture, a too – in humanitarian erudition as condition of culturological vision of all. She can be formed due to corresponding protocols of professional preparation of culturologist, procedures of grant to them the necessary knowledge and practical skills, in fact universality of the expected competences must be commensurable to the calls of modern humanitarian sciences in their essence understanding. It does actual a question in relation to the value of humanitarian knowledge on the modern stage of development of Man, but culturology, busy at first of all the analysis of spiritual senses, finds out her unique productivity among humanitarian research projects. Her humanitarian dominant finds all more confirmations in a scientific environment that promotes demand on professional accordance to such her position, that in turn envisages going beyond the scopes of formal set of competences.

Humanitarian erudition eliminates any formalization, in fact all-round form, is charged energy of human development, inflexible in aspiration to the spiritual kernel of culture. Working mainly with empiric facts, real culturologist is at essence level of their understanding, owning wide knowledge about procedures of examinations of the cultural phenomena, criteria of their estimation. A humanitarian awareness allows to him to be included in the thin sphere of internal man from positions of knowledge of human psyche, typology of the eotional states, methods of questioning, questionnaire, testing, analytical procedures. Among the terms of competence an important place belongs to understanding of heuristic potential of analysis of the art straight related to the essence human kernel in all many-sided nature of his display.

Keywords: humanitarism, erudition, humanitarian dominant, culture, the essence of man, essential universality of man, professional competencies.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жукова О. А. Избранные работы по философии культуры. – М.: ЛитРес, 2015. – 840 с. Режим доступу: <https://www.litres.ru/olga-zhukova-2/izbrannyye-raboty-po-filosofii-kultury/>
2. Кириллова О. С. Постмодернистский синдром междисциплинарности в гуманитаристике: проект "культурология" // Философия в современном мире: диалог мировоззрений: Материалы VI Российского философского конгресса (Нижний Новгород, 27–30 июня 2012 г.) – Режим доступу: www.scicenter online/russkaya-filosofiya-scicenter/postmodernistskiy-sindrom-mejdisziplinarnosti-161439.html
3. Флиер А. Я. Культурология как гуманитарная наука // Общественные науки и современность. – 2005, № 1. – С. 163–164.
4. Фортво А. И. О диалектическом единстве нравственного и эстетического / А. И. Фортво. – К.: Вища школа: Изд-во при Киевском ун-те, 1985. – 151 с.
5. Эпштейн М. Н. Проектный словарь по философии. Новые понятия и термины. Современная техника, софийность и ангелология [Электронный ресурс] // Топос. Литературно-философский журнал. – 03.12.2003. Режим доступу: www.topos.ru/article/1846
6. Эпштейн М. Н. Транскультура. Культурология в практическом измерении // Эпштейн М. Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 622–634.

REFERENCES

1. Zhukova, O. A. (2014) Izbrannyye raboty po filosofii kultury [Selected works on the philosophy of culture]. Retrieved from <https://www.litres.ru/olga-zhukova-2/izbrannyye-raboty-po-filosofii-kultury/>
2. Kirillova, O. S. (2012) Postmodernistskiy sindrom mezhdisziplinarnosti v humanitaristike: proyekt "kulturologiya" [Postmodern syndrome of interdisciplinarity in humanities: the "culturology" project]. In Filosofiya v sovremennom mire: dialog mirovozzreniy: Materialy VI Rossiyskogo filosofskogo kongressa (Nizhniy Novgorod). Retrieved from www.scicenter online/russkaya-filosofiya-scicenter/postmodernistskiy-sindrom-mejdisziplinarnosti-161439.html
3. Flyer, A. Ya. (2005) Kulturologiya kak humanitarnaya nauka [Culturology as Humanities science]. *Obshchestvennyye nauki i sovremennost*, 2005, №1, pp.163–164.
4. Fortova, A. I. (1985) O dialekteskom edinstve нравstvennogo i esteticheskogo [On the dialectical unity of the moral and the aesthetic]. Kyiv, Vyscha shkola.
5. Epshteyn, M. N. (2003) Proyektivnyy slovar po filosofii. Novyye ponyatiya i terminy. Sovremennaya tekhnika, sofiynost i angelologiya [Projective Philosophy Dictionary. New concepts and terms. Modern technology, sophia and angelology]. *Topos*, 03.12. Retrieved from www.topos.ru/article/1846
6. Epshteyn, M. N. (2004) *Transkultura. Kulturologiya v prakticheskom izmerenii* [Transculture. Culturology in practical terms]. In *Znak probela: O budushchem humanitarnykh nauk*. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, p. 622–634.

Надійшла до редколегії 26.08.18

УДК 130.2:304.4](4)

D.U. Zhyvohliadova, student
Taras Shchepochenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine
darynazhivog@gmail.com

EUROPEAN CULTURAL POLICY AND CULTURE MANAGEMENT DEVELOPMENT OF A COMMON EUROPEAN CULTURAL SPACE

The article analyzes the potential of interaction between policy and management in the field of culture based on the experience of organizing and implementing cultural projects by the European Union. The purpose of the article is to analyze the EU experience in organizing and implementing the policy of developing the common cultural space. Historical, systematic, comparative and typological methods of analysis are used. The main conclusions are: European Union culture managerial experience demonstrates certain productive results as well as the possibilities of optimizing the activities of the relevant institutes, methods and mechanisms for the implementation of cultural policy. This productivity is determined by an effort to maintain a correlation between the theoretical and practical levels of political activity in the field of culture and, therefore, through specific programs, to support and develop all sectors of culture.

Key words: European Union, cultural policy, management, cultural space, cultural programs.

Formulation of the problem. The modern stage of the cultural and civilizational development of mankind is characterized by the dynamization, complication and diversification of the interaction of cultures. The problem of constructive dialogue becomes the main issue in the international arena, especially at a time when not only the sustainable development of the earth community, but also its physical and spiritual survival as a whole, is emerging. At the same time, researcher of European cultural policy Anthony Everit notes: "The basis of state governance of European countries is a contradiction. It stands in a huge gap between word and deed. All states are constantly making statements about the importance of cultural policy, but these statements are not supported by affairs. The Ministry of Culture or other agencies that manage culture, even if there is generous funding and constant effort, can not change the social priorities. Despite the best intentions, the achievements of cultural policy are insignificant, and if we speak about its implementation, it is even questionable. It is believed that most citizens still do not have a clear idea of what the intentions and goals of their governments in this area "[1]. The creation of a common European humanitarian space is possible with a clear vision of key strategies and models of cultural policy. It implies the existence of a developed cultural discourse on the potential of interaction between policy and management in the field of culture at both global and regional levels (for example, the experience of organizing and implementing cultural projects of the European Union).

Analysis of research and publications. The subject of European integration in cultural policy is new and not so well-known, especially in European practices and principles of governance in this area, as well as international cooperation that directly or indirectly influences the democratization of public administration in the cultural sphere. The search for the definition of cultural policy is characterized by attempts to combine the multiplicity of understanding of culture as a philosophical category and as a type of practical activity. "There is a fundamental difference between the way in which cultural policy is determined at the theoretical and methodological level, and the way it is determined at the level of specific management decisions. These are not only different conceptual but even different subject areas. The level of theoretical generalizations opens up new conceptual possibilities and allows us to formulate new strategic goals, while the "managerial" definitions, which contain more tactical components answer the question of how, with whom and with the help of which resources cultural policy can be implemented "[1]. Ignoring conceptual approaches leads to significant differences in the choice of objects, goals and methods of implementing cultural policy. And, ultimately, the serious consequences in social relationships within society. In the Ukrainian scientific thought, the issues of public administration, its mechanisms

and the realities of managerial practice are actively being developed (V. Bakumenko, A. Degtyar, O. Zabuzhko, Y. Kovbasyuk, A. Kolodiy, V. Knyazev, V. Martynenko, N. Nizhnik, G. Odintsova, M. Pasechnik, Yu. Rymarenko, V. Troshchinsky, Y. Sharov, etc.). Culture as the basic factor of social development, strategies and mechanisms of Ukrainian cultural policy in the situation of modern civilizational challenges are analyzed in the studies of V. Andrushchenko, J. Bezvershuk, Y. Bogutsky, O. Valevsky, T. Kovalchuk, M. Logunova, L. Novohatko, T. Shinkarenko, N. Yakovenko.

The purpose of the article is to analyze the EU experience in organizing and implementing the policy of developing a common cultural space.

Main research. Modern space of realization of the European cultural policy with the corresponding strategies and methods of management and managerial activity is a space of postindustrial society with characteristic tendencies of both internationalization of culture and processes of globalization. In addition, it is a society based on the knowledge of the prevalence of information technology. In this new world, cultural policy actors - cultural managers, fundamentally change. For cultural policy of most European countries in recent years, the desire to achieve common goals, namely: support for cultural identity, cultural diversity, creative activity, participation of citizens in cultural life, stands up as the main issue. In addition, the circle of stakeholders in the cultural and political life is expanding and diversifying considerably. The state ceases to be the only determinant of cultural policy. But there is a large number of other actors whose interests are essential in cooperation and peaceful coexistence.

Modern processes of cultural transformation and the preservation of the human potential of social development necessarily demand the availability of political tools, both at the theoretical and methodological levels. From this point of view, the most productive was the instrumental approach to cultural and political activity (the development and implementation of which began at the intersection of 80-90 centuries of the last century) with its principles of decentralization, finding and stimulating new actors of cultural life. Nowadays, the huge amount of actors from both the private and public sectors of management and economics, who are not directly related to culture, is becoming more and more active on cultural arena. "Politicians and artists are interested in the prospects of investment in culture. It turned out that the revival of cultural activity contributes to social and economic development and prosperity. This was recognized in the reports of UNESCO (Our Creative Diversity, 1996) and the Council of Europe ("The Aspiration for Integrity", 1997), according to a study by a number of countries, including France and the United Kingdom. These documents opened a new era and contributed to the emergence of the concept of culture as a push to development of society. In the simplest approximation, this implies the

use of culture to achieve goals that are not directly related to it - for example, the use evenings for adults to promote a healthy lifestyle. But the further analysis shows that any cultural activity and, accordingly, any investment in culture have an inevitable socio-economic effect and go for the benefit of society as a whole "[3].

But this situation does not always exist to understand the importance of creating a common European cultural space. For most of the history of the European Union, this was seen as an addition to the problems of economic, political, defense, etc. Issues arising in the cultural sphere were not given proper importance, despite the adoption in 1954 of the European Cultural Convention, which proclaimed the need "... to take appropriate measures to protect the cultural heritage of Europe and to ensure proper access to cultural and artistic objects [2]. Understanding the role of culture and the need for cultural integration has grown only with the gradual shift of priorities of social development from purely economic to political and socio-cultural.

The formation of principles and principles of cultural policy of the European Union had a preliminary history of awareness of the importance of the cultural factors of strategic development of both individual countries and their associations. Although the approval of the need for joint action within the economic union of six European countries took place in 1951–1958, the first steps (in the form of a plan of cultural activities of the European Commission) in the field of cultural and political activities were made only in 1977. The common humanitarian space of the European countries begins to be built by combined actions of the European Social Fund and the European Regional Development Fund, which provided financial support for various cultural events (including literary translations, creative scholarships, etc.), then the 1989 Directive "Television without Frontiers" launched policy of "common market of television broadcasting."

Since the signing of the Maastricht Treaty (1992), cultural policy has become one of the main activities of the European Union. For example, Article 128 defines the duties and powers of the community in the field of the protection of a common European heritage (1992), which necessitates the support of regional and national diversity [65]. The Amsterdam and Lisbon treaties (1997, 2007) fixed the enlargement of the EU and the orientation of most of its members to the creation of a federative union formed by countries and peoples with varying degrees of cultural and economic development. These documents, along with the Maastricht Treaty, reveal two areas of European integration, which have internal contradictions. On the one hand, the continental institutional tradition of European federalism with an appropriate system of supranational institutions, and, on the other hand, an attempt to preserve national identities and sovereignties, favoring intergovernmental cooperation [5, p. 141].

The crisis of the European economy against the backdrop of the complication of globalization challenges of cultural identity urgently raised the question of forcing the creativity of culture capital. "Crisis" management and marketing technologies become an integral part of the entire management system of culture and cultural industries. The understanding of culture as the main instrument of spiritual, social and economic revival of regions (European in particular), countries, cities and settlements becomes common. Accordingly, there is a growing need for accumulation of new management experience, which, using the creative potential of cultural democracy, the decentralization of power of subjects of cultural policy, would contribute to the functioning of society as a socio-cultural organism with a high level of appropriate self-organization and positive dynamics of development.

Development of a common European cultural space takes place at various functional levels of intercultural cooperation, coordination of national and cultural policies. Actions are being implemented, activities of scientific institutions, informational and artistic centers of European cultures are being organized, and their effectiveness is being monitored. In practice, the EU cultural policy strategy is implemented in a large number of programs with cross-sectoral trends in intercultural development. These programs are aimed to involve both countries-participants, candidate countries, and third countries. So, since the beginning of 1992, the European Union's cultural programs, initiated by the EU Council and the European Parliament: Ariane, Kaleidoscope, Raphael, began to operate. These programs aim to improve knowledge of the culture and history of Europe, promoting artistic creation and exchange in the field of culture, preserving cultural heritage and promoting cultural dialogue and cooperation between the European Union and third countries. Subsequently, the existing projects merged into a single integrated program called "Culture". The program involved activities of the member states of the European Union in the following directions: preservation of the European cultural heritage, support of the national market of cultural values and the culture industry, social support of cultural workers, as well as encouragement of creativity and participation in cultural life. Thousands of organizations are constantly cooperating in the development, selection and accumulation of new cultural forms and technologies, ways of organizing socio-cultural activities that have proven to be most effective and acceptable in terms of improving social organization, development of tools for regulating joint actions, mechanisms for information exchange and social broadcasting.

In 2009, Poland and Sweden launched the idea of creating an "Eastern Partnership" within the EU. The striking goal of the Eastern Partnership was the cooperation of the EU countries with the following countries: Azerbaijan, Belarus, Armenia, Georgia, Moldova and Ukraine (and between themselves). These contacts are supposed to develop both bilaterally and multilaterally in order to bring all spheres of society's life (economics, legislation, management, medical services, education, and culture) to the level of European standards. The organization of the Eastern Partnership's activities is carried out at the level of heads of the respective states and governments, foreign ministers of the participating countries. The establishment of common benchmarks for cooperation are devoted to sectoral conferences and thematic platforms. The activity of the main directions of the joint work, the strategies and tasks are fixed in certain programs. In our opinion, the thematic platform No. 4 "People-to-people contacts" is particularly interesting: this platform is established to discuss and solve the problems of the cultural policy of the Eastern Partnership countries, to promote the implementation at the regional levels of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. For this purpose, numerous seminars, conferences, round tables are organized. Also, at regular meetings, the issues of the Eastern Partnership Cultural Program and the EU's Creative Europe program 2014–2020 are discussed. The organization of activities (assigned to the European Commission and the state authorities of the participating countries) takes place in accordance with the Work Program approved for a certain period.

The third millennium opened a new stage in the humanitarian strategy of the European Union, when it was tasked with building a competitive knowledge-based ("Lisbon Strategy", 2000). After the results of this "knowledge

economy" program in 2005 were reviewed by the European Council, a new edition of the Lisbon program was developed. The correction of plans and activation of activities have led to positive changes, first of all - towards creating a favorable innovation climate, improving education policy, developing information technologies, modernizing the European model of social security. In a joint report of the German insurance group Allianz and the Lisbon Council, it was noted that the EU-25 countries managed to make a significant progress in implementing the Lisbon Strategy. At the same time, Sweden, Belgium and the Netherlands showed the best results.

The peculiarity of the cultural mission in creating a single European humanitarian space at the organizational and political level is, in principle, subsidiarity, which defines the competence of the EU as a community with the relevant government institutions and the legislative system. Due to the understanding of culture as a national, ethnic and regional phenomenon, and as a consequence, cultural policy is a sphere of competence and responsibility primarily of national authorities of the EU member states. The European Union's activities in this area are complementary and integrated, promoting the exchange of experience. Recognition of the value of culture is combined with the understanding of cultural diversity and its forms of expression. This was fixed on November 16, 2007 in the Resolution of the Council of Europe, which emphasizes the "multi-lingual" feature of culture.

In addition, support for various forms, institutions and carriers of national identity, including traditional arts, museums, theaters, libraries, is encouraged among the European Union member states at the international and regional levels. Each country defines its own priorities. In many countries, various institutions that have the status of "national" receive special attention and budget funding. Cultural diversity, national identity and cultural heritage are actively promoted at the international level. For this purpose, special institutes with broad areas of activity, such as the Alliance Française, the British Council, the Goethe-Institut, the Polish Institute, etc. have been established.

The experience of the European Union justify that the effectiveness of cultural policy depends directly on the quality of managerial efforts, which include, in particular, the selection of such forms and mechanisms that are most appropriate for their social cost and results. This social price is determined by the ability to raise the level of mutual understanding and consolidation of the members of the European community (which, as the current realities prove, is becoming an increasingly complex problem.) In order to implement such socially significant intellectual and practical actions of the EU, the abovementioned institutes are established, whose activities are aimed at popularizing European values, languages and cultures.

The priorities of European Union cultural policy are sensitive to the current state of culture. Therefore, among the main priorities of the EU's cultural policy is the support and development of information space and technology. Indeed, about 80% of the annual budget of the European Commission is aimed at implementing EU programs and projects in this area.

EU information policy, starting in 1994, was aimed at the formation of an information society, the foundation of which was the process of European integration. For the first time, the doctrine of the creation of the European Information Society was announced by Martin Bangemann, who at that time was the Commissioner for Internal Market and Industry. ("Europe and the Global Information Society: Recommendations for the European Union").

It is clear that the creation of an information society can not happen in itself. After all, it should be associated with ensuring the implementation of a number of conditions: economic stability of European countries and the economic

growth of traditional and new information industries. In addition, the creation of an information society is directly related to the solution of social problems and providing equal access to global network structures. This applies to systems such as education, administrative management and healthcare.

Such an issue as the development of the common information space should be solved on a modern theoretical basis. Information integration is realized on the basis of the concept of a unified general information policy of the European Union. And only on this theoretical basis of strategies, programs and projects of intergovernmental regional organizations such as telecommunication networks and information communication highways are being implemented.

In 1994, the European Commission adopted a program document entitled "Europe's way to the Information Society". This document defines the principles of the EU's activities in the field of information and communication. First, they emphasize the need to prepare the European community for realizing the realities of the information society, emphasizing the importance of shaping public opinion. Secondly, these principles emphasize the importance of creating concepts - both European information policy and European information law. Finally, the principles of EU activity in the field of information and communication are the following: providing free access to information services and popularization of such values as preservation of national identity, cultural identity and multilingualism. These principles, as we see, reflect new trends in the evolution of information and communication development. It is also necessary to mention that information policy has become an instrument for implementing the policy of states, their internal and external political courses.

EU structures and bodies specializing in information policy development have their own institutions, by which the EU implements a general policy on information and communication. These institutions are: the European Council, the European Commission, the General Directorate for Information Society; General Directorate for Education and Culture and EU Information Society Forum. Implementation of EU information and communication policy is also being implemented through information centers in member countries [4].

Nowadays the understanding of the appropriate model of cultural policy and culture is changing. The modern author's interpretation of socio-cultural transformations is the concept of "creative management". If you use the language of management, this means (according to Ritwy Mitchell's definition) that "management is carried out through network structures, forums, institutions and administrative systems, which does not necessarily mean bureaucratic style of policy implementation, but involves flexibility and openness for the further innovations" [1].

This point of view shows that the promotion of cultural policy should be accompanied by the development of new concepts for managing the field of culture. This is proved by the experience of the European Union's cultural and political activities.

Conclusion. The UNESCO Charter emphasizes that peace and the protection of human dignity are possible not mostly by the unity of political and economic interests, but much moral and intellectual solidarity. According to this, the future of mankind depends not only on economic capital or natural resources, but also on the collective ability to understand and anticipate changes in the surrounding social, cultural and natural environment - through education, research and knowledge sharing.

The leading role in the organization, coordination, dissemination and strengthening of the international dialogue of cultures and civilizations belongs to the EU institutions such as the European Commission and the European Parliament. Their leadership within the framework of cultural

policy determines the strategies and priorities for development in the spheres of information, social communication, education, science and culture, with a focus on achievement of real results in international cultural understanding and recognition of the originality of different peoples, which, in turn, is impossible without a profound knowledge of the culture and the society of their own people.

Over the past decade, the very nature of cultural management has changed significantly. It becomes transprofessional, innovative, with network activity and partnership as the main management method (the shift from strict administration and market relations to the interaction for satisfaction of both general and personal interests). It provides conditions for further successful activities in various spheres in order to implement the concept of "creative management" in practice.

Consequently, the managerial experience of the European Union in the field of culture demonstrates certain productive results as well as the possibilities of optimizing the activities of the relevant institutes, methods and mechanisms for the implementation of cultural policy. This productivity is determined by an effort to maintain a correlation between the theoretical and practical levels and, therefore, through specific programs, to support and develop all sectors of culture.

Д. Ю. Живоглядова, студентка філософського факультету
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

ЄВРОПЕЙСЬКА ПОЛІТИКА І МЕНЕДЖМЕНТ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ. СТВОРЕННЯ СПІЛЬНОГО ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

У статті проаналізовано потенціал взаємодії політики та менеджерської діяльності в сфері культури на основі досвіду організації та реалізації культурних проєктів Євросоюзу. Мета статті - аналіз досвіду ЄС з організації та реалізації політики створення спільного культурного простору. Застосовуються історичний, системний, компаративний та типологічний методи аналізу. Основними висновками є: менеджерський досвід Європейського Союзу в сфері культури демонструє певні продуктивні результати, а також можливості оптимізації діяльності відповідних інститутів, способів і механізмів впровадження культурної політики. Ця продуктивність визначається намаганням підтримувати кореляцію теоретичного і практичного рівнів політичної діяльності в сфері культури і, за рахунок цього, через конкретні програми, підтримувати і розвивати всі сектори культури. Досвід культурно-політичної діяльності ЄС засвідчує, що просування культурної політики повинно супроводжуватись розробкою нових концепцій управління сферою культури. Досвід Євросоюзу засвідчує, наскільки ефективність культурної політики безпосередньо залежить від якості менеджерських зусиль, які передбачають, зокрема, відбір саме таких форм і механізмів, які є найбільш прийнятними за своєю соціальною ціною і результатами. Ця соціальна ціна визначається спроможністю підвищувати рівень взаєморозуміння і консолідованості членів європейської спільноти, що, як засвідчують сучасні реалії, стає все більш складною проблемою. Майбутнє людства, окремих націй і народів залежить не тільки від їх економічного капіталу або природних ресурсів, а й від колективної здатності розуміти й передбачати зміни в навколишньому соціальному, культурному і природному середовищі - за допомогою освіти, наукових досліджень та обміну знаннями.

Ключові слова: Європейський Союз, культурна політика, менеджмент, культурний простір, культурні програми.

Д. Ю. Живоглядова, студентка філософського факультета
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, г. Київ, 01033, Україна

ЕВРОПЕЙСКАЯ ПОЛИТИКА И МЕНЕДЖМЕНТ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ. СОЗДАНИЕ ОБЩЕГО ЕВРОПЕЙСКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

В статье проанализирован потенциал взаимодействия политики и менеджерской деятельности в сфере культуры на основе опыта организации и реализации культурных проектов Евросоюза. Цель статьи - анализ опыта ЕС по организации и реализации политики создания общего культурного пространства. Применяются исторический, системный, компаративный и типологический методы анализа. Основными выводами являются: менеджерский опыт Европейского Союза в сфере культуры демонстрирует определенные продуктивные результаты, а также возможности оптимизации деятельности соответствующих институтов, способов и механизмов внедрения культурной политики. Эта производительность определяется попыткой поддерживать корреляцию теоретического и практического уровней политической деятельности в сфере культуры и, за счет этого, через конкретные программы, поддерживать и развивать все сектора культуры.

Ключевые слова: Европейский Союз, культурная политика, менеджмент, культурное пространство, культурные программы.

УДК 008:7.097

М. І. Коробко, канд. філос. наук, старший викладач,
Національна академія СБУ,
вул. М. Максимовича, 22, м. Київ, 03022, Україна
margarytakorobko@gmail.com

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ РОЛІ ТЕЛЕСЕРІАЛІВ: РОЗВАЖАЛЬНИЙ КОНТЕНТ, ЗАСІБ ПРОПАГАНДИ ЧИ НОВИЙ МІФ

У статті дається загальний огляд проблеми телесеріалів як явища масової культури. Метою статті є спроба переосмислення ролі телесеріалів у сучасному соціокультурному просторі, визначення їхньої ролі для людства загалом та означення шляхів подальших наукових досліджень у цій сфері. Під масовою культурою ми розуміємо дуже широкий спектр феноменів та явищ, які оточують людину кожного дня, особливо це стосується сфери людського дозвілля. Є різні форми дозвілля: прогулянки, читання, перегляд серіалів тощо. Сьогодні ми можемо говорити про телесеріали як про культурне явище, що не може залишатися поза увагою академічних

© Коробко М. І.

REFERENCES / СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. European cultural convention. Article 5. [Elektronnyi resurs]: - Retrieved from <http://echr-base.ru/kultura.jsp>
2. Kulturnaia polytyka [Electronic resource] — Retrieved from <http://www.lomonosovfund.ru/enc/ru/encyclopedia:01302:article?vnum=27500>
3. Makarenko A. Yevropeiska informatsiina polityka / A. Ie. Makarenko. - K.: Nasha kultura i nauka, 2000. - 368 p.
4. Shore C. Building Europe: The cultural politics of European integration / C. Shore. - London and New York, Routledge, 2004. - 258 p.
5. Vostriakov. L. Kulturnaia polytyka: kontseptsyy, poniatiya, modely. [Electronic resource] / L. Vostriakov. — Retrieved from <http://www.cpolicy.ru/analytics/80.html>

REFERENCES (APA)

1. European cultural convention. Article 5. Retrieved from <http://echr-base.ru/kultura.jsp>
2. Kulturnaia polytyka. Retrieved from <http://www.lomonosovfund.ru/enc/ru/encyclopedia:01302:article?vnum=27500>
3. Makarenko, A. (2000). *Yevropeiska informatsiina polityka*. Kyiv, Nasha kultura i nauka.
4. Shore, C. (2004). *Building Europe: The cultural politics of European integration*. London and New York, Routledge.
5. Vostriakov, L. Kulturnaia polytyka: kontseptsyy, poniatiya, modely. Retrieved from <http://www.cpolicy.ru/analytics/80.html>

Received Editorial Board 30.09.18

кіл, адже ті чи інші телешоу дивиться переважна більшість людей, у яких є телевізор чи підключення до мережі Інтернет, по всьому світу. На сьогодні цей жанр телепродукту виконує не тільки розважальну функцію, але і виховну, інформаційну, функцію пропаганди тощо. Серіали – це нескінченне джерело для досліджень вчених гуманітарної сфери.

Ключові слова: комунікація, масова культура, медіа, міф, пропаганда, серіал, телебачення, телешоу.

Постановка проблеми. Останнє століття дуже часто вченими називається часом великої культурної кризи та епохою розквіту масової культури. Під масовою культурою ми розуміємо дуже широкий спектр феноменів та явищ, які оточують людину кожного дня, особливо це стосується сфери людського дозвілля. Є різні форми дозвілля: прогулянки, хобі, читання, перегляд фільмів та серіалів... Здається, що зараз неможливо зустріти людину, яка в своєму житті не бачила жодного телевізійного серіалу. Навіть якщо в неї немає телевізора (серед молоді зараз все більше і більше людей відмовляється від телебачення), вона дивиться їх на комп'ютері, планшеті чи телефоні онлайн чи оффлайн. Таким чином, ми можемо говорити про телесеріали як про культурне явище, що не може залишатися поза увагою академічних кіл, адже ті чи інші телешоу дивиться переважна більшість людей, у яких є телевізор чи підключення до мережі Інтернет, по всьому світу. На сьогодні цей жанр телепродукту виконує не тільки розважальну функцію, але і виховну, інформаційну, функцію пропаганди тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема телесеріалів як явища масової культури сьогодні є вельми обговорюваною серед науковців гуманітарної сфери як у світі, так і в Україні. Так, український вчений Г. Почепцов розглядає телесеріали як дуже серйозні медіакомунікації, російський філософ А. Хітров стверджує, що серіали є ключовою формою сучасної культури. Серед українських вчених, які досліджують дану проблематику, можна назвати О. Ванюшину, С. Русакова, Ю. Сабадаш, М. Собуцького та інших. Перелік же зарубіжних робіт з проблематики телевізійних багатосерійних фільмів буде майже нескінченним.

Метою статті є спроба переосмислення ролі телесеріалів в сучасному соціокультурному просторі, визначення їхньої ролі для людства загалом та означення шляхів подальших наукових досліджень у цій сфері.

Виклад основного матеріалу дослідження. Академічні вчені звикли сприймати телевізійні серіали як феномен масової культури, як щось абсолютно зрозуміле, дешеве, неінтелектуальне, доступне, так зване guilty pleasure. Тобто відношення до цього виду кіновиробництва у наукових колах ще зовсім недавно було достатньо негативне. І це зрозуміло, адже і до самого поняття "масова культура" вчені ставляться достатньо неоднозначно. Так, культуролог Л. Воробець зазначає, що "масова культура, що виникла в результаті кризи креативної культури, представляє собою специфічний спосіб засвоєння дійсності, де виникає орієнтація не на індивідуальну творчість, а на процеси споживання, де вибір товарів, послуг та способів здійснення активності визначається модою та ринковими законами відношення між масовим попитом й адекватною йому пропозицією" [2, с. 50]. Тобто масова культура, таким чином, уявляється як невід'ємна частина "суспільства споживання".

В європейському культурному просторі з початку ХХ сторіччя так чи інакше обговорюється ідея того, що масова культура постулює суспільство та нерівність. Ця ідея була "перевідкрита" в Об'єднаному Королівстві Великобританія у другій половині минулого століття, коли на пост прем'єр-міністра була обрана "залізна леді" М. Тетчер, а в США президентом став актор та радіоведучий Р. Рейган. Інтелектуали цих країн не могли зрозуміти, чому люди обрали тих кандидатів, які вели

політику, що не відповідала інтересам їхніх виборців. Тоді відповіддю була обрана теза, що "у всьому винна масова культура, яка просто змушує людей відтворювати якісь суспільні відносини" [12].

Відомий італійський філософ та письменник У. Еко стверджував, що серед інтелектуалів старої Європи панує думка, яка уявляє масову культуру "як результат "американської культурної агресії", що сприяла не лише пропаганді американських способу життя і цінностей, але й стандартизації та гомогенізації європейських національних культур" [9, с. 42]. Але письменник пропонує не сприймати "масовізацію культури як неминуче зло, але й не впадати в життєрадісну апологетику: масмедіа – це невід'ємна частина сучасного життя суспільства, і завдання інтелектуалів полягає не в пасивних наріканнях та осуді, а в тому, щоб, аналізуючи її, брати активну участь у раціональному творчому впровадженні: від процесу виробництва до кінцевої стадії – споживання, результатів та ефектів впливу на маси. І не останню роль у цьому неперервному процесі відіграє дозвілля як могутній чинник формування ціннісних орієнтацій, застосування якого є набагато ефективнішим у творенні нової ідеології, ніж пропаганда офіційної культури" [9, с. 42–43]. Як поважний дослідник епохи Середньовіччя У. Еко стверджував, що вже у ті далекі часи існували практики просвітництва не через книги, а за допомогою картинок, винайдення ж кіно і телебачення повністю змінило і саму людину, і її сприйняття світу, і її дозвілля: "Якщо телеекран – це вікно у світ явищ в образах, то дисплей – це ідеальна книга, де світ виражений у словах і розділений на сторінки" [13].

Перші серіали, так звані "мильні опери", з'явилися в 30-х рр. ХХ ст. на радіо, перейшовши у 50-х рр. на телебачення. Вони не мали складного нелінійного сюжету, не ставили складних філософських питань, не були дзеркалом тогочасної суспільно-політичної ситуації, єдиною їх функцією було розважати американських домогосподарок [1, с. 104]. Це було раціональним вирішенням тогочасних проблем післявоєнного часу, телебачення стало тим "рятівним острівцем" людської свідомості, де не було ядерного озброєння, ніхто не нищив дітей та дорослих, фінансові проблеми залишалися осторонь. Але іншою стороною такого "порятунку" було те, що телебачення стало невід'ємною частиною людського існування та ще одним засобом панування над людством. Так, М. Фюрст та Ю. Тринкв зазначають: "Індустрія культури пропонує споживачеві потік образів, інформації, рекламних роликів тощо; мета – стабілізувати моделі панування за посередництвом "щасливої свідомості", орієнтованої на поняттєву систему суспільства. (...) Центральна функція в цьому всеохопному процесі маніпуляції належить телебаченню, його вважають ідеальним інструментом для задоволення потреб common-sense, через який відбувається цілковите насильницьке залучення до панівної ідеології" [11, с. 40].

З початку свого існування телесеріали пережили серйозну трансформацію, вони перетворились із "мила" для домогосподарок на цілу телевізійну індустрію з різноманітним жанрів та безліччю прихильників. Як зазначає С. Гулевський: "Сучасний період суспільної дійсності можна вважати справді періодом розквіту жанру серіалу. Існують серіали на будь-який смак: мелодраматичні, детективні, гумористичні, еротичні. У порівнянні з кінофільмом жанру серіалу свідомо за-

безпечений більш стійкий успіх саме тому, що він більш усереднений, ніж художній фільм, в ньому частіше розігруються стандартні ситуації або архетипові сюжети. Серіал – це джерело відомостей про стереотипи, забобони, симпатії і антипатії певної частини суспільства" [3, с. 160].

Часто телесеріали сприймаються як свого роду "низька культура". Але сучасний телевізійний продукт значно відрізняється від того, який ми бачили на екранах років 15–20 тому. Починаючи з середини 2000-х рр. можна спостерігати значний ріст якості серіалів. Їхній бюджет, декорації, актори та режисери нічим не поступаються великому кіно, а іноді навіть і перевершують їх. Палкі дискусії на тему майбутнього кінематографії не вщухають. Відомий американський режисер М. Скорсезе кілька років тому в своєму інтерв'ю для *Associated Press* сказав, що кіно, на якому він виріс, померло і що, скоріше за все, майбутні кінотеатри будуть більше схожими на тематичні парки атракціонів, ніж на кінотеатри, якими ми їх знаємо сьогодні. Тоді ж він зазначив, що є не впевненим в тому, що майбутнє за серіалами, адже у їхньому виробництві все ще існує багато обмежень [14]. Не дивлячись на це, у лютому 2018 року з'явилася інформація, що М. Скорсезе буде знімати багатосерійний проект про молодого Цезаря, що дає підставу говорити про те, що, можливо, все-таки майбутнє за телебаченням.

Що ми можемо сказати про сучасні телесеріали?

Російський та англійський дослідник А. Хітров вважає, що сучасні серіали можна назвати новим кіно, так званою "культурною формою сучасності", яка якнайкраще відповідає ритмові життя сучасної людини [12]. Вчений робить зауваження, що таке ставлення до серіалів більше відповідає західному типу освіченої людини, що працює "в сфері нематеріального виробництва", ніж робітнику в цеху: "Люди, зайняті в переробці знань, часто читають величезну кількість текстів на роботі, і вони не готові ввечері, приходячи з роботи, відкривати роман. Люди перевантажені інформацією. Серіал – це нетривалий шматок великого нарративу, що цілком вкладається у вільний час, який є в проміжку між вечерею та сном у багатьох дійсно інтенсивно працюючих людей. До того ж серіал – це зручна тема для розмов. Люди солідаризуються, об'єднуються в групи за ознакою того, чи дивляться вони той чи інший серіал. (...) Серіали – це дуже важлива культурна форма сучасності, яка пропонує приклади поведінки, набір емоційних реакцій, і саме тому її дуже цікаво та важливо вивчати. Тому що через вивчення серіалів можна зрозуміти, як відтворюються суспільні відношення в нашій культурі" [12].

Український фахівець у сфері комунікацій Г. Почепцов відносить серіали до дуже сильних медіакомунікацій, які мають величезну силу впливу на глядача: "Серіали сьогодні стають чи не головним каналом інформування населення. Це той продукт масової культури, який точно схоплює "дух нашого часу". Серіал має силу впливу – стається максимальне включення емоцій та відключення раціонального бачення" [6]. Наприклад, сучасне ставлення до проблем ЛГБТ-співтовариства багато в чому стало толерантнішим завдяки серіалам та фільмам на цю тему. Сьогодні навіть інформаційні новини часто використовують "серіальність" у своїх сюжетах, розглядаючи якусь окрему проблему в декількох сюжетах протягом тижня.

Але не тільки новини служать інформаційним джерелом для сучасної людини, серіали прийшли і в цю сферу також. Люди дізнаються про події, явища та деякі проблеми в світі через перегляд різноманітних телешоу. Так, наприклад, серіал "Безумці" ("Mad Men",

2007–2015) продемонстрував картину світу, яка існувала в середині ХХ сторіччя на Заході: сексизм, расизм, абсолютно нездоровий спосіб життя тощо та шлях трансформації, на який стало західне суспільство у той час. Це шоу було дуже популярним серед глядачів на початку 10-х років ХХІ сторіччя, сім його сезонів тримали у екранів мільйони людей, а кінокритики віддавали їм престижні премії. Не такий популярний, але не менш цікавий серіал "Трімей" ("Treme", 2010–2013) розповів історію Нового Орлеану після урагану Катріна. Жителі інших країн і не знали б про проблеми батьківщини джазу, якби не подивилися цей серіал. Ми впливаємо на міста, але і міста, в яких ми живемо, нескінченно впливають на нас і наше життя.

Прикладів телешоу на найрізноманітнішу тематику і на будь-який смак можна навести безліч.

Серіали дуже подібні до кіно, але завдяки плинності та "серіальності" в них можна робити трішки більше, ніж у повному метрі. Герої телешоу опиняються в безлічі різноманітних місць та сюжетних перипетій, глядач відчуває більший зв'язок з ними, ніж з героями кіно. Серіали стають невід'ємною частиною життя людей. Ціле покоління виросло на "Друзях" ("Friends", 1994–2004) та "Сексі і місті" ("Sex and the City", 1998–2004), і майже всі сьогоднішні 30-річні в той чи інший період свого часу асоціювали себе з кимось з їхніх героїв.

Г. Почепцов, аналізуючи серіальний вплив на реальність, зазначає, що "серіали розважальні, але ця вся розважальна реальність, яка створюється на дуже раціональній, об'єктивній основі, що в результаті веде до впливу на глядача сильніше будь-якої справжньої реальності. Ця віртуальність вибудована таким чином, щоб заглушити всі інші інтерпретації нашого життя. Серіал може задати правду як неправду або неправду як правду, і дуже рідко він буде прагнути відобразити реальність, оскільки це може вступати в протиріччя з політичними цілями або розважальними потребами" [5]. Таким чином, Г. Почепцов вважає, що сучасні серіали використовуються як засоби пропаганди та моделювання свідомості глядача.

На нашу думку, одним з найяскравіших прикладів його позиції може служити навіть не "Гра престолів" ("Game of Thrones", 2011–) чи "Картковий будинок" ("House of Cards", 2013–2018), а культовий мультсеріал "Сімпсони" ("The Simpsons", 1989–). З часу перемоги Д. Трампа на виборах президента США наприкінці 2016 року і по сьогодні в світовій пресі публікується безліч статей на тему передбачень цього мультфільму. Можна тільки гадати, формують "Сімпсони" майбутнє чи просто в майбутньому все більше їх фанатів, які намагаються втілити в життя своє улюблене телешоу. Сьогодні ми маємо справу з цікавим поєднанням реального та нереального (віртуального). Серіали створюють своєрідну квазіреальність. І її не можуть не використовувати різноманітні спецслужби. Так Н. Леонов, экс-керівник аналітичного управління КДБ СРСР, говорячи про роль інформації в житті людини, виокремлює потік інформації, який моделює свідомість: "Будь-які правителі всіх держав, у всі часи нашої історії завжди намагалися моделювати свідомість своїх підданих або своїх громадян. З тим, щоб зробити з них людей, які слідували б тим приписам, які виробляє держава. Моделювання свідомості – ця робота доручається величезній армії журналістів, філософів, економістів, політологів. Всіх, хто стоїть на службі у держави, якщо це тоталітарна держава, або на службі у центрів влади – фінансової, політичної, якщо мова йде про демократичну державу. У будь-якій державі, навіть в найдемократичнішій, все одно є реальні центри влади. Реальні хазяї економічної та політичної влади держави. І ось ця величезна армія журналістів,

політологів тощо формує людську свідомість, громадську свідомість. Вони це роблять за допомогою всіх видів масової інформації, які зараз наявні в нашому арсеналі. Це й газети, й радіо, й телебачення, це й журнали, це й найрізноманітніші конференції, всі можливі лекційні виступи. Головне – це задати вектор, в якому потрібно голови людей, своїх громадян, витесати й формувати з них ті цеглинки, з яких простіше й легше створювати державу, за образом та подобою, які задають їм самі керівники держави" [4].

Серіали демонструють глядачеві іншу картину світу, яка відрізняється від його буденності, вони дають відчуття того, що, не відходячи від екрану свого електронного пристрою, він набуває нового досвіду, не емпірично, звісно, але ментально. Часто вчені порівнюють серіал з романом та міфом (форма побудови оповідання, архетипи героїв) [7]. Як і світ міфу, "світ серіалу є альтернативним світом. А не просто епізодичною втечею з реальності. Це не просто півтори чи дві години екранного дійства; це очікування наступного сезону, обмін фанатською творчістю, ідентифікації шанувальників з героями", це можливість для сучасного "офісного планктону" відчувати себе героями, які не підкорюються загальноприйнятій моралі, які можуть вмерти і ожити, як Джон Сноу ("Гра престолів"), задовольнити "едипальне бажання", як Тірїон Ланістер ("Гра престолів"), чи порушити заборону на інцест ("Гра престолів", "Борджіа") [10, С. 32–33]. Сьогодні існує дуже потужна субкультура фанатів різних серіалів, люди об'єднуються тільки за тією ознакою, що їм подобаються одні й ті самі телешоу. Все більше популярності по всьому світу набувають так звані Comic Con – на самому своєму початку це були конференції фанатів коміксів, але сьогодні це збори не тільки прихильників ілюстрованих історій, це конвенції, на яких презентують нові серіали, фільми та книги, це величезні фестивалі з багатою програмою, в яких беруть участь відомі режисери, актори, художники, музиканти, розробники комп'ютерних ігор тощо.

Навіть світ великого кіно зараз все більше перетворюється на світ серіалів, які називають франшизами. Достатньо згадати кількість фільмів під назвами "Місія неможлива" ("Mission: Impossible") або "Форсаж" ("Fast and Furious"). Ще одним цікавим явищем є світи фільмів-коміксів Marvel та DC. На відміну від звичайних сиквелів та приквелів (продовження історії чи передісторії відомих фільмів, як, наприклад, фільми про Ганібала Лектора), які можна дивитися як окремі фільми, не втрачаючи сюжетної лінії, в фільмах-коміксах неможливо до кінця зрозуміти, що коїться на екрані, поки не подивився або хоча б не дізнаєшся, що було в попередніх фільмах франшизи. На нашу думку, фільми-комікси на даний момент стають найдорожчими серіалами за всю історію кіновиробництва. Такий же розмах має всесвіт "Зоряних війн" ("Star Wars").

Так кіно перетворюється на серіали, а серіали – на кіно. Наприклад, деякі серії дуже популярного британського телешоу "Шерлок" ("Sherlock", 2010–) демонструвалися в кінотеатрах. А серіал "Корона" ("The Crown", 2016–) ні за бюджетом, ні за якістю нічим не поступається повнометражним фільмам.

Але чому стає популярним той чи інший серіал?

А. Хітров як прихильник критичної теорії зазначає, що однозначно відповісти на це питання неможливо, можна висувати лише гіпотези. Так, однією з його гіпотез виступає те, що серіали структурують час. Будучи обізнаними в цьому, їхні творці "вибудовують таким чином сітку мовлення, щоб розмістити програми, які вони хотіли б бачити популярними, на той час, коли більшість людей вмикають телевізор. (...) Хтось з британських культурологів сказав: телевізор у сучасному суспільстві часто виконує функцію каміна. Люди вклю-

чають його, сідають та дивляться, як щось мерехтить. Тому наскільки люди свідомо дивляться серіали, віддаються серіалам – сказати важко" [12].

Сучасні серіали, бюджет яких іноді перевищує бюджети повнометражних фільмів, є дуже складними для виробництва. Їхні теми та сюжети дуже точно вираховуються на основі даних big data, які збираються на базі активності в мережі Інтернет, споживацьких уподобань, захопленнь та потреб [5]. Цікавими є висновки, які були зроблені на основі цих досліджень: "кращі дані роблять кращий креативний продукт; кращі дані ведуть до кращого таргетингу, що дозволяє креативному продукту сильніше впливати на аудиторію; кращі дані допомагають робити креативний процес з меншим ризиком. І ще: дані повинні бути доступні, легко досяжні та доступні для обробки для всіх; велика або маленька база даних, візуалізація робить більш легким процес пояснення; чим більше часу йде на пошук даних, тим вони стають менш цінними" [5].

Раніше люди вчилися на книжках, в середині ХХ сторіччя вони почали брати інформацію з кіно, зараз, як вже було сказано вище, молоде покоління все більше речей дізнається з серіалів. Так, більшість серіалів мають розважальний характер, особливо в Україні та найближчому зарубіжжі. Але розважальний характер сучасних телешоу створюється на основі величезної кількості статистичних даних, яка слугує певним цілям.

Часто можна побачити, що світ серіалів, як і світ комп'ютерних ігор, починає замінити реальний світ і реальні інтерпретації проблемних ситуацій нашого життя. Витрачаючи по 7–12 годин на добу на те, щоб подивитися сезон свого улюбленого або просто цікавого телешоу, люди починають змінювати своє ставлення до навколишнього середовища. І тільки сама людина може вирішити для себе сама, що для неї є серіал – улюблена розвага, "вбивання часу" чи світ, в якому вона хоче жити...

Висновок. Таким чином, достатньо поверхово торкнувшись проблеми серіалів як одного з найяскравіших явищ масової культури, можна зробити висновок, що сьогодні серіали вже не є простою розвагою для домогосподарок. Рівень телесеріалів від Netflix та HBO сьогодні перевершує всі можливі очікування, вони дорогі, серйозні, цікаві, історично достовірні, вони виходять за межі так званої "низької культури", еволюціонують у дещо зовсім нове. Але у що саме? Вони за своєю побудовою дуже схожі на новий міф, вони створюють нові смисли, формують свідомість нового покоління, перетворюючись у новий тип комунікації та засіб пропаганди. Зараз вже зовсім не соромно говорити, що ти любиш серіали, адже сьогодні ні в кого це поняття не викликає асоціації з "Санта-Барбарою" ("Santa Barbara", 1984–1993) чи "Дикою Розою" ("Rosa salvaje", 1987). Все більше зарубіжних серіалів знімають для інтелектуальної еліти. Чи насправді серіал перестав бути guilty pleasure і "перейшов у вищу лігу", ми сказати з упевненістю не можемо, але те, що він викликає серйозну зацікавленість у сучасних культурологів, філософів та соціологів – це факт. Серіали – це нескінченне джерело для досліджень вчених гуманітарної сфери, окрім того, це просто гарний спосіб провести вільну хвилину після важкого трудового дня.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ванюшина О. Серіал як феномен масової культури / О. Ванюшина // Вісник Київського національного торговельно-економічного університету. – 2009. – № 3. – С. 101–112.
2. Воробець Л. В. Массовая культура как объект аксиологического исследования / Л. В. Воробець // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – №4 (30): в 3-х ч. – Ч. I. – С. 49–52.

3. Гулевський С. Соціокультурна зумовленість репрезентації жіночості та мужності у телесеріалах / С. Гулевський // Проблеми гуманітарних наук. Філософія. – 2015. – Вип. 35. – С. 155–165.
4. Леонов Н. С. Роль інформації в житті людства. [Електронний ресурс] / Н. С. Леонов – 2001. – Режим доступу: <https://pravoslavie.ru/28487.html> (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.
5. Почепцов Г. Як телесеріали преврашають виртуальність в реальність [Електронний ресурс] / Г. Почепцов // Хвиля. – 2017. – Режим доступу: <http://hvylya.net/analitics/society/georgiy-pocheptsov-kak-teleserialyi-prevrashhayut-virtualnost-v-realnost.html> (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.
6. Почепцов Г. Телесеріали як медіакомунікації [Електронний ресурс] / Г. Почепцов // MediaSapiens. – 2014. – Режим доступу: http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/manipulation/teleserialy_kak_mediakommunikatsii/ (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.
7. Рапопорт Е. Логіка серіала / Е. Рапопорт // Логос №3 (93). – М.: Изд-во Института Гайдара, 2013. – С. 21–37.
8. Русаков С. С. Нові тенденції молодіжної культури в контексті розвитку креативної індустрії / С. С. Русаков // Гілея: науковий вісник. – 2016. – Вип. 110. – С. 276–280.
9. Сабадаш Ю. С. Дозвілля у масовій культурі сучасного світу (на прикладі творів Умберто Еко) / Ю. С. Сабадаш // Вісник НАККІМ. – 2013. – С. 42–45.
10. Собуцький М. Серіальна продукція: питання референції / М. Собуцький // Марістеріум. Вип. 68, Культурологія / Національний університет "Києво-Могилянська академія". – К.: ВПЦ НАУКМА, 2017. – С. 32–35.
11. Фюрст М. Філософія / М. Фюрст, Ю. Тринкс / Пер. з нім. Вахтанга Кебуладзе. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, Інститут релігійних наук св. Томи Аквінського, 2018. – 544 с.
12. Хитров А. Серіали – це ключова форма сучасної культури [Електронний ресурс] / А. Хитров // ПостНаука. – 2015. – Режим доступу: <https://postnauka.ru/talks/43769> (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.
13. Эко У. От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст. [Електронний ресурс] / У. Эко – 1998. – Режим доступу: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.
14. Martin Scorsese: 'Cinema is gone' [Electronic resource] / Martin Scorsese // Associated Press. – 2016. – Retrieved from: <https://apnews.com/931d13ebfb6245e0b00169d7447208d2/martin-scorsese-cinema-gone1> (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.

REFERENCES

1. Vanjushina, O. (2009) Serial jak fenomen masovoi kul'tury [TV series as a phenomenon of mass culture]. *Visnik Kiivs'kogo nacional'nogo torgovel'no-ekonomichnogo universitetu*. № 3, pp. 101–112.

М. И. Коробко, канд. филос. наук, старший преподаватель,
Национальная академия СБУ,
ул. М. Максимовича, 22, г. Киев, 03022, Украина

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ РОЛИ ТЕЛЕСЕРИАЛОВ: РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ КОНТЕНТ, СРЕДСТВО ПРОПАГАНДЫ ИЛИ НОВЫЙ МИФ

В статье дается общий обзор проблемы телесериалов как явления массовой культуры. Цель статьи – попытка переосмысления роли телесериалов в современном социокультурном пространстве, определения их роли для человечества вообще и очерчивание путей дальнейших научных исследований в этой сфере. Под массовой культурой мы понимаем очень широкий спектр феноменов и явлений, которые окружают человека каждый день, особенно это касается сферы досуга людей. Есть разные формы досуга: прогулки, чтение, просмотр сериалов и т. д. Сегодня мы можем говорить о телесериалах как о культурном явлении, которое не может оставаться вне интересов академических кругов, так как те или иные телешоу смотрит подавляющее большинство людей по всему миру, у кого есть телевизор или подключение к сети Интернет. На сегодня этот жанр телепродуктов выполняет не только развлекательную функцию, но и воспитательную, информационную, функцию пропаганды и т. д. Сериалы – это бесконечный источник для исследований ученых гуманитарной сферы.

Ключевые слова: коммуникация, массовая культура, медиа, миф, пропаганда, сериал, телевидение, телешоу.

M. I. Korobko, PhD in Philosophy,
Senior Lecturer, The National Academy of Security Service of Ukraine,
03022, Kyiv, Mykhaila Maksymovycha st, 22,

RETHINKING THE ROLE OF TV SERIES: ENTERTAINING CONTENT, PROPAGANDA WAYS OR NEW MYTH

The article is an overview of the problem of TV series as a mass culture phenomenon. The purpose of the article is an attempt to rethink the role of television series in the modern socio-cultural sphere, determining their role for humanity in general, and identifying ways for further research in this area. We understand mass culture as a very wide range of phenomena, which surround people every day, especially in the field of human leisure. There are various forms of leisure: walks, reading, watching TV series, etc. Today, we can talk about TV series as a cultural phenomenon that cannot be left out of the attention of academic circles because of the fact that TV shows are viewed by the vast majority of people around the world who have a TV or the Internet connection. Today, this genre of television performs not only an entertaining function, but also an educational, informational, propaganda function, etc. These days the TV series is no longer a mere entertainment for housewives. Netflix and HBO TV series exceeds all expectations, they are expensive, serious, interesting, historically reliable, they are beyond the so-called "low culture", evolving into something completely new. But what exactly? They are very similar in their construction to the new myth, they create new meanings, they form the consciousness of the new generation, now they are turning into a new type of communication and means of propaganda. Now it is not embarrassing to say that you love TV series. More and more foreign TV shows are being released for the intellectual elite. Is the series really not a guilty pleasure anymore? We cannot say with certainty that "they went to a higher league", but the fact is that they cause serious interest among contemporary culturologists, philosophers and sociologists. The series is an endless source for research by humanitarian scholars, and besides, it's a good way to spend a free time after a hard work day.

Key words: communication, mass culture, media, myth, propaganda, television, TV series, TV show.

2. Vorobets, L.V. (2013) Mass culture as axiological research object [Mass culture as an object of axiological research]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov, Gramota, №4 (30): v 3-h ch. Ch. I, pp. 49–52.
3. Hulevskiy, S. (2015) Socio-cultural conditioning of representation of femininity and masculinity in TV series [Socio-cultural predestination of the femininity and courage representation in TV series]. *Problemy gumanitarnykh nauk. Filosofija*, Vyp. 35, pp. 155–165.
4. Leonov, N. S. (2001) Rol' informacii v zhizni chelovechestva [The role of information in the life of mankind]. Retrieved from <https://pravoslavie.ru/28487.html>
5. Pocheptcov, G. (2017) Kak teleserialy prevrashhajut virtual'nost' v real'nost' [How TV series make virtuality a reality]. *Hvilja*. Retrieved from <http://hvylya.net/analitics/society/georgiy-pocheptsov-kak-teleserialyi-prevrashhayut-virtualnost-v-realnost.html>
6. Pocheptcov, G. (2014) Teleserialy kak mediakommunikacii [TV series as media communications]. *MediaSapiens*. Retrieved from: http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/manipulation/teleserialy_kak_mediakommunikatsii/
7. Rapoport, E. (2013) The Logic of TV series [TV series logic]. *Logos*, №3 (93), Moscow, Izd-vo Instituta Gajdara, pp. 21–37.
8. Rusakov, S. S. (2016) New tendencies of youth culture in the context of creative industry development [New trends in youth culture in the context of the creative industry development]. *Gileja: naukovij visnyk*, Vyp. 110, pp. 276–280.
9. Sabadash, Ju. S. (2013) Dozvillja u masovij kul'turi suchasnogo svitu (na prikladi tvoriv Umberto Eko) [Leisure in the mass culture of the modern world (on the example of Umberto Eco's works)]. *Visnyk NAKKKIM*, 2, pp. 42–45.
10. Sobutsky, M. (2017) Serial products and the question of reference [TV series production: reference questions]. *Magisterium*, Vyp. 68, Kul'turologija. Nacional'nij universitet "Kijev-Mogiljans'ka akademija". Kyiv, VPC NAUKMA, pp. 32–35.
11. Fjurst, M. (2018) Filosofija [Philosophy]. Kyiv, DUH I LITERA, Institut religijnih nauk sv. Tomi Akvinskogo.
12. Hitrov, A. (2015) Serijaly – eto ključevaja forma sovremennoj kul'tury [TV series are a key form of modern culture]. *PostNauka*. Retrieved from <https://postnauka.ru/talks/43769>
13. Eko, U. (1998) Ot Interneta k Guttenbergu: tekst i gipertekst [From Internet to Gutenberg]. Retrieved from https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php
14. Martin, Scorsese (2016) 'Cinema is gone'. Associated Press. Retrieved from: <https://apnews.com/931d13ebfb6245e0b00169d7447208d2/martin-scorsese-cinema-gone1>

Надійшла до редколегії 10.09.18

УДК 7.067

А. М. Тормахова, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
tormakhova@ukr.net

ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЙ ЗВУКОЗАПИСУ НА СТВОРЕННЯ ТА ТРАНСЛЯЦІЮ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

У статті аналізується вплив еволюції технологій на продукування та тиражування художніх творів. Наявною є трансформація музичної творчості, яка відбувається внаслідок можливостей, що виникають завдяки розвитку технологій звукозапису, обробки та відтворення музичного звуку. Процеси виконання музичного твору та власне його створення зазнають більшої імпровізаційності. Live looping дає можливість записувати та відтворювати записані аудіосемпли у реальному часі за допомогою спеціальних пристроїв або програмного забезпечення. Можливість створювати звукові доріжки та використовувати їх в реальному часі може стосуватися і концертної діяльності провідних та відомих музикантів, записів в професійних студіях виконавців різного жанрового та стилізового спрямування, проте найбільш доцільною та впливовою вона є при створенні композицій в "аматорських" домашніх умовах. Ця доцільність зумовлена тим спектром практичного застосування власного голосу, яка є неможливою без пристроїв, обладнаних цією технологією.

Ключові слова: звукозапис, голос, live looping, слухач, виконавець, технології.

Постановка проблеми. Провідною ознакою сучасної культури є акцентуація на процесуальності. Розвиток технологій аудіо- та відеозапису, можливість легкого розміщення контенту в Інтернеті сприяють створенню чималого масиву візуальних джерел, які потрапляють в коло уваги багатьох користувачів Мережі. Актуальною проблемою культури сьогодення є змінення сталих форм продукування та тиражування художніх творів, або, точніше, мистецьких артефактів. Якщо до ХХ століття творчий процес митця зазвичай залишався поза "кадром", відтепер найбільший інтерес представляє споглядання за кожним етапом формування художнього цілого. Однією з технологій, яка надає широкі можливості для реалізації подібної тенденції, є live looping, аналізу застосування якої в межах сучасної музичної культури й буде присвячено дане дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Актуальні питання, пов'язані з функціонуванням музичного твору в умовах суспільства ХХ–ХХІ століття, окреслюються в працях Т. Адорно. Технологія live looping на даний момент ще не знайшла теоретичного наукового обґрунтування. Окремі аспекти її практичного втілення окреслюються таким англійським автором, як Матіас Гроб. Ряд сайтів, метою створення яких є популяризація цієї технології, представляють опис методологічних моментів.

Метою статті є дослідження трансформації процесу формування музичного твору та специфіки його трансляції в умовах суспільства ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. Життя сучасної людини, наповнене різноманітним технічним обладнанням, вкрай відрізняється від того, яке було у людей п'ятдесят років тому. Розвиток техніки, виникнення технологій надшвидкої передачі інформації, можливість здійснювати комунікацію, знаходячись у різних кутках земної кулі, – про таке людство у ХІХ столітті взагалі могло лише мріяти. Ця насиченість життя технічними пристроями з різним функціональним призначенням поступово приводить до модифікації всіх сфер людської життєдіяльності. У тому числі зміни стосуються й творчого процесу. Доволі цікавим питанням є трансформація музичної творчості, яка відбувається внаслідок тих широких можливостей, що виникають завдяки розвитку технологій звукозапису, обробки та відтворення музичного звуку. Розглянемо більш детально специфіку впливу нових соціокультурних умов, у тому числі і технічного обладнання, на процес створення та трансляції музичного твору.

Однією з головних сутнісних характеристик музики є її комунікативний характер, вона завжди прагне віднайти свого слухача. Так Т. Адорно визначав цю особливість та парадоксальність сучасної музики, насамперед академічної, в роботі "Філософія нової музики": "Бути сприйнятою масою людей – основа самої музичної об'єктивності, і там, де таке сприйняття виклю-

чено, ця об'єктивність необхідно зводиться мало не до фікції, до зарозумілості естетичного суб'єкта, що говорить "Ми", в той час як в наявності тільки "Я"; естетичного суб'єкта, який взагалі не здатний нічого сказати без додавання "Ми". Недоречність солістичного твору для великого оркестру не тільки полягає в невідповідності числа виконавців на естраді з порожніми місцями в залі, перед яким твір виконується, – вона ще свідчить про те, що форма як така необхідно виходить за межі "Я", з точки зору якого вона пробується, тоді як, з іншого боку, музика, що виникає в цій точці зору і її представляє, не може вийти за межі цього "Я" позитивно" [1, с. 62–63]. Отже, Адорно відмічає певну недоречність створення твору, який можна віднести до "академічної" музики, розрахованого для великого виконавського складу, адже кількість музикантів може перевищувати публіку, що сидить у залі. Ця "непопулярність" музики, написаної професійними композиторами, які базуються на традиціях, закладених минулими століттями, стосовно форм та жанрів, є свідченням цілої низки явищ, які існують в культурі сьогодення. Насамперед, одним з факторів є поширення музики естрадної, яку Адорно називає масовою. На думку мислителя, за часів розвитку музики популярної академічна музика неодмінно повинна здобувати додаткового фінансування. Адже ряд чинників економічного характеру змінюють перспективи для вільного вияву власного творчого спрямування усіх авторів. Їхнім завданням стає відповідь на запити слухачів. "Ця тенденція аж ніяк не обмежується передовою музикою, але діє в усьому, що отримує езотеричне клеймо за часів панування масової культури. В Америці жоден струнний квартет не зміг би протриматися, не отримуючи грошової допомоги від якогось університету або від заможної зацікавленої особи. Загальний напрям розвитку виявляється і в перетворенні художника, база якого як вільного підприємця німецька, в найманого службовця. І так справи йдуть не тільки в музиці, а й у всіх сферах об'єктивного духу, і перш за все в літературній. Дійсною причиною тому є зростаюча економічна концентрація і відмирання вільної конкуренції" [1, с. 67].

Досить важко казати про певний запит на складні твори з боку слухачів. Невелика кількість "професійних слухачів" є постійними відвідувачами концертів, на яких виконується академічна музика. Вони слухають та розуміють навіть надскладні твори. Проте більшість населення є непередготовленою до авангардних дисонуючих звучань. А навіть якщо серед населення є значний відсоток потенційних слухачів, вони можуть не мати можливостей для відвідування концертів. Причина того, що більшість населення не розуміється на досягненнях академічної музики, пояснюється в праці Т. Адорно знову ж таки рядом соціокультурних чинників. Для нього

відправною точкою постає відсутність аматорського музикування в XX столітті. На його думку, якщо його немає, то відсутній й попит на музику. Під час навчання гри на музичному інструменті відбувається осягнення її мови, доступність якої сприяє розумінню авторського тексту та діалогу слухача з композитором. Кеті Чухров, автор передмови до роботи Т. Адорно, відмічає: "У наші дні доступ до музичного тексту обмежується певним числом професійних музикантів: це самі автори, виконавці і критики. Одна з головних тих причин, що виділяються Адорно, – зникнення аматорського музикування – основної ланки в суспільстві, що підтримує соціальний статус композиції і взагалі попит на неї в цілому. Існування цього шару підтверджує не стільки масовий попит на музику (адже передбачає головним чином споживання), скільки бажання і здатність відтворення, а значить, якое необхідне знання, якому присвячується кілька років навчання, подібного навчання читання або мови. У цьому, ймовірно, основна умова діалогу професійної музики з суспільством. Вона втрачає свої життєві функції, як тільки припиняє існувати як загальнодоступний і необхідний для дозвілля текст" [1, с. 27–28]. Можна розширити цю ідею, вказавши на те, що сама відсутність аматорського музикування була зумовлена тим, що виникли умови, коли для прослуховування музики не потрібно було її грати самому чи відвідувати музичний салон чи концертну залу. До того часу, як виникла можливість запису музичного твору на певний носій та його відтворення, рівень музичної освіченості був досить високим. Проте з винаходом платівок, касет, дисків, інтернет-ресурсів, сповнених музичним контентом, ця необхідність власного музикування зникає, або, точніше, значно зменшується.

Відтепер варто віднаходити нові шляхи просування музичного твору, який би так само сприяв здійсненню комунікації автора та публіки за посередництва виконання, як це відбувалось раніше. Але при цьому можна було б оминати необхідність реальної фізичної присутності під час прослуховування. Звичайно ж, відомою альтернативою є прослуховування творів у записі. Хоча ряд слухачів можуть вказати на відсутність відчуття "реального", "живого" звучання, яке отримується під час концерту. Подолати подібну установку, ймовірно, може онлайн-трансляція твору (хоча й вона не буде тотожною прослуховуванню у концертній залі). Цю ідею взяли на озброєння провідні європейські оперні театри світу та концертні зали, в яких найцікавіші зразки надбань музичної культури відтворюються та одночасно викладаються у Мережі. Завантажене в ній відео може отримати доступ до значної кількості слухачів, проте задля його просування та поширення необхідно докласти чимало зусиль. Коли людина задає у стрічці пошуку інтернет-браузера певний запит, найпершими є результати, що користувались найбільшою популярністю, а це, звісно, не надає особливих переваг новим творам, про які ніхто раніше не чув. Окрім автоматичного просування найпопулярнішого за запитами користувачів твору другою умовою, яку виставляє культура сьогодення, є акцент на візуальному началі. Можна наочно пересвідчитися у тому, що для сьогодення притаманна глибока зацікавленість візуальними формами. Якщо прагнути відшукати якийсь музичний файл в Мережі, то першість показу буде у відеороликів, а не у файлів у аудіоформаті.

У другій половині XX століття виникає технологія live looping. Її початок був пов'язаний з роботою над музичним звуком, що записаний на якомусь носії. В залежності від розвитку звукозаписних пристроїв спостерігається й еволюція принципу live looping. Важ-

ливими чинниками стали наступні етапи: поява у 60-х роках касет з магнітною плівкою, виникнення можливості використання принципу затримки звуку у 1980-х роках, з 1992 року завдяки спеціальним інструментам цифрового циклу відбувається максимальне спрощення цього процесу та внаслідок використання комп'ютера з'являється можливість персоналізації та інтеграції записів з 2002 року.

Власне, варто визначити, що таке live looping та які можливості він надає для реалізації музичного твору. Насамперед це процес виконання музичного твору, що полягає у записі та відтворенні закріплених аудіосемплів у реальному часі за допомогою спеціальних пристроїв або програмного забезпечення. Лупінг – це природна еволюція жанру бітбоксеру, популярного в хіп-хопі ще з початку 80-х. На відміну від бітбоксерів, лупінг-артисти використовують сучасні технології, що дозволяють послідовно відтворювати певну кількість доріжок одночасно. Зазначимо, що лупінг-артисти використовують широкий спектр програм та електронних девайсів. Для цього музичного стилю написані такі програми, як: FlyLoops Looping Studio, Live Loop, Mobius, Ambiloop, Loopy Llama, SooperLooper, Augustus Loop [3].

Необхідно відмітити, що з розвитком мережі Інтернет та появою великої кількості каналів на YouTube можна віднайти багато прикладів того, як за допомогою live looping різні виконавці, як аматори, так і професіонали, створюють імпровізації, а також виконують повноцінні композиції, які повинні бути спеціально створені або адаптовані для лупінга. Виникає питання про те, чи відбуваються якісь зміни внаслідок використання live looping.

Насамперед зазначимо, що для академічної музики до формування алеаторики як стильовою напрямку не було характерне імпровізування, тобто створення музичного твору в процесі його виконання. Хоча, звичайно ж, не можна було і казати про повну регламентацію усіх музичних компонентів. Наприклад, в добу бароко при виконанні сольних номерів опери-seria (серйозної опери, головними персонажами якої були герої, боги, міфічні істоти або королі), які зазвичай писали у тричастинній формі da saro, обов'язковою умовою було вміння співаків варіювати матеріал початкового розділу при його повторенні. При формі da saro перший та другий розділ вокального номеру (арії, аріозо) були написані у нотному тексті. Натомість третій – репризний – розділ форми (тобто повторення першого розділу) не виписувався в нотах, співак повинен був виконати його інакше, ніж при першому викладенні, проявивши не лише здатність до інтерпретації, а й вокальні дані, не порушуючи при цьому авторського задуму. Нерідко саме цей розділ форми, так само як і каденційний (заключний), ставали осередком вокальної майстерності, в яких вокаліст додавав фіоритури, пасажі, ефектні оздоблення основного тексту за рахунок форшлагів, мордентів, тремоло та інших прикрас.

Внаслідок формування в середині XX століття великої кількості авангардних течій в музичному академічному мистецтві посилюється роль імпровізаційного начала. Багато композицій починають представляти певні заготовки, які будуть прочитані виконавцем, причому кожного разу звуковий образ твору буде змінюватися. Ця тенденція, поєднуючись з імпровізаційністю, що притаманна для джазу, стає, в певному сенсі, ознакою часу. На початку XXI століття модою, зумовленою широкими можливостями, які надає відтепер різноманітне технічне музичне обладнання, стає відмова від усіх ланок, що були необхідні для побутування твору до тих пір. Зазвичай більшість

виконавців, насамперед в сфері естрадної музики, не могли обійтись без імпресаріо чи продюсера. Важливим компонентом, що сприяв популяризації мистецького твору та виконавця, була наявність якісного запису, який необхідно було робити в професійній студії, а отже, потрібен був звукоорежисер. Після цього запис необхідно було випустити достатнім накладом та згодом запускати його в ротачію на радіо, телебаченні та ін. Власне, окрім згаданих персон до музичної інфраструктури шоу-бізнесу можна віднести чимало людей та організацій. Спробуємо їх систематизувати: 1) музиканти, які створюють та виконують музичні твори; 2) компанії та спеціалісти, що займаються звукозаписом та продажем музики (окрім продюсерів, студій звукозапису, звукоорежисерів варто згадати представників лейблів, музичних магазинів та колективних організацій з управління правами); 3) організатори гастролей (букінг-менеджери, промоутери, концертні майданчики); 4) музичне телебачення та радіостанції; 5) музичні журналісти та критики; 6) виробники музичних інструментів та багато інших.

Варто відмітити, що для того, аби викласти твір та популяризувати власну творчість, відтепер фактично не потрібна розгалужена інфраструктура. Проте потреба у комунікації з публікою залишається незмінною. Формами спілкування виступають поширення посилань на відео, коментарі під ним, відмітки про те, що воно сподобалось – "лайки", а також власне кількість переглядів, яка автоматично фіксується на таких ресурсах, як YouTube.

Яким чином відбувається застосування технології live looping? Зазначимо, що хоча можливість створювати звукові доріжки та використовувати їх в реальному часі може стосуватися і концертної діяльності провідних та відомих музикантів, записів в професійних студіях виконавців різного жанрового та стильового спрямування, проте найбільш доцільними та впливовими вони є при створенні композицій в "аматорських" домашніх умовах музикантом-одинаком. Ця доцільність зумовлена тим спектром практичного застосування власного голосу, яка є неможливою без пристроїв, обладнаних цією технологією. Йдеться про здатність створювати повноцінну багатоголосну композицію, кожна лінія якої спочатку виконується, одночасно записується у секвенсер, а згодом відтворюється у потрібний для виконавця момент. Ця технологія допомагає стати "людиною-оркестром", або, точніше "людиною-хором". Створення цілої партитури, кількість голосів якої обмежується хіба що регістровими можливостями співака, дає можливість обходити потребу в інших музикантах, у наявності студії звукозапису. Відеозапис процесу "створення" композиції у реальному часі, записати який можна легко за допомогою веб-камери, завантажується на власний канал YouTube, не потребуючи наявності електронного носія та засобів його поширення, як-от ротачія на телебаченні, радіо тощо.

У разі залучення технології live looping соло-виконавець являє глядачам процес створення повноцінної композиції в режимі реального часу, імпровізуючи кожну з ліній, з яких потім будується структура твору. Це надає вражаючу картину легкості побудови всіх ліній фактури однією людиною, коли творчий процес відбувається надзвичайно швидко. Натомість це відео залишає поза кадром тривалі тренування, пов'язані з написанням партитури, регуляцію запису кожного треку, процес вмикання та

вимкнення записаних лупів. Подібна тенденція показує творчого процесу присутня і в інших візуально-медійних практиках сучасності. Численні розважальні шоу демонструють відбіркові кастинги, етапи створення виконавських вокальних колективів, елементи тренувань та концертні виступи, навіть деякі епізоди, пов'язані з особистими стосунками учасників. Проте здебільшого кожна деталь подібних шоу є частиною загальної драматургії – напередзаданої, об'єднаної та підготовленої режисером, продюсером, сценаристом, а також великим штатом інших співробітників. Так само і багатоканальний цикл технології live looping дає багато можливостей, але разом з тим ще більше параметрів, які важко контролювати музикантові. Кожен виконавець, як вказує Матіас Гроб (Matthias Grob), що використовує дану технологію, начебто прагне заявити про себе, стверджуючи: "дивіться, скільки звуку я можу створити з мого інструменту!", проте з часом його повідомлення перетворюється на інше: "[технологія] дозволяє робити творення музики природною, спонтанною подією" [2]. Варто погодитись, що поява подібних технологічних відкриттів дійсно змінює характер мистецтва, в певному сенсі виступаючи ознакою великої майстерності виконавця, його здатності створювати складні аранжування, видобувати звуки та шуми, метою яких є прагнення заповнити фактуру, задля чого за інших умов потрібен був би цілий оркестр. Разом з тим її використання сприяє можливості оминати всі ланки створення та подальшого просування в культурі мистецького твору, обходячи стороною інфраструктуру шоу-бізнесу.

Висновок. Розвиток мистецької практики неможливий поза культурним контекстом. Зміни в одній зі сфер культури, пов'язаних з виникненням можливості здійснювати запис аудіо, появою нових технологій, програмного забезпечення, – неодмінно приводять до сутнісних чи структурних модифікацій інших сфер. Застосування принципу live looping дозволяє оминати більшість ланок, пов'язаних з інфраструктурою шоу-бізнесу. Проте сутність та етапи творчого процесу залишаються переважно незмінними. Імпровізаційність, яка проголошується як основна форма подачі музичного матеріалу при використанні live looping, стає запорукою творчої зрілості та майстерності виконавця, що виступає також композитором, аранжувальником та часом навіть диригентом. Розвиток технологічного рівня допомагає створити мистецькі проекти, поява та реалізація яких буде залежати від однієї людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
2. Grob M. Growth due to limitations / M. Grob [Електронний ресурс]. – 2009. – Режим доступу: http://www.liveloooping.org/history_concepts/theory/growth-along-the-limitations-of-the-tools/.
3. Live Looping [Електронний ресурс]. – 2017. – Режим доступу: http://clubber.by/publ/music_style/live_looping/2-1-0-181.

REFERENCES

1. Adorno, T. W. (2001) *Philosophy Of New Music*. Moscow, Logos (In Russian).
2. Grob, M. (2009) Growth due to limitations. Retrieved from http://www.liveloooping.org/history_concepts/theory/growth-along-the-limitations-of-the-tools.
3. Live Looping (2017). Retrieved from http://clubber.by/publ/music_style/live_looping/2-1-0-181.

Надійшла до редколегії 01.10.18

А. Н. Тормахова, канд. филос. наук, ассист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ВЛИЯНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ ЗВУКОЗАПИСИ НА СОЗДАНИЕ И ТРАНСЛЯЦИЮ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В статье анализируется влияние эволюции технологий на продуцирование и тиражирование художественных произведений. Налицо трансформация музыкального творчества, которая происходит вследствие возможностей, возникающих благодаря развитию технологий звукозаписи, обработки и воспроизведения музыкального звука. Процесс исполнения музыкального произведения и соб-

ственно его создания демонстрирует большую импровизационность. Live looping дает возможность записывать и воспроизводить закольцованные аудиосэмплы в реальном времени с помощью специальных устройств или программного обеспечения. Возможность создавать звуковые дорожки и использовать их в реальном времени может касаться и концертной деятельности ведущих и известных музыкантов, записей в профессиональных студиях исполнителей разного жанрового и стилистического направления, однако наиболее целесообразны они при создании композиций в "любительских" домашних условиях. Эта целесообразность обусловлена тем спектром практического применения собственного голоса, которая невозможна без устройств, оборудованных этой технологией.

Ключевые слова: звукозапись, голос, live looping, слушатель, исполнитель, технологии.

A. M. Tormakhova, PhD, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

SOUND RECORDING TECHNOLOGIES INFLUENCE ON CREATION AND TRANSLATION OF MUSICAL PIECES

The article is devoted to the analysis of the influence of technology evolution on the process of producing and replicating works of art. There is a transformation of musical creativity, which occurs due to the opportunities that arise because of sound recording technologies development, processing and reproduction of musical sound. The process of performing a musical pieces and actually creating it are experiencing great improvisation. Live looping enables recording and playing looped audio samples in real time using special devices or software. The ability to create audio tracks and to use them in "real time" can concern both the concert activity of leading and well-known musicians, recordings in professional studios of performers of different genre and style directions, but the most expedient and influential are those who create compositions in "amateur" single. This expediency is based on the spectrum of practical application of one's own voice, which is impossible without devices equipped with such a technology. The development of artistic practice is not possible beyond the cultural context. Changes in one of the cultural spheres associated with emergence of ability to record audio, emergence of new technologies, software – necessarily lead to essential or structural modifications in other areas. Using the principle of live looping allows you bypass most of the links associated with the show business infrastructure. However, the essence and stages of creative process remain largely unchanged. Improvisation, which is proclaimed as the main form of presentation of musical material while using live looping, becomes a pledge of creative maturity and skill of the performer, who acts as a composer, arranger and sometimes even a conductor. The development of the technological level helps create artistic projects, the appearance and implementation of which will depend on one person.

Key words: sound recording, voice, live looping, listener, performer, technology.

Видавничо-поліграфічний Ц.
"Київський університет".
Версія не для друку

НАУКОВЕ ЖИТТЯ. НОВИНИ КУЛЬТУРИ

М. М. Бровко, д-р філос. наук, проф.
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
вул. Городецького, 1/3, м. Київ, 01001, Україна
e-mail: brovko-mm@ukr.net

**РЕЦЕНЗІЯ
НА КУРС ЛЕКЦІЙ "ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ ТА КОМУНІКАЦІЯ"**

(автори-розробники: Павлова О. Ю. – д-р філос. наук, проф. кафедри етики, естетики та культурології КНУ імені Тараса Шевченка та Тормахова А. М. – канд. філос. наук, асист. кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка)

У складно диференційованому полікультурному і багатовимірному світі особливої актуальності набуває науковий підхід до вивчення візуальної культури сучасного суспільства. Важливе значення має формування у майбутніх фахівців адекватної моделі ціннісної ієрархії, оскільки лише вона може забезпечити успішну орієнтацію і толерантне співіснування серед політичних, конфесійних та інших соціокультурних відмінностей в процесі розбудови правової держави. Важливим вектором розвитку у даному напрямку є підготовка кадрів усіх спеціальностей з відповідною гуманітарною кваліфікацією, що забезпечить для України величезний резерв та потенціал у демонстрації взірців демократичної культури та цінностей громадянського суспільства.

Сфера візуальних досліджень надзвичайно яскраво представлена в науковій думці сьогодення. Численні розробки, що належать таким авторам, як У. Еко, Н. Мірзоєфф, У. Мітчелл, Дж. Рубі та ін., привертають увагу філософів, культурологів, антропологів. Їхні теоретичні концепції потребують ретельного вивчення в межах різних дисциплін філософського циклу. Проте на даний момент досить важко казати про наявність систематизованого викладу їхніх поглядів у межах навчально-методичних видань, пов'язаних з підготовкою фахівців-культурологів. Незважаючи на те, що вивчення сфери сучасних практик, а саме – дослідження феномена моди, візуального оформлення міста, кінематографа та фотографії, реклами та телебачення є актуальним як у західній, так і у вітчизняній філософсько-культурологічній думці, бракує робіт, які б стали у нагоді студентам ВНЗ при опануванні великого обсягу фактичного матеріалу.

Навчальна дисципліна "Візуальні практики та комунікація" є дуже актуальною для підготовки сучасного фахівця-культуролога. Рецензований курс лекцій дозволить студентам отримати комплекс знань, необхідних для відповіді на гострі соціально-культурні питання українського сьогодення. В курсі лекцій здійснюється спроба виокремити ключові поняття теорій вищезгаданих авторів та створити узгоджену систему загальних питань, які стосуються сфери візуальних досліджень. Також залучається ряд робіт

авторів з пострадянського простору, які займаються візуальною антропологією, Visual studies, теоретичною та прикладною культурологією. Подібна розробка не лише сприятиме впровадженню різноманітних концепцій аналізу візуальності в українському просторі, але і відповідатиме запитам сучасної наукової громади, адже в останні роки були проведені численні конференції, круглі столи та семінари, присвячені візуальним вимірам сьогодення.

Запропонований курс лекцій покликаний забезпечити прогалини у навчально-методичній літературі з відповідної тематики. Посібник є цілісною, змістовною, логічно упорядкованою роботою, яка викладена доступною мовою і покликана допомогти бакалаврам та магістрам вищих навчальних закладів опанувати курс дисципліни "Візуальні практики та комунікація".

Курс лекцій підготовлений на основі вітчизняних і зарубіжних наукових розробок у розумінні закономірностей візуальної культури. В ньому в логічній послідовності розглянуто умови виникнення, становлення й розвитку предметних полів даної навчальної дисципліни і наукових форм вивчення відповідних суспільних практик, їхні основні категорії, базові етапи розвитку, а також специфіка візуальних практик та соціально-історичні умови організації візуальної культури як нового поля комунікації.

Зважаючи на змістовну та методичну доцільність використання рецензованої роботи, вдале поєднання панорамного висвітлення етичної та естетичної проблематики з чіткістю і доступністю викладення основних понять і принципів, а також враховуючи недостатню забезпеченість студентів сучасною навчально-методичною літературою з відповідного курсу, можна вважати дуже своєчасним видання курсу лекцій "Візуальні практики та комунікація", розробленого доктором філос. наук, професором О. Ю. Павловою та кандидатом філос. наук А. М. Тормаховою, в якості методичного забезпечення навчання студентів із цієї дисципліни для спеціальності "Культурологія".

Надійшла до редколегії 11.10.18

М. М. Бровко, д-р філос. наук, проф.
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
ул. Городецького, 1/3, г. Київ, 01001, Україна

РЕЦЕНЗИЯ НА КУРС ЛЕКЦИЙ "ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ И КОММУНИКАЦИЯ"

Авторы-разработчики: Павлова О. Ю. - д-р филос. наук, проф. кафедры этики, эстетики и культурологии КНУ имени Тараса Шевченко и Тормахова А. Н. - канд. филос. наук, ассист. кафедры этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко.

M. M. Brovko, Doctor of Philosophical Science, Professor
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
1/3, Gorodetskyo st., Kyiv, 01001, Ukraine

"VISUAL PRACTICES AND COMMUNICATION" COURSE REVIEW

Authors-developers: O. Y. Pavlova, Doctor of Philosophical Sciences, Professor at Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies of the Taras Shevchenko National University of Kyiv; A. M. Tormakhova, PhD, assistant at Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies of the Taras Shevchenko National University of Kyiv.

К. І. Карпенко, д-р філос. наук, проф.
Харківський національний медичний університет
пр. Науки, 4, Харків, 61000, Україна
kateryna.karpenko@ukr.net

РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ

Фесенко Г. Г. Морфологія міських ландшафтів:

культурфілософські інтерпретації. – Харків: ТОВ "ДІСА ПЛЮС", 2018. – 282 с:

Місто як фактор суспільно-політичного і культурного життя останнім часом привертає все більшу увагу дослідників – постійно зростає масив різнопланової літератури (мистецтвознавчої, культурологічної, соціологічної, політологічної, урбаністичної), присвяченої цій проблематиці. Однак ґрунтовних і оригінальних культурфілософських робіт у вітчизняній філософській і науковій літературі небагато. На наше переконання, монографія Г. Г. Фесенко частково заповнює цю лауну. Авторка не погано розібралась у об'єктивно складній філософській і історико-культурній проблематиці, а також знайшла свій власний шлях її осмислення.

Слід визнати доцільність і виправданість запропонованої в монографії схеми аналізу цієї доволі складної проблеми. Правильно побудована схема монографічного дослідження є особливо важливою, коли його предметом постає така глобальна і складна тема, як аналіз міських ландшафтів у контексті історико-культурного поступу й осмислення їхнього сучасного стану та можливих перспектив. У такому випадку неможливо охопити абсолютно всі сторони об'єкта дослідження і виправданим є вибір найбільш важливого і характерного. На нашу думку, саме цього і вдалось досягнути авторці у даному дослідженні.

У першому розділі авторкою запропоновано геософський підхід до інтерпретації міських ландшафтів, що, зі свого боку, дозволяє висвітлювати різні рівні (шари), множину значущих точок (локацій). Авторка звертається до своєрідного культурно-історичного циклу у просторових трансформаціях міст: від співмірних людини до "відчужених", і далі – до "повернення" природи у місто шляхом екологічних практик. Міський ландшафт виявляється також через характерну атмосферу (або "дух") місця, що дозволяє звертатися до феноменологічних інтерпретацій зв'язків людини з ландшафтом, розмислів щодо його духовних вимірів.

Зміст другого розділу рецензованої монографії присвячено соціальній інклюзії, філософській спробі концептуалізації міського ландшафту як життєвого простору з його архітектурними й культурно-соціальними параметрами. Зокрема, культурна інтерпретація міських ландшафтів через концепт безпеки/небезпеки дозволила авторці висвітлити проблему просторових можливостей (або обмежень) для виявлення суб'єктності мешканців у місті. Авторка розгортає дослідження міського ландшафту через актуалізацію концепції соціального включення (інклюзії) на прикладі просторових практик жінок, дітей та молоді. Урбаністично-філософські інтерпретації спираються на ідеї про різноманіття способів міського буття та формування міських ландшафтів, "дружніх" до містян різної статі, віку, фізичних можливостей тощо.

У третьому розділі на основі широкого культурно-історичного матеріалу Г. Г. Фесенко висвітлює естетико-філософське підґрунтя містопланувальних практик. Естетика дизайн-проектів презентована у світлі домодерних концепцій ідеального міста (античного, середньовічного, ренесансного), а також модерністськими візіями Ле Корбюзьє. Авторка, враховуючи тенденції сучасного урбанізму, зосереджується на дослідженні постмодерного міського дизайну та доводить, що він стає ближчим до містян через організацію урбаністичних ліній для різноманітних соціальних комунікацій та виявлення громадянської активності.

Застосування відповідного теоретичного та культурно-історичного матеріалу дало змогу авторці розробити концептуальні засади культурної урбаністики, що представлені у четвертому розділі. Оригінальними виявляються ідеї щодо креативних трансформацій сучасних міських ландшафтів. Сформульовано ідею, що креативні локації спроможні виробити спільноту, яку єднає не тільки нетрадиційне мистецтво, а й тяжіння до вітальних ландшафтних перетворень. Г. Г. Фесенко переконливо розкриває епістемологічний потенціал філософсько-комунікативної стратегії пізнання ландшафтів, а саме з позиції виявлення їхньої "партисипативної спроможності" через участь містян у практиках ре-віталізації міських локацій. Авторка також пропонує філософсько-урбаністичний аналіз ландшафтних трансформацій з погляду рівня включеності у національно-культурне буття.

У цілому заслуговує на схвалення вправне використання у монографії великого масиву історико-культурного, історико-наукового і філософського матеріалу (від Античності і до сучасності), що свідчить про достатньо високий рівень загальної ерудиції авторки. Практична значимість даної монографічної роботи першочергово полягає, на нашу думку, у тому, що її основні положення та висновки можуть успішно використовуватися на міжгалузевому рівні фахівцями-культурологами, урбаністами, працівниками органів місцевого самоврядування. У цьому монографічному дослідженні Г. Г. Фесенко подає результати власної роботи у міських проектах щодо розвитку культурної індустрії Харкова, культурної експертизи центральної локації міста Чугуїв Харківської області, створення цифрового міського ландшафту та відповідної інфраструктури, "дружньої" до містян.

На нашу думку, монографія Г. Г. Фесенко "Морфологія міських ландшафтів: культурфілософські інтерпретації" є помітним внеском у розвиток вітчизняної гуманітарної думки та значно розширює межі наукових розвідок, відкриває нові шляхи щодо осмислення феномена міста.

Надійшла до редколегії 11.10.18

К. І. Карпенко, д-р філос. наук, проф.
Харківський національний медичний університет
пр. Науки, 4, Харків, 61000, Україна

РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ

Фесенко Г. Г. Морфология городских ландшафтов: культурфилософские интерпретации. – Харьков: ООО "Диса ПЛЮС", 2018. – 282 с.

K. I. Karpenko, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Kharkiv National Medical University
Nauki av., 4, Kharkiv, 61000, Ukraine

MONOGRAPH REVIEW

Fesenko G. G. Morphology of urban landscapes: cultural-philosophical interpretations. – Kharkiv: Ltd. DISA PLUS, 2018. – 282 p.

С. П. Стоян, д-р філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
sstoyan1974@gmail.com

**ПРИВАТНИЙ МУЗЕЙ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА КОРСАКІВ:
ПРАКТИКА КУЛЬТУРНОЇ ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ**

Культура не є абстрактним поняттям, вона завжди твориться особистостями, що здатні змінювати хід історії й визначати абсолютно нові вектори руху суспільства. Й ці вектори зовсім не обов'язково спрямовуються із центральних, столичних осередків, як це, за діючими стереотипами, прийнято вважати, особливо у межах пострадянського простору.

Реальним прикладом дієвої культурної децентралізації є потужна ініціатива подружжя Корсаків з Луцька – Віктора та Лесі, що влітку 2018 року стали фундаторами грандіозного за масштабами (навіть за столичними мірками) Музею сучасного українського мистецтва Корсаків у своєму рідному місті. Загальна площа музею становить близько 5000 кв. м, з яких лише постійна експозиція займає на сьогоднішній день 3000 кв. м. Колекція вже налічує роботи понад 100 відомих українських митців ХХ–ХХІ століть й далеко не обмежується традиційними техніками, маючи у своєму арсеналі інсталяції, арт-об'єкти, відео-арт тощо. І це тільки початок. Кожного місяця планується відкриття нового арт-проекту як за участі вже знайомих українських митців, так і молодих художників, яким конче необхідна підтримка і творчий стимул для подальшого розвитку. Потенційні можливості приміщення колишнього заводу, на території якого знаходиться музей, просто вражають. Попереду "освоєння" нових величезних площ, що у недалекому майбутньому будуть відкриті для інноваційної мистецької думки України й мають ще більше сприяти подальшому креативному обміну творчим потенціалом між художниками, мистецтвознавцями, критиками й науковцями із різних регіонів нашої держави.

Досить символічно, що урочисте відкриття Музею Корсаків відбулося саме напередодні чергової річниці Незалежності, оскільки реальне ствердження нашої держави як самостійного й сильного "гравця" на світовій культурній арені може відбутися лише завдяки реальним крокам, реальним діям і нашому небайдужому ставленню до долі нашої країни. І не випадково, висловлюючи позицію стосовно культури на своїй сторінці у Facebook, Віктор Корсак зазначає наступне: "Я часто чую, що такими справами, як створення музеїв, має займатися держава, на що зазвичай відповідаю, що держава – це ми, і якщо ми цього не будемо робити, то тоді хто? Я є палким прихильником "залізного закону

відповідальності", який був сформульований К. Девісом у середині 1960-х років. Його суть полягає у тому, що ті, хто не бере на себе відповідальності, адекватної їхній владі, у результаті втратять цю владу".

На черговому відкритті нового проекту знаного київського художника Миколи Журавля у жовтні 2018 року, на якому була присутня потужна делегація із Києва, що складалась із представників Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ, відомих галеристів, мистецтвознавців, колекціонерів та художників, Віктор Корсак наголосив, що головною метою їхньої родини є передача естафети подібних починань іншим містам та регіонам. Адже лише тоді, коли могутня бізнес-еліта України буде вкладати власні ресурси в культуру загалом і мистецтво зокрема, ми будемо мати реальний прогрес на шляху становлення власної потужної структури культурних інституцій, незалежних від державних коштів і відкритих для найбільш актуальних та інноваційних проектів.

В атмосфері дружньої дискусії представники київського "творчого десанту" мали змогу обговорити із паном Віктором та пані Лесею найнагальніші проблеми сучасного арт-світу й почути бачення фундаторів музею щодо подальшої стратегії розвитку як цієї інституції, так і міста Луцьк у цілому, яке може вже у недалекому майбутньому завдяки подібній громадській ініціативі перетворитися на надзвичайно потужний культурний центр із власним туристичним маршрутом, розробка якого вже активно триває.

І що було особливо приємно відчувати у процесі спілкування із родиною Корсаків – їхній щирий ентузіазм та творчий запал щодо власної справи, які не мають нічого спільного із відвертим прагматизмом й бажанням отримати лише фінансовий зиск, а, навпаки, відроджують надію на те, що люди, гідні традицій Терещенків, Ханенків та інших українських меценатів і шанувальників мистецтва, продовжують жити і в нашому сьогоденні.

Отже, час приймати цю естафету й передавати її в інші культурні центри України, не кажучи вже про столицю, яка вже давно повинна мати не менш потужний музей сучасного мистецтва.

Надійшла до редколегії 11.10.18

С. П. Стоян, д-р філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

**ЧАСТНЫЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО ИСКУССТВА КОРСАКОВ:
ПРАКТИКА КУЛЬТУРНОЙ ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИИ**

S. P. Stoian, Doctor of Philosophical Science, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

KORSAKS PRIVATE MUSEUM OF THE CONTEMPORARY UKRAINIAN ART: PRACTICE OF CULTURAL DECENTRALIZATION

© Стоян С. П.

А. М. Тормахова, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
tormakhova@ukr.net

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ "СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ МЕДІА / ЗМІ"

З 14 по 21 травня 2018 року у місті Карлув (Польща) проходила міжнародна наукова конференція "Сучасне мистецтво в епоху цифрових медіа / ЗМІ". Даний захід був організований провідними польськими фахівцями з Інституту візуальних мистецтв та кафедри філософії культури Інституту філософії Зеленогурського університету, а також українськими науковцями та співробітниками Інституту проблем сучасного мистецтва (Київ, Україна). Участь взяли польські та українські науковці, чий науковий інтерес стосувався проблем розвитку сучасного мистецтва, впливу медійних технологій на нього. Українські учасники конференції були представлені делегаціями з Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Інституту проблем сучасного мистецтва та Національної академії мистецтв України. Також у конференції взяли участь д-р філос. наук, проф. Олена Ігорівна Оніщенко, завідувач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. Карпенка-Карого, та кандидат мистецтвознавства, доцент Тимофій Григорович Кохан з Інституту національної культури Академії мистецтв України.

Роботу наукової конференції було розпочато з пленарного засідання, на якому виступили з доповіддю директор Інституту візуальних мистецтв Зеленогурського університету, професор Радослав Чарковський, заступник директора, доктор габілітований Гелена Кардаш, завідувач кафедри живопису, професор Магдалена Гриська та викладач кафедри мультимедіа Артур Пастушек. Було окреслено провідні тенденції розвитку сучасного мистецтва, представлено основні напрямки роботи конференції, наголошено на основних шляхах освітнього процесу Інституту візуальних мистецтв Зеленогурського університету.

Після слів привітання та доповідей представників організаційного комітету конференції було почесно відкрито виставку "TRANS-PORT" – її кураторами виступили завідувач кафедри живопису Магдалена Гриська та співробітник кафедри мультимедіа Марек Лалко. Представлені на ній арт-об'єкти дозволили створити комплексне уявлення про шляхи розвитку мистецької практики провідних митців, викладачів та стажистів Інституту візуальних мистецтв Зеленогурського університету. Художня експозиція поєднала більше ніж тридцять робіт п'ятнадцяти митців, серед них були виставлені живописні полотна та інсталяції Радослава Чарковського, Ришарда Возняка, Нгоан Буй, Ярослава Лукасика, Жив'ї Бачинської-Лескович, Ярослава Йешке, Ендрю Бобровські, Павла Анджеєвські, Ярослава Дзіцилевські, Патрисії Вілчек-Стерна, Петра Сзурека, Магдалени Гриськи, Аліції Левицьки-Щегули, Пауліни Коморовські-Біргер та Марєка Лалко.

Провідним принципом, який притаманний більшості робіт польських митців, є глибоко філософський характер, прагнення апелювати до концептуальних тлумачень й відкривати приховані сенси візуальних образів. Кожний арт-об'єкт примушував замислитись над тими ідеями, які прагнули втілити автори. Причому кожен митець демонстрував власний творчий підхід й намагався відкрити нові виміри бачення сучасного мистецтва. Той факт, що роботи професорів Інституту

візуальних мистецтв Зеленогурського університету відповідали актуальним напрямкам, представленим комплексом візуальних мистецтв, був очікуваною закономірністю. Проте майстерність стажистів та наявність власної творчої манери стала ознакою високої професійності викладацького складу та самих митців-початківців. Серед таких робіт можна було виокремити праці, автором яких є стажистка Жив'я Бачинська-Лескович. У роботах художниці домінувало звернення як до геометризованих об'єктів, так і до протиставлень чорного та білого кольорів як двох протилежних першопочатків, із яких складається наше буття. Також її роботи не мали назв. На думку авторки, подібний підхід дозволяє не обмежувати творчу фантазію глядача, де кожен здатний вбачати якісь власні сенси.

Загалом на виставці були представлені зразки образотворчого мистецтва, колажі, інсталяції, арт-об'єкти, фотографії. Окрім цього, українська сторона продемонструвала серію з п'ятнадцяти фото, де було представлено репортажі з мистецьких проєктів, в організації яких брали участь представники Інституту проблем сучасного мистецтва (Київ, Україна). Після відкриття виставки "TRANS-PORT" організатори відмовилися від жорсткого регламенту на користь живої дискусії. Обговорення поточних проєктів супроводжувалось поєднанням затишку і неформальності з високим науковим рівнем дискусії.

Наступний етап роботи наукової міжнародної конференції було продовжено у форматі презентацій та доповідей. Польські та українські учасники представили коло тих актуальних проблем, які наявні у сучасному філософсько-естетичному та мистецтвознавчому дискурсі. Використовувалось чимало візуального матеріалу, який дозволив не лише представити актуальні культурно-мистецькі проєкти, що проходять в сучасному просторі, а й полегшити комунікацію між учасниками. Робочими мовами конференції були англійська, польська, українська та російська, що сприяло створенню плідного міжкультурного діалогу, де центром виступило візуальне мистецтво.

Польські доповідачі здебільшого спрямували доповіді на висвітлення власних творчих проєктів, у тому й числі мультимедійних, які були створені протягом останніх років. Було піднято ряд проблемних питань, які пов'язані з функціонуванням візуальності та її трансформацією в умовах сьогодення: детермінування цифрових образів сучасної культури; адаптація нових технологій і модифікація традиційних художніх технологій (живопис, графіка, фотографія, фільм та ін.); образність як невід'ємна якість сучасного мистецтва і культури; мистецтво і віртуальність, естетика віртуальності; мистецтво в Інтернеті; модифікація методів дистрибуції, новий тип реципієнта; мистецтво між популярною культурою і технологією. Адаптація нових технологій та відповідна модифікація традиційних художніх прийомів, розширення сфери роботи – особливо в графіці, – а також їх реалізації на відео були представлені Ярославом Скунтіком ("In search of matrices") та Адамом Молендою ("I don't paint pictures, don't make movies, don't watch my figure"). Сучасні художні практики звільнені від етичного сенсу і вимоги дотримуватися правил, про що зазначив у своїй

доповіді Артур Пастушек ("Digital subjugation. Art in the Technology Trap"), відносини між зображеннями, що виникають за посередництва традиційних і нових засобів масової інформації, представлені Ендрю Здановичем ("Impact of traditional painting techniques on digital printing"). У своєму виступі Ришард Возняк простежив роль жесту та його вплив на формування концептуального шару твору ("Жест у сучасному мистецтві"). Роман Сапенко вказав на ті інструменти, які допомагають класифікувати способи творення художньої картини світу ("Художнє мислення та творче мислення").

Учасники конференції з Київського національного університету імені Тараса Шевченка представили виступи, презентувавши проблемні питання, наявні у сучасній філософсько-естетичній, культурологічній думці та мистецькій практиці. Д-р філос. наук, доцент Світлана Стоян виступила з доповіддю та презентацією на тему "Медіа-технології в сучасних українських арт-проектах". Було окреслено здійснені в останні роки у вітчизняному мистецькому просторі проекти, у яких значна роль відводилась медійному началу. Це виставка "Символи безкрайнього степу" міжмузейного проекту "Чумацький шлях" (організатор – видання In Art): відеопрезентації медійних арт-проектів Оксани Чепелик, Анастасії Лойко, Володимира Бахтова, Ганни Міронової та ефекти доповненої реальності в арт-проекті "Більше ніж скульптура" Art Ukraine Gallery. Було піднято питання про надмірну і часом перебільшену демонізацію медійної сфери (особливо з боку Ж. Бодрієра), адже, на думку С. Стоян, сучасні медіа-проекти також здатні на досить високому рівні передавати символічні смисли, і саме від автора залежить їх змістовність та візуальна подача.

Анастасія Тормахова у доповіді "Візуальні практики та мистецтво в просторі Інтернету" висвітлює особливості презентації "класичних" візуальних мистецтв у інтернет-просторі, як-от віртуальні двійники провідних музеїв, де представлено інформацію про конкретні об'єкти, дані історичного характеру тощо. Також було окреслено специфічні форми творчої діяльності, які є продуктом Інтернету. Хоча в контексті сучасної естетики та мистецтвознавства навряд чи їх можна назвати творами мистецтва, але вони повністю охоплені поняттям "візуальної практики" – кубі, меми, демотиватори.

Інна Савинська представила доповідь на тему "Поняття перцепції в феноменології архітектури", розкривши особливості сучасної архітектури, де можуть бути застосовані на практиці вихідні принципи феноменології. Зазначалось, що феноменологія архітектури стає доступною атракційною формою знань. Практична феноменологія Стівена Холла та Юхані Палласмала представляє собою архітектуру як сферу естетичних явищ. Вказується на той значний вплив, який чинить філософія на ідеї художників-архітекторів. Завдяки появі феноменології архітектури в філософії можна говорити про архітектуру як про феноменологічну дисципліну (Стівен Холл). Вибір матеріалів, гра світла, простір та рух спрямовані на створення "світу повсякденного життя" і простір соціального спілкування. Архітектор не стільки перетворює реальність, скільки витягує з неї те, що вже присутнє в самій природі цього місця. "Найважливіше в феноменології архітектури не створювати нові ідеї, але показати, як вона впливає на людське".

Руслан Русин окреслив шляхи розвитку мистецтва в добу постмодернізму, підкресливши основні напрямки, які визначили подальші перспективи, у доповіді "Есте-

тика та мистецтво віртуальності". Сучасне мистецтво переживає суттєві трансформації в контексті постіндустріальної культури. Все більшого значення набувають комп'ютерні методи виробництва віртуальних артефактів, які найбільш яскраво свідчать про те, що "віртуальне" мистецтво прагне не наслідувати життя, а бути ним, формуючи ігровий, альтернативний тип особистості. Постіндустріальна культура в цілому орієнтована на світ уяви, сновидінь, підсвідомого як найбільш відповідного хаотичності, абсурду, ефемерності постмодерністської картини світу. З такою орієнтацією пов'язано і визначення переходу від модерністської свідомості до постмодерністської.

У доповідях українських науковців з Інституту проблем сучасного мистецтва було висвітлено різні аспекти проблематики, якій було присвячено наукову конференцію. Це й опис структури ІПСМ, окреслення основних напрямків його діяльності, що презентував заступник директора І. Савчук. Опис головних мистецьких проєктів, які були реалізовані в останні роки працівниками ІПСМ та українськими митцями, здійснив науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів Андрій Сидоренко. Музичні проєкти, що мають інноваційний характер та пов'язані з розвитком технологій у сфері обробки звуку та задіяння візуального начала, окреслила учений секретар інституту, кандидат мистецтвознавства Асмагі Чібалашвілі. Проблема симулякра в сучасному кіномистецтві було представлено в доповіді доктора мистецтвознавства Ірини Зубавіної. Доповідь про важливість використання нових цифрових технологій у театральному мистецтві й відеоарті, експериментальне мистецтво, а також наслідки створення українськими художниками віртуального і символічного простору в Інтернеті виклала Оксана Ременяк ("Частина цифрових медіа в сучасному українському мистецтві"). Ганна Веселовська намагалася описати перетворення візуального шару презентацій сучасного українського театру завдяки новітнім технологіям обробки цифрових зображень ("Живий та мертвий у театрі цифрових технологій").

Надзвичайно виважений та прорахований регламент роботи наукової конференції дозволив не лише здійснити обмін науковим досвідом між провідними фахівцями у сфері візуального мистецтва, але й ознайомитися з тими вражаючими пам'ятками природного походження, якими славиться місто Карлув (Польща), а саме – Столовими горами та Блендними скелями. Це унікальне природно-геологічне утворення – гірський масив з горизонтально закладених шарами стародавніх (близько 100 млн років) верхньокрейдяних піщаників. За мільйони років ерозія і тектоніка розбили скельні масиви на величезні блоки, створили ущелини, лабіринти, глибокі тріщини, тунелі, химерні скелі.

Учасники української делегації з Київського національного університету імені Тараса Шевченка отримали можливість не лише взяти участь у науковій конференції, але й пройти наукове стажування в Польсько-українському центрі гуманітарних досліджень Зеленогурського університету. В рамках стажування було здійснено ознайомлення зі структурою та підрозділами вищого навчального закладу, аудиторним фондом, наявними технологіями, поточними планами у сфері наукової, навчальної та виховної діяльності викладачів Зеленогурського університету. Стажування включало прослуховування лекцій, присвячених сучасному мистецтву в умовах розвитку цифрових медіа та ЗМІ, специфіці їх філософсько-естетичного обґрунтування.

Були встановлені контакти з провідними польськими фахівцями з Інституту візуальних мистецтв (Зеленогурський університет) і кафедри філософії культури Інституту філософії Зеленогурського університету. В рамках наукової конференції та стажування було здійснено обмін досвідом впровадження освітнього процесу в Україні та Польщі, розроблено можливості

подальшої співпраці, яка втілюватиметься у спільних публікаціях, випуску збірки за матеріалами виступів на конференції.

Надійшла до редколегії 28.09.18

А. Н. Тормахова, кандидат философских наук, ассистент
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ "СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ЭПОХУ ЦИФРОВЫХ МЕДИА / СМИ"

A. M. Tormakhova, PhD, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE "CONTEMPORARY ART IN THE DIGITAL MEDIA / MASS MEDIA"

Видавничо-поліграфічний центр
"Київський університет".
Версія не для друку



Наукове видання



УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ



№ 2(3)/2018

Друкується за авторською редакцією

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/8}. Ум. друк. арк. 9,3. Наклад 300. Зам. № 218-8736.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл35.
Підписано до друку 13.12.18

Видавець і виготовлювач
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28
e-mail: vpc_div.chief@univ.kiev.ua, redactor@univ.net.ua
http: vpc.univ.kiev.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02